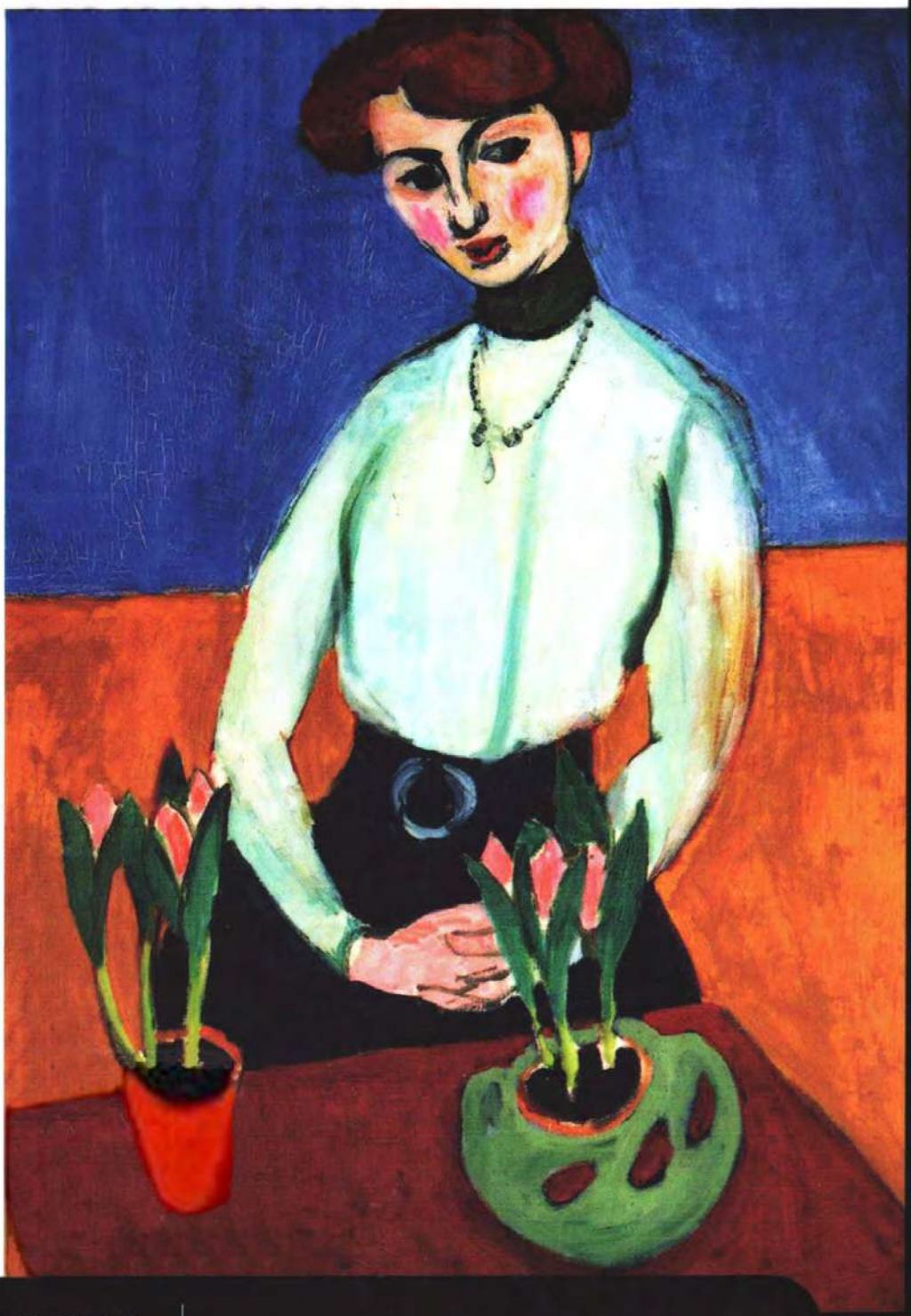
David Lodge

KURGU SANATI



HECE

David Lodge: 28 Ocak 1935'te Londra'nın Brockley bölgesinde doğan Lodge, 1960 yılında girdiği Birmingham Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünde 1987 yılına kadar çalıştı ve emekli oldu. Hocalığından önce başlayan yazarlığı halen sürmektedir. Yazar, akademisyen, teorisyen ve eleştirmen olan Lodge, bu özelliklerinin eşsiz harmanını eserlerine yansıtır. Roman başta olmak üzere edebiyatın birçok dalında çalışması vardır. Ödül almış eserleri, radyo ve televizyon programlarına uyarlanmış çalışmaları bulunuyor. En çok bilinen eserlerini *Cennetten Haberler, İyi İş, Dünya Küçük, Ne Kadar İleriye Gidebilirsin?, Yerleri Değiştirme, Yazar Yazar, Sağır Cümleler, Çok Yönlü Bir Adam* gibi romanlarını, *Kurgu Dili, Modern Yazım Şekilleri, Bakthin'den Sonra, Bilinçlilik ve Roman, Kurgu Sanatı* gibi teori çalışmalarını, *Ev Gerçekleri, Yazma Oyunu, Gizli Düşünceler* gibi tiyatro eserlerini sayabiliriz. Lodge hâlen Birmingham'da yaşamakta, edebiyat ve düşünce dünyasıyla kurduğu sıkı bağlarını sürdürmektedir.

Aytaç Ören: 1972 Ankara doğumlu olan Aytaç Ören, Atatürk Üniversitesi İngilizce Öğretmenliğinden mezun oldu. Çalışma hayatına ortaöğretimde öğretmen olarak başladı. Şu an Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesinde okutman olarak çalışıyor. Ören, evli ve üç çocuk babasıdır.

KURGU SANATI

DAVID LODGE

Türkçesi: Aytaç ÖREN

HECE YAYINLARI

Hece Yayınları: 273
İnceleme

Orjinal ismi: Art of Fiction
Copyright © David Lodge, 1992

Birinci Basım: Mayıs 2013
© Hece Yayınları
Kurgu Sanatı'nın yayın hakkı Akcalı Ajans aracılığıyla alınmıştır.

Kapak Tasarımı: Sarakusta
Kapak Görseli: Henri Matisse, *Girl with Tulips*
Teknik Hazırlık: Bülent GÜLER
Düzelti ve Son Okuma: Kasım GEZEN

Baskı: Öncü Basımevi
Kazım Karabekir Caddesi
Ali Kabakçı İşhanı No: 85/2
İskitler / ANKARA
Tel: 384 31 20

ISBN: 978-605-5108-00-7

HECE YAYINLARI
Konur Sk. No: 39/1 Kızılay/Ankara
Yazışma: P.K. 79 Yenişehir/Ankara
Telefon: (0 312) 419 69 13
Fax: (0 312) 419 69 14
e-posta: hece@hece.com.tr

İÇİNDEKİLER

Önsöz / 9

Çevirenin Önsözü / 15

1- Başlangıç *(Jane Austen, Ford Madox Ford)* / 17

2- Çok Karışan Yazar *(George Eliot, E. M. Forster)* / 25

3- Merak Uyandırma *(Thomas Hardy)* / 29

4- Gençlik Skazları *(J. D. Salinger)* / 33

5- Mektup Tarzlı Roman *(Michael Frayn)* / 39

6- Bakış Açısı *(Henry James)* / 45

7- Gizem *(Rudyard Kipling)* / 51

8- İsimler *(David Lodge, Paul Auster)* / 57

9- Bilinçakışı *(Virginia Woolf)* / 63

10- İç Monolog *(James Joyce)* / 69

11- Alışkanlık Kırma *(Charlotte Bronté)* / 75

12- Mekân Algısı *(Martin Amis)* / 79

13- Listeler *(F. Scott Fitzgerald)* / 85

14- Karakterin Sunumu *(Christopher Isherwood)* / 91

15- Şaşırtma *(William Makepeace Thackeray)* / 95

16- Zaman Değiştirme/Kaydırma *(Muriel Spark)* / 99

17- Metin İçinde Okuyucu *(Laurence Sterne)* / 105

18- Hava *(Jane Austen, Charles Dicke)* / 109

19- Yinelem *(Ernest Hemingway)* / 115

20- Süslü Düzyazı *(Vladimir Nabokov)* / 121

21- Metinlerarasılık *(Joseph Conrad)* / 125

22- Deneysel Roman *(Henry Green)* / 131

23- Komik Roman *(Kingsley Amis)* / 137

24- Büyülü Gerçekçilik *(Milan Kundera)* / 143

25- Yüzeyde Kalmak *(Malcolm Bradbury)* / 147

26- Göstermek ve Söylemek *(Henry Fielding)* / 151

27- Farklı Seslerde Anlatmak *(Fay Weldon)* / 155

28- Geçmiş Zaman Algısı *(John Fowles)* / 161

29- Geleceği Düşlemek *(George Orwell)* / 165
30- Sembolizm *(D. H. Lawrence)* / 169
31- Alegori *(Samuel Butler)* / 173
32- Epifani / Tecelli *(John Updike)* / 177
33- Rastlantı *(Henry James)* / 181
34- Güvenilmez Anlatıcı *(Kazuo Ishiguro)* / 187
35- Egzotik *(Graham Greene)* / 193
36- Bölümler ve Benzerleri *(Tobias Smollett, Laurence Sterne, Sir Walter Scott, George Eliot, James Joyce)* / 199
37- Telefon *(Evelyn Waugh)* / 207
38- Sürrealizm / Gerçeküstücülük *(Leonora Carrington)* / 213
39- İroni *(Arnold Bennett)* / 217
40- Motivasyon *(George Eliot)* / 221
41- Süre *(Donald Barthelme)* / 225
42- İma *(William Cooper)* / 229
43- Başlık *(George Gissing)* / 233
44- Düşünceler *(Anthony Burgess)* / 237
45- Kurgusal Olmayan Roman *(Thomas Carlyle)* / 241
46- Üstkurgu *(John Barth)* / 247
47- Acayip Şeyler *(Edgar Allan Poe)* / 253
48- Anlatı Yapısı *(Leonard Michaels)* / 257
49- Aporia / Çözümsüzlük *(Samuel Beckett)* / 261
50- Bitiş *(Jane Austen, William Golding)* / 267
Kaynakça / 275
Dizin / 281

John Blackwell'e
"editörler arasında dahi" (*Yazma Oyunu*, Sahne 2, Perde 2)

ÖNSÖZ

Şair James Fenton, *Independent on Sunday* gazetesinin kitap sayfasında, 1990-1991 yılları arasında, on iki ay boyunca, Romalı şair Horace'ın şiir üzerine yazdığı ünlü risalesi *Ars Poetica* (Şiir Sanatı) adıyla haftalık köşe yazıları yazmıştı. Fenton, her hafta bir şairden bir şiir veya kısa bir alıntı yaparak hem metnin hem de genel olarak şiir sanatının bazı yönlerine ışık tutmayı amaçlayan yorumlar yapıyordu. 1991 yılının başında gazetenin edebiyat editörü Blake Morrison beni aradı ve James Fenton yazı serisini tamamladığında düzyazı kurgu (*prose fiction*) hakkında benzer şeyler yazmakla ilgilenip ilgilenmediğimi sordu.

Gazetecilikle ilgili önerileri düşünmek için genellikle acele etmem; muhtemelen de sonunda 'hayır' derim ama bu sefer Blake'e sürenin bitimine yakın 'evet' demeye karar verdim. Bir roman yazarı olmanın yanında 1960 ila 1987 yılları arasında neredeyse 30 yıl Birmingham Üniversitesinde, İngiliz edebiyatı dersi veren bir akademisyendim. Bu süre boyunca temelde romanlar ve 'roman'la ilgili birkaç edebiyat eleştiri kitabı yayımlamış ve bu yılların büyük çoğunluğunda da "Kurguda Biçim" adlı bir ders vermiştim. 1987 yılında üniversitemdeki işimden erken emekliye ayrıldıktan sonra akademik çevre için eleştiri yazmaya devam edecek bir eğilim veya bir isteğimin olmadığını gördüm. Ama daha genel okuyucuları ilgilendirebilecek kurgu sanatı ve romanın tarihi üzerine söyleyecek hâ-

lâ bir şeylerimin olduğunu da hissediyordum; gazetede haftalık köşe yazısının bu iş için ideal bir platform olabileceğini sezdim.

Metin merkezliden ziyade konu merkezli bir format üzerinde hemencecik karar kılmıştım. Çünkü şiirin tersine roman, bir gazete makalesinde kendi bütünlüğü içinde alıntılanamazdı. "Kurgu Sanatı"nın bir yönünü gösterebilmek için klasik ve modern hikâye veya romanlardan her hafta bir iki kısa parça seçtim. (Fenton'un "*Ars Poetica*"sını izlediğimden bu seri için neredeyse kaçınılmaz bir isimdi "Kurgu Sanatı" ve Henry James'in saygı duyulan bir makalesinin başlığını ihlal etmenin verdiği huzursuzluğa rağmen kitap için de bu başlığı devam ettirdim.) Jane Austen, George Eliot, Henry James gibi birkaç istisna dışında örneklerimi her hafta farklı bir yazar veya yazar çiftinden aldım. Kendimi neredeyse tamamen İngiliz ve Amerikan yazarlarla sınırlamıştım. Çünkü –akademisyenlerin deyişiyle– bu "benim alanım"dı ve bunun dışındaki romanların doğru ve yakın analizlerini yapmak konusunda kendime güvenim daha azdı. Baskıdan evvel bu pasajların bazılarını yorumladım ama tam olarak aynı ifadelerle değil.

"Başlangıç" ile başladım ve hep "Bitiş" ile sonlandırmak istemiştim. Bu ikisi arasında her haftanın makalesi bazen sonraki haftanın konusu hakkında bir fikir veriyordu ama roman teorisine sistematik ve kademeli bir giriş olarak bu diziyi tasarlamamıştım. Kitabın yayın aşamasında yazıları gözden geçirirken konuların rastgele sıralanışını biraz olsun telafi etmek için bir dizin hazırladım ve kaynakça bölümü ekledim. Bir kez öğretmen olan her zaman öğretmen oluyor işte. Bu kitap "genel okuyucu" için düşünülmesine rağmen okura tanıdık gelmeyecek birtakım teknik terimleri kasten ama açıklamalarıyla beraber kullandım. Çünkü uygun bir alet takımı olmadan bir makineyi açamayacağınız gibi uygun, açıklayıcı bir kelime dağarcığı olmadan da edebî bir metni analiz edemezsiniz. Bu terimlerden bazıları "metinlerarasılık" ve "üstkurgu" gibi modern, bazıları da henüz modern dilbilim tarafından geliştirilemeyen (düzdeğişmece ve kapsamlayış gibi) klasik söylemin ifadelendirme isimleri gibi eskidir. Eğer Wayne Booth onu önceden kullanmamış

olsaydı bu kitabın alternatif başlığı, *Kurgunun Retoriği* olurdu. Kurguyu her zaman temelde bir hitap sanatı olarak görmüşümdür –yani başarılı olduğunda okuma deneyimi boyunca romancı veya kısa hikâye yazarı, Van Gogh'un "Roman Okuru" tablosunda da yakaladığı hayali bir gerçekliğe mest olmuş, o dalışı sağlayan belli bir dünya bakışını paylaşmak konusunda bizi *ikna eder*. Kendi sanatsal amaçları için bu büyüyü kasıtlı olarak bozan romancılar bile önce bunu izlemek durumundadır.

Orijinal makaleler, istenilen uzunlukta yazılır; ama ben, genellikle Blake Morrison ve asistanı Jan Dalley'in becerikli elleriyle mevcut alana sığması için gerekli kısaltmaları onlara bıraktığım biraz uzun makaleler gönderdim. (Bu işi yaparken gösterdikleri hüner ve incelik için takdirlerimi burada kaydetmek istiyorum.) Kitap baskısı için makaleleri gözden geçirirken önceden kısaltmak zorunda kaldıkları ve ilk taslaklarda benim çıkardığım pasajlardan bazılarını yeniden düzenledim ve ayrıca neredeyse hepsine hem açıklayıcı hem de tartışmaya açık yeni materyaller ekledim. "Bölümler" başlığındaki bir parça, yenisiyle değiştirildi. Kurgunun alfabesine ışık tutabilmek için orijinal gazete makalelerine uygun ya da pratik görünmesinden daha çok, bir yazar olarak kendi deneyimime güvendim.

Bu kitap, gazetede yayımlanan orijinal serisinden yaklaşık yüzde otuz daha uzundur. Fakat konuların hiçbirini etraflıca kapsamaya girişmedim. Yine de onların çoğu, tam uzunlukta makale konuları veya hacimli kitap konuları olabilirdi ve birçok durumda da zaten olmuştur. Bu kitap, edebiyat eleştirisi üzerine ufak çaplı bir fikir edinmek isteyen insanlar için bir kitap, tarama yapılıp göz atılacak bir kitap ama değindiği konulara ilişkin tam ve eksiksiz söz söyleme girişimi de olmayan bir kitaptır. Ama umarım, okuyucunun kavrayışını ve düzyazı kurgu zevkini artıracak ve bu edebî formların çeşitliliği ve doyuruculuğu içinde onlara yeni okuma olasılıkları –hatta, kim bilir, yazma olasılıkları da– sunacak bir kitaptır.

David Lodge

"... Sanat, kişinin hayatı hissedişini geri alabilmesi için vardır; sanat, insana var olanları hissettirmek için, taşa taşlığını hissettirmek için vardır. Sanatın amacı, varlıkların hissedilişlerini, onlar algılanırken vermektir ama alışıldığı gibi değil."

Victor Shklovsky

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Romanın kapağını (kapısını) açıyorsunuz ve yoğun bir hareketliliğin içindesiniz. Burada bir siz yabancısınız. Kelimeler okudukça kayboluyor, görüntüler ve sesler oluşmaya başlıyor. Eliniz, gözünüz ve bütün duyularınız artık bildiğiniz gibi hissetmiyor. Kelimeler zihninize ve yüreğinize hızla giriyor, koparıyor sizi var olduğunuzu sandığınız yerden. Sesi olmayanı duyuyor, görünmeyeni görüyor ve olmayanı hissediyorsunuz. Yokluktan gelen bir şey sizi sarmıştır. Romanlaşmaya başlamışsınızdır. Bunun nerede durduğu bilinmez. Acaba kitabın arka kapağını kapatınca mı bitmiştir! Acaba!

Ortaya çıkışından beri sürekli gelişimini sürdürdüğünü iddia edebileceğimiz roman türü, yazıyla şekillenir ama okumayla şekillenişinin boyutları daha da karmaşıklaşır. İkincisini değerlendirmek ve hakkında bir şeyler söylemek, zor üstü bir şey olsa gerek. Ama birincisi için iki kapak (duvar) arasına –bir kitap hücresine– hazır kelimeleri hapsetmişken bu yakalayışı değerlendirebiliriz. Yazının dondurulmuş hâli incelemeye daha müsaittir çünkü. İşte burada David Lodge, bu yakalamışlığın elli adet fotoğrafını çekmiş. İngiliz edebiyatçısı, yazar ve eleştirmen David Lodge, ömrünü harcadığı bu yazın türünün bazı özelliklerini bizlere doyurucu bir genellikte sunuyor. Romanların ve romancıların bir ziyaretçisi şeklinde kaleme aldığı bu kitap, roman üzerine bakış açımızı oldukça zenginleştirecektir. Bir de kapağını açarken umarım dikkat etmişsinizdir...

Aytaç Ören

1- BAŞLANGIÇ

Rahat bir evi ve mutlu mizacıyla yakışıklı, zeki ve zengin Emma Woodhouse, dünyanın en büyük nimetlerine sahip sayılırdı ve kendisini üzecek veya sıkıntıya düşürecek hiçbir şey olmadan bu dünyada neredeyse 21 yıl yaşamıştı.

Çok şefkatli ve müsamahakâr bir babanın iki kızından küçüğüydü ve kız kardeşinin evliliğinin ardından çok erken bir zamanda evin hanımı olmuştu. Annesi, okşayışları kendisinde ancak çok belirsiz bir anı bırakabilecek kadar uzun zaman önce ölmüştü. Gelgelelim son derece kusursuz bir kadın olan mürebbiyesi, şefkat bakımından gerçek bir anneyi ona pek aratmamıştı.

Bayan Taylor, Bay Woodhouse ailesinin yanında 16 yıl geçirmiş ve mürebbiye olarak artık bir arkadaştan farklı değildi. Her iki kıza ama özellikle Emma'ya çok düşkündü. Aralarında kız kardeşlerin samimiyetinden daha fazlası vardı. Emma daha çocukken bile Bayan Taylor'ın yumuşak huyu, ona baskı yapmasına engel olmuştu. Emma'nın mürebbiye isteyecek çağı geçmesinden sonraysa tamamen birbirine çok bağlı iki arkadaş olarak kalmışlardı. Emma, Bayan Taylor'un sevdiği şeyleri yapıyor ve onun kararlarına oldukça saygı duyuyordu ama aslında her şeyi tek başına yönetiyordu.

Doğrusu Emma için gerçek kötülük, onun çok fazla başına buyruk olması ve kendini az düşünen bir mizaçta olmasıydı. Bunlar onun birçok zevkini tehdit eden dezavantajlardı. Fakat gerçek tehlike şu anda o kadar sezilemiyordu ve onlar Emma'nın talihsizliklerini hiçbir şekilde göremiyorlardı.

Ama sonra üzücü bir olay oldu; tatlı bir üzüntü aslında. Emma'nın iç huzurunu kaçıracak türden bir şey de sayılmazdı: Bayan Taylor evlendi.

Jane Austen, *Emma* (1816)

> Bu şimdiye kadar duyduğum en hüzünlü hikâyedir. Nauheim kasabasında dokuz sezondur samimiyetle Ashburnhams'leri tanıyorduk ya da daha ziyade iyi bir eldiven kadar gevşek ve rahat ama yakın bir tanışıklığımız vardı. Eşim ve ben, birisini iyi tanımak ne kadar mümkünse Kaptan'ı ve Bayan Ashburnham'ı o kadar tanıyorduk ama bir yandan da onlar hakkında neredeyse hiçbir şey bilmiyorduk. Bu hüzünlü olayla ilgili bildiklerimi çözmek için oturduğumda, anlıyorum ki bugüne kadar hiç mi hiç tanımadığım İngilizlerle ilgili bir durumdu bu. Altı ay öncesine kadar İngiltere'ye hiç gitmemiştim ve kesinlikle de bir İngiliz kalbinin derinliklerini görmemiştim. Sadece yüzeyini biliyormuşum.
>
> Ford Madox Ford, *The Good Soldier* [*İyi Asker*] (1915)

Bir roman ne zaman başlar? Bu soru, neredeyse 'İnsan embriyosu ne zaman bir insana dönüşür?' sorusu kadar cevaplaması zor bir sorudur. Bir romanın oluşturulması kesinlikle onun ilk kelimelerinin yazılmasıyla başlamaz. Çoğu yazar ancak bir roman zihnine girmişse o zaman bazı taslak çalışmalar yapar. Birçoğu da olay örgüsünün diyagramını yaparak karakterlerinin özgeçmişlerini derleyerek ve kompozisyon sürecinde kullanılacak fikirleri, yerleri, durumları, şakaları not alarak haftalarca, aylarca dikkatle romanın temelini hazırlar. Her yazarın kendine özgü yazma tarzı vardır. Henry James, *The Spoils of Poynton* için neredeyse bitirdiği romanı kadar uzun ve ilginç notlar almıştı. Muriel Spark'ın yeni bir roman tasarımı üzerine uzun süre düşündüğünü ve tatminkâr bir başlık ve açılış cümlesi aklına gelene kadar da yazmaya başlamadığını biliyorum.

Fakat okuyucu için roman, her zaman bir açılış cümlesiyle başlar (elbette romancının orijinal olarak yazdığı ilk cümle bu olmayabilir). Sonraki cümle ve bundan sonraki cümle... 'Bir romanın başlangıcı ne zaman biter?' sorusu cevaplaması zor bir başka sorudur. Bu, ilk paragraf mıdır, ilk birkaç cümle midir, yoksa ilk bölüm müdür? Bu ne kadar tanımlanırsa tanımlansın, bir romanın başlangıcı, yaşadığımız gerçek dünyayı romancının hayal ettiği dünyadan ayıran bir eşiktir. Bundan ötürü, bu başlangıç "bizi içine çekmeli"dir.

Bu kolay bir iş değil. Biz, yazarın ses tonuna, kelime alanına ve sözdizimsel alışkanlığına henüz aşina değilizdir. Öncelikle bir kitabı yavaşça ve tereddütle okuruz. Onlar olmadan hikâyenin takip edilemediği karakterlerin isimleri, onların yakınlıkları ve kan bağı ilişkileri, zaman ve yerin bağlamsal detayları gibi zihnimize yerleştirip hatırlayacağımız birçok yeni bilgiye sahip oluruz. Tüm bu gayretler zahmete değecek midir? Çoğu okur bu eşikten geri dönmeye karar vermeden önce, en azından birkaç sayfa yazarın olumsuz bir şey yapmadığını varsayacaktır. Ama burada gösterilen iki örnekte, bizim çekingenliğimiz çok az olabilir veya hiç olmayabilir. Her iki örnekte de daha ilk cümleyle hikâyenin "müptelası/bağımlısı" oluruz.

Jane Austen'nın açılışları klasiktir: Tarzı, zarif kadife eldivenin altına gizlediği ironik imasıyla kolay anlaşılır, ölçülüp tartılmış ve objektiftir. Ustaca kurduğu ilk cümlesiyle, kadın kahramanı bir çöküşe getirmektedir. *Pride and Prejudice* [*Aşk ve Gurur*]'dan *Mansfield Park*'a kadar önceden Jane Austen'nın hayal gücünü etkilemiş ve küçümsenmiş bir kadın kahramanın zaferi olan *Cinderella* hikâyesinin tersidir bu. Emma, gerçek mutluluğu bulmadan önce burnu sürtülmek zorunda olan bir prensestir. "Yakışıklı" (bilinen, âdet olmuş hoş veya güzelden daha ziyade, belki de bu çift cinsiyet için kullanılacak söz, içindeki erkeksi iktidar arzusunun da bir imasıdır), "zeki" ("kendine yararı olmayacak kadar zeki" ifadesindeki gibi bazen aykırı kullanılan, zekâ için belirsiz bir terim) ve zenginliğin ahlaksal tehlikelerinin bütün İncil ve atasözlerindeki çağrışımlarıyla beraber kullanılan "zengin": Bu üç sıfat o kadar mükemmel bir araya getirilmiş ki (bu, bir vurgu ve sesbilim konusudur, onları yeniden bir araya getirmeye çalışın) Emma'nın "görünüşteki" memnuniyetinin aldatıcılığını özetler. "Kendisini üzecek veya sinirlendirecek hiçbir şey olmadan bu dünyada neredeyse 21 yıl" yaşayan Emma, sert bir uyanmayı hak etmektedir. Çoğunluk için geleneksel önemi olan "21 yaş"ındaki Emma, şimdi kendi hayatının sorumluluklarını üzerine almalıdır. 19. yüzyılın başındaki bur-

juva toplumunda bir kadın için bu, evlenip evlenmemeye ve kiminle evleneceğine karar vermek anlamına gelmekteydi. Bu açıdan Emma alışılmadık bir şekilde özgürdür çünkü o çoktan ailesinin hanımı olmuştur ve aynı zamanda bu, özellikle bir anne şefkatini sağlayan ama (ima yoluyla) bir anne disiplinini sağlayamayan bir mürebbiye tarafından yetiştirildiği için bir kibrin doğmasına neden olabilecek bir durumdur.

Bu ima, üçüncü paragrafta daha vurgulu yapılmaktadır ama aynı zamanda anlatıcının makul ve objektif sesinin yanı sıra Emma'nın kendi sesini duymaya başlamamız da yeteri kadar ilginçtir. "Aralarında kız kardeşlerin samimiyetinden daha fazlası vardı." "Onlar arkadaş olarak beraber yaşadılar..." Bu ifadelerde, "sadece onun sevdiği şeyleri" yapmasına izin veren mürebbiyesiyle ilişkisini, Emma'nın durumundan oldukça memnun bir betimlemeyle beraber duyuyor görünüyoruz. Paragrafın sonucunun ironik yapısı, "Onun kararlarına oldukça saygı duyuyordu ama aslında her şeyi tek başına yönetiyordu", mantıksal olarak birbirine uymayan iki ifadeyi dengeler ve bu yüzden de dördüncü paragrafta anlatıcının açıkça ifade ettiği Emma karakterindeki kusura işaret eder. Bayan Taylor'ın evliliğiyle hikâye tam olarak başlamaktadır: Bayan Taylor'ın arkadaşlığından ve onun olgun tavsiyelerinden mahrum kalan Emma, kibrinin önündeki sınırları kaldıracak ve korkunç sonuçlarıyla onun adına çöpçatanlık işleri yapmaya başlayacak genç bir bayan Harriet'i, himayesine alır.

Âdeta eşikten yakamızı tutarak bizi içeri çeken Ford Madox Ford'un ünlü açılış cümlesi de okuyucunun dikkatini ele geçirmek için yapılmış apaçık bir manevradır. Ama karakteristik modern bilinmezlik ve yönlendirme, herhangi bir gerçeği keşfetmeyle ilgili kaygı, hemen anlatıya bulaşır. Bize hitap eden bu kişi kimdir? İngilizceyi kullanmaktadır ama kendisi İngiliz değildir. En az dokuz yıldır "en hüzünlü hikâye"nin öznesi görünen İngiliz çifti tanıyor, fakat anlatının en son ânına kadar da bu İngilizlerle ilgili "hiçbir

şey bilmediğini" iddia ediyor. İlk cümledeki "duyduğum" ifadesi, başka birisinin hikâyesini anlatacağını gösteriyor ama hemen ardından da anlatıcı ve belki de eşi bu hikâyenin bizzat parçası oldukları ima ediliyor. Anlatıcı, Ashburnhams'leri yakından biliyor ve hiç mi hiç tanımıyor. Bu çelişkiler, İngilizliliğin bir etkisi, İngiliz orta sınıfındaki görünüş ve gerçek arasındaki eşitsizliğin bir etkisi olarak mantıklaştırılıyor; bundan ötürü de bu başlangıç, komik olmaktan ziyade uyarıcı sözleri içinde trajik olmasına rağmen *Emma*'nınkine benzer içeriksel bir işareti vurgular. "Hüzünlü" kelimesi paragrafın sonuna doğru tekrarlanır ve başka bir anahtar kelime olan "kalp" (karakterlerden ikisinin de kalp rahatsızlıkları var ve bunların hepsi duygusal yaşamlarını bozuyor) sondan bir önceki cümlede ortaya çıkıyor.

Jane Austen'ın kısmen mecazdan kaçınarak kendi otoritesini kurduğu tarzı açıklamak için eldiven mecazını kullandım (akıl ve sağduyunun zıt kutbunda aslen söylemin şiirsel bir şekli olan mecaz). Gerçekten de aynı mecaz, *İyi Asker*'in açılış paragrafında, farklı bir anlamda olmasına rağmen ortaya çıkar. Burada kibar sosyal bir davranışa, zenginliğe ve seçici zevke ("iyi" bir eldiven açıkça belirtilmiştir) uyan rahat ama ölçülü tavırları aldatıcı gizleme imasıyla ya da "üzeri örtülü" olarak ifade eder. İlk paragrafta toplanan gizemlerden bazıları çabukça açıklanır, mesela anlatıcının Avrupa'da yaşayan bir Amerikalı olduğu bilgisi verilerek... Fakat onun şahitliğinin güvenirliliği ve diğer karakterlerin sürekli ikiyüzlü davranmaları burada, en hüzünlü hikâyede, kritik meselelerdir.

Elbette başka birçok başlangıç şekilleri de var ve bu kitaba göz gezdiren okuyucular bunlardan bazılarını düşünme fırsatına sahip olacak. Çünkü kurgu sanatının diğer açılarını göstermek için genellikle bir hikâyenin veya romanın giriş paragrafını seçtim (Bu, beni olay örgüsünü özetleme zorundan da kurtardı). Fakat burada, olasılıklar dağılımını göz önünde bulundurmak gerekli olabilir. Hikâyenin birincil dekoru olan bir manzaranın veya kasabanın görünümü-

nün tanıtımıyla da roman başlayabilir, film eleştiri terimi olarak *mizansen* budur; örneğin, Thomas Hardy'nin *The Return ofthe Native* [*Yerlinin Dönüşü*]'nün başındaki Egdon Heath'ı kasvetli betimlemesi veya E.M. Forster'ın *A Passage to India* [*Hindistan'a Bir Geçit*]'in başındaki nefis ve nazik bir kılavuzvari şiirsel anlatımla Chandrapore'u tasviri. Evelyn Waugh'un *A Handful of Dust* [*Bir Avuç Dolusu Toz*] adlı eserinde veya Ivy Compton-Burnett'in kendine özgü eserlerinde de görüldüğü gibi bir roman, bir diyaloğun ortasından da başlayabilir. Anlatıcının, kendini ilgi çekici şekilde tanıtmasıyla da roman başlayabilir, "Bana İsmail deyin" (Herman Melville, *Moby Dick*) ya da otobiyografi edebiyatı geleneğindeki gibi kaba bir jestle de başlayabilir: "... Muhtemelen bilmek isteyeceğiniz ilk şey herhâlde nerede doğduğum, berbat çocukluğumun nasıl geçtiği, ailemin nasıl geçindiği, kısacası benden önceki her şey ve bir tür pislik olan David Copperfield ile ilgili her şey. Ama ben bu zımpırtılardan sıkılıyorum" (J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* [*Çavdar Tarlasındaki Çocuklar*]). Bir roman yazarı felsefi düşünceyle de romanına başlayabilir, "Geçmiş yabancı bir ülke: orada her şeyi onlar farklı yaparlar" (L. P. Hartley, *The Go-Between* [*Arada Gidiş*]). Ya da karakter daha ilk cümlede korkunç bir tehlikeye atlayabilir: "Hale, Brighton'da üç saat geçmeden onların kendisini öldürmek istediklerini biliyordu" (Graham Greene, *Brighton Rock* [*Brighton Kayası*]). Birçok roman, ana hikâyenin nasıl olduğunu açıklayan veya kurgusal okura seslenerek onu tasvir eden "bir çerçeve haber"le başlar. Conrad'ın *Heart of Darkness* [*Karanlığın Yüreği*]'nde, isimsiz bir anlatıcı, Thames nehrinin ağzındaki gezi yelkenlisinin güvertesinde oturan bir grup arkadaşına Kango tecrübelerini anlatan Marlow'u betimler: ("Ve burası aynı zamanda dünyanın en karanlık yerlerinden biriydi." diyerek Marlow başlar). Henry James'in *The Turn df the Screw* [*Vidanın Dönüşü*] adlı eseri, bir köy evindeki partide hayalet hikâyeleriyle eğlenen ve belki de umduklarından fazlasını bulan misafirlere, ölmüş bir kadının yüksek sesle okunan anılarını içerir. Kingsley Amis,

The Green Man [*Yeşil Adam*] romanına, *The Good Food Guide* [*İyi Yemek Rehberi*]'nin esprili bir benzetisi olan hayalet hikâyesiyle başlar: "İnsan, Londra'ya 40 milden –8'den M1'e kadar– daha yakın bir yerde gerçek bir yurt bulma şaşkınlığını atlatır atlatmaz, İngilizlerin eşit fiatlı otobüs bilet uygulamasına hayret ediyor..." Italo Calvino'nun *If on a winter's night a traveller* [*Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*] romanı şöyle başlar: "Italo Calvino'nun yeni romanı *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'yu okumaya başlamak üzeresiniz." James Joyce'un *Finnegans Wake*'i de bir cümlenin ortasından başlar: "nehrin akışı, Eve ve Adam'lardan sonra, kıyı sapağından koy dönemecine doğru, geniş bir kavis yaparak bizi Howth Kalesi'ne ve Environs'a geri getirir." Kayıp parça, kitabı sonlandırır: "bir yol bir tenha bir son bir sevilen". Dolayısıyla bizi tekrar başlangıca götürür, aynı doğada suyun dönüşümü gibi, nehirden denize, buluta ve tekrar nehre suyun dönmesi gibi. Tıpkı kurgunun yorumunda anlamın sonsuzluğu gibi.

2- ÇOK KARIŞAN YAZAR

Mısırlı büyücü, bir ayna olarak bir mürekkep damlasıyla geçmişin etkileyici görünümlerini muhtemelen geleceği parlak kişilere göstermekle sorumluydu. İşte siz okuyucu için benim üstlendiğim şey bu. Kalemimin ucundaki bu mürekkep damlasıyla Hayslope köyünde yaşayan inşaatçı ve marangoz Jonathan Burge'un geniş atölyesini Tanrımızın yılı 1799'un 18 Haziran'ında olduğu gibi sizlere göstereceğim.

George Eliot, *Adam Bede* (1859)

Margaret için King's Cross Gar'ı –bunun okuyucuya ona karşı bir tavır alışa neden olmayacağını umarım– her zaman sonsuzluğu çağrıştırmıştı. Onun bu konumu bile –Saint Pancras Oteli'nin zahmetsizce kazanılmış ihtişamının biraz gerisinde kalmış– hayatın maddeciliği üzerine bir yoruma işaret ediyordu. Aralarında sevimsiz bir saat olan şu renksiz ve sıradan iki kemer, sonsuzluk yolculuğuna uygun kapılardı. Belki problemi gösterişli olmaktı ama bu gösterişliliği sıradan bir dille ifade edilemezdi. Eğer bunun komik olduğunu düşünüyorsanız, size bunu söyleyen kişinin Margaret olmadığını aklınızdan çıkarmayın. Trenin hareket etmesi için daha çok zamanı olduğunu, Bayan Munt'un ön vagona doğru, lokomotifi gören ama ona çok da yakın olmayan bir koltuk bulduğunu ve Wickham Place'e dönmekte olan Margaret'in de şu telgrafı aldığını hemen ekleyeyim:

"Artık bitti. Keşke hiç yazmasaydım. Hiç kimseye söyleme. – Helen."

Ama Juley Teyze âşıktı, dönüşü yoktu ve yeryüzünde hiçbir kuvvet onu durduramazdı.

E. M. Forster, *Howards End* (1910)

Bir hikâyeyi anlatmanın en kolay yolu, belki anonim halk masalı (*tale*) tarzında ("Bir zamanlar güzel bir prenses vardı.") anlatmak ya da bir hikâye anlatıcısının sesinde veya epik ozanın sesinde (mesela, Virgil'ın "Silahlar ve şarkı söylediğim adam" gibi) veya Henry Fielding'den George Eliot'a kadar klasik kurgunun kuşkulanılmayan, cana yakın ve anlamlı yazarın sesiyle anlatmaktır.

Adam Bede'nin başında hem bir ayna hem de bir araç olan mürekkep damlasıyla zarif retorik bir ustalık gösteren George Eliot, yazma eylemini, bizi, romanın eşiğinden ve nihayetinde de Jonathan Burge'ün atölyesinden içeri davet ederek bir sohbet türüne, okuyucuya direkt samimi bir hitaba dönüştürür. Eliot, tartışmalı büyü ve boş inanç ifadeleriyle kendisinin az hissedilen, titiz tarihsel hikâye anlatım türünü imalı bir şekilde çatıştırır. Mısırlı büyücülerin teknikleriyle ilgili bu ilginç bilgi, başka bir anlatı işlevine sahip değildir ama kendisine ilgi çekilmeden olmayacaktır. Yine de biz, kurguyu, sadece hikâyesi için okumayız; aynı zamanda dünya bilgimizi arttırmak için de okuruz. Yazarın anlatı yöntemi, bu ansiklopedik bilgiyle herkesçe bilinen bilgiyi bir araya getirmeye özellikle uygundur.

Bununla beraber, her şeye karışan yazar sesi, anlatı eylemine dikkat çekerek kısmen gerçekçi yanılsamayı zedelediği ve sunulan duyusal yaşantı yoğunluğunu azalttığı için yüzyılın başında gözden düştü. Ayrıca bu yaklaşım, şüpheci ve göreceli çağımızın birisine bahşetmede isteksiz olduğu bir tür otoriteyi, Tanrı gibi her şeye hâkim olma durumunu ortaya çıkarıyordu. Modern kurgu ise karakterlerin bilinçliliği şeklinde hareket ederek ve anlatı görevini bizzat onlara devrederek bu yazarsal sesi bastırma veya yok etme eğilimindeydi. Her şeye karışan yazarın sesi, modern kurguda yer aldığında, bu genellikle *Howards End*'deki pasajda olduğu gibi belli bir ironik özbilinçlilikle verilir. Kız kardeşi Helen'in *sonradan görme* büyük bir sanayicinin küçük oğlu Henry Wilcox'a âşık olduğunu duyan Bloomsburyite'li Margaret Schlegel, teyzesini (Bayan Munt'ı) ne olduğunu öğrenmesi için gönderdiği kitabın ikinci bölümde bunlar bir sonuca vardırılır.

Howards End, İngiltere şartlarının bir romanıdır ve manevi havasıyla beraber temelde tarımsal geçmişi ve ticareti sanayinin gölgesinde kalmış ve dolayısıyla problemli geleceğiyle organik bir bütün olarak sunulan ülke duygusu, temsili önemi karakterlere ve onların ilişkilerine verir. Bu tema, İngiltere refahını ve gücünü yaratanlara mı aittir, yoksa "onu her nasılsa öyle gören, sonsuzluk yolculuğunda ona eşlik eden dünyanın en cesur filolarıyla bir maneviyat gemisi olarak yelken açmış, gümüş bir denizde bir mücevher gibi uzanan bütün bir ada olarak gören insanlara" mı aittir sorusu, yazarın gündeme getirdiği 19. bölümde hayalî bir zirveye taşınır.

Hem yazarın hem de Margaret'in, hayalî arkadaşlıkları açıktır. King's Cross (Kutsal Haç) üzerinden aksi yorumların yapıldığı maddecilik ve zenginlik Wilcoxes dünyasına aitken, King's Cross Gar'ıyla ilişkilendirilen sonsuzluk, İngiltere gemisinin yelken açtığı sonsuzlukla aynıdır. Yazar ve kadın kahraman arasındaki duygu dayanışması, şu üslup içinde açıkça görülür: Sadece geçmiş zamana geçiş ("bir yoruma *işaret ediyordu*," "uygun kapılar*dı*"), Margaret'in düşüncelerini dilbilimsel olarak yazarın sesinden ayırır. Forster açıkça –bazıları aşırı bir şekilde diyebilir– kadın kahramanına karşı koruyucudur.

"Margaret için King's Cross Gar'ı, bunun okuyucuya ona karşı bir tavır almasına neden olmayacağını umarım" ve "Eğer bunun komik olduğunu düşünüyorsanız, size bunu söyleyen kişinin Margaret olmadığını aklınızdan çıkarmayın" ifadeleri, belli yaşantı türünü kuran bazı âdet veya gelenek çiğnendiği zaman Erving Goffman'nın "çerçeveyi kırmak" diye adlandırdığı etkiye yaklaşan riskli hareketlerdir. Bu ifadeler, gerçekçi illüzyonun bizden bastırmamızı veya görmezlikten gelmemizi istediği şeyi normal olarak açığa çıkarır; kurgulanan karakterler ve eylemlerle ilgili bir roman okuduğumuz bilgisini.

Bu, kurgusal yapıların ayrıntılarını ortaya dökerek geleneksel realizme saf bir güven taşımayan postmodern yazarların desteklediği bir yaklaşımdır. Mesela, Joseph Heller'ın *Good as Gold* (1980) adlı romanının ortasında endişe veren yazar müdahalesine bir bakın:

> Bir kez daha Gold kendisini birisiyle –Spotty Weinrock– öğle yemeğine hazırlık yapıyorken buldu ve tam bu sırada bu kitap içinde onun yemek yiyerek ve konuşarak çok berbat zaman geçirdiği düşüncesi belirdi. Gerçi onunla yapılacak çok başka şeyler yoktu. Eşiyle çocuklarını kolayca arka planda tutarak Andrea ile onu yatağa çok koydum... Kesinlikle çılgınca âşık olacağı dört çocuklu bir okul öğretmeniyle yakında tanıştıracağım ve ülkenin ilk Yahudi dış işleri bakanı için onu ümitlendireceğim, ama bu, tutmaya niyetli olmadığım bir söz.

Forster; hikâyesinin oluşturduğu yaşam yanılsamasını o kadar radikal bir şekilde aşındırmaz; karakterlere ve onların kaderlerine gerçek insanlarmış gibi göndermelerde bulunarak sempatiyle karışık bir merak duymamızı sağlar. Bundan dolayı, Margaret'in deneyimiyle onun anlatımı arasındaki boşluğa dikkat çekerek Forster ne yapmaya çalışıyor? Kendi konuşma şekline şakacı bir yolla küçümseyici göndermeler yapan Forster'ın, roman boyunca saçtığı ve tematik amacı için gerekli gördüğü tarih ve metafizikle (Purbeck tepelerinden İngiltere manzarası gibi) alakalı süslü yazar ifadelerine yer açmak için, deyim yerindeyse izin aldığını söylemeye çalışıyorum. Bu tür yazar genellemesinin zemin hazırladığı muhtemel okuyucu tepkisi olan "*Bırak onu!*" durumunu yatıştırmanın ve savuşturmanın etkili bir yolu da nazikçe bir nüktede bulunmaktır. Forster, özür diler şekilde bizi hikâyeye döndürmek için acele ederken ve güzel bir merak uyandırma etkisiyle bölümü bitirirken, böylesi pasajların gerektirdiği anlatım canlılığı yorumunu da şakaya vurmaktadır.

Ama merak uyandırma ayrı bir konu.

3- MERAK UYANDIRMA

Daha önce kendisini hiç ziyaret etmemiş ölüm ihtimali belirdiğinde Knight, önce ne geleceğini ne de geçmişiyle bağlantılı bir şey düşünebildi. Sadece kendini bitirecek Doğa'nın bu girişimine sertçe bakabildi ve onu engellemeye çalıştı.

Yaklaşık yarım daire şeklinde uzanan koyu çevreleyen altı deniz üstü gökyüzü, iç tarafı çukur bir silindir şeklindeki uçurumdan, her iki yanından onun kıvrılan dikey cephelerini görebiliyordu. Aşağıya, uzak tarafa doğru ön cephesine baktı ve kendisini nasıl da korkuttuğunu daha net fark etti. Uçurumun merhametsizliği her yanına yayılmıştı ve ta iç kısımlarına kadar uzanan bu düşmanca şekil, ıssızdı.

İnsanın aklına bu cansız dünyanın saldırmasıyla kararsız kaldığı anlarda oluşan o bildik durumlarda olduğu gibi, Knight'ın gözleri de tam karşısındaki kayalardan hafifçe çıkmış gömülü bir fosile takıldı. Gözleri olan bir yaratıktı. Ölü ve taşa dönmüş gözleri bugün bile ona dikkatle bakıyordu. Trilobites diye adlandırılan ilk kabuklu hayvanlardan biriydi bu fosil. Ömürlerini milyonlarca yıl ayrı geçiren Knight ve bu alt canlı türü ölüm yerlerinde buluşmuş görünüyorlardı. Şimdi bir zamanlar kendisinin sahip olduğu gibi canlı ve kurtarılacak bir bedeni olan o şeyin görüntüsüne bir anda ulaşacak noktadaydı.

Thomas Hardy, *A Pair of Eyes* [*Bir Çift Mavi Göz*] (1873)

Romanlar birer anlatıdır. Kelime, film, resimli roman gibi hangi türde olursa olsun bir anlatı; dinleyecisinin aklında sorular oluşturup cevaplarını öteleyerek onların ilgisini devam ettirir. Bu sorular, klasik dedektif hikâyeleriyle macera hikâyelerinde oldukça ku-

sursuz bir şekilde sergilenen nedensellik (Kim yaptı?) ve zamansallıkla (Daha sonra ne olacak?) yapılması gerekli kabaca iki türdedir. Merak uyandırma, özellikle macera hikâyeleri ve polisiye roman olarak bilinen dedektif ve macera hikâyelerinin karışımıyla ilgili bir unsurdur. Böylesi anlatılar, kahramanı sürekli tehlikeli durumlara sokarak okuyucuda ne olacağına ilişkin sempatik korku ve kaygı duygularıyla heyecan yaratmak için oluşturulur.

Merak uyandırma, özellikle popüler kurgu türleriyle ilişkili olduğu için genellikle modern dönem edebiyat romancıları tarafından ya küçümsenmiş ya da en azından daha aşağı bir seviyede görülmüştür. Mesela, *Ulysses*'da James Joyce, gerçeğin geleneksel kurgunun bizi inandıracağından daha belirsiz ve daha az heyecanlı olduğununa işaret ederek, modern Dublin'in banal ve bir sonuca varmayan bir günlük olaylarını, Odysseus'un Truva Savaşı'ndan kahramanca ve tatmin edici bir şekilde biten dönüş hikâyesine kurgular. Ama özellikle 19. yüzyılda popüler kurgunun merak uyandırma yöntemlerini bilinçli olarak kullanan ve bunları kendi amaçlarına döndüren yazarlar vardır.

Böyle birisi de Wilkie Collins tarzında yazılmış, sansasyonel ilk basılı romanı *Desperate Remedies* [*Umutsuz Çözümler*] (1871) olan Thomas Hardy'diydi. Üçüncü romanı *Bir Çift Mavi Göz* (1873), kuzey Cornwall'ın romantik ortamında Hardy'nin ilk eşine yaptığı kura dayalı, daha coşkulu ve psikolojik bir romandı ve modern otobiyografik kurgunun ustası Marcel Proust'un en favori romanıydı. Ama bildiğim kadarıyla tamamen uydurulmuş klasik bir merak uyandırma sahnesi içermektedir. Bu "merak uyandırma" kelimesi, "asılı olmak" anlamına gelen Latince bir kelimeden türetilmiştir ve merak uyandırma, güvenli tırmanışın mümkün olmadığı bir uçuruma parmak uçlarıyla tutunmuş bir adamın durumundan daha üretken olduğu bir durum da olmayabilir, bu yüzden de "uçurumda asılı kalan" (*cliffhanger*) ifadesi jenerik bir terim olarak "heyecanlı resimli roman" olarak kullanılır.

Bir Çift Mavi Göz'ün yaklaşık ortasında, Cornish papazının kızı olan genç ve biraz kararsız kahraman Elfride, gizlice nişanlandığı genç mimarı Hindistan'dan memleketine getiren gemiyi görmek için Bristol Kanalı'na bakan yüksek bir kayalığın tepesine teleskopla çıkar. Ona, önerilerde bulunan ve kendisini suçlu hissetse de kendisine ilgi duymaya da başlayan, olgun ve entelektüel ilgileri olan üvey annesinin bir arkadaşı Henry Knight eşlik etmektedir. Onlar uçurumun tepesinde otururlarken, Knight'ın şapkası uçurumun kenarına uçar ve ona ulaşmaya çalıştığında, gittiği birkaç fit yükseklikte dik bir uçurumla biten eğilimli kaygan bir bayırdan dönemeyeceğini görür. Ona yardım etmek isteyen Elfride'nin aceleci çabaları durumu yalnızca daha da kötüleştirir. Kurtulmak için güçlükle tırmanan Knight'ı felakete istemeyerek biraz da yaklaştırır. "Yavaş yavaş kayarken... Knight çok küçük bitki öbeğine –tüm çıplaklığıyla ottan yoksun görünen kayalığın bulunduğu yerdeki bu son şeye– umutsuz bir hamlede bulundu. Bu, onun daha fazla düşmesini durdurdu. Knight şimdi tam da elleriyle havada *asılı kalmıştı*..." (*italikledim*).[1] Elfride, Knight'ın görüş mesafesinden muhtemelen yardım bulmak için çıkmıştı, ama Knight insan yerleşiminden millerce uzakta olduklarını bilmektedir.

Sonra ne olacak? Knight hayatta kalacak mı? Eğer kalacaksa nasıl? Merak uyandırma, ancak bu soruların cevapları geciktirilerek sağlanabilir. Bunu yapmanın (Hardy'nin yoğun görsel kurgusunda etkilerini tahmin ettiği) sinemaca sevilen bir yolu, Knight'ın ıstırabıyla kahramanın telaşlı kurtarma gayretlerinden kesitler vermekle olacaktır. Ama Hardy, Elfride'nin bu zor duruma gösterdiği tepkiyle Knight'ı (dolayısıyla okuyucuyu) şaşırtmak ister ve bundan ötürü de olayın anlatımını Knight'ın bakış açısıyla sınırlar. Merak uyandırma, Knight uçurumda asılı kalmışken düşüncelerinin detaylı bir

[1] Yazar, "merak uyandırma" kelimesiyle "asılı kalma" kelimesi İngilizcede *suspend/suspense* ile aynı kökten kelimeler olduğu için burayı italik yazmış (Çevirmenin notu).

açıklamasıyla uzatılır. Bu düşünceler, jeoloji ve doğa tarihi, özellikle Darwin'in çalışmalarının yeni keşiflerin üzerinde derin bir etki bıraktığı Viktoryan dönemi entelektüelinin düşünceleridir. Knight'ın milyonlarca yıllık fosilleşmiş bir eklembacaklının "ölü ve taşa dönmüş" gözlerine bakakaldığını fark ettiği pasaj, belki de sadece Hardy'nin yazabileceği bir pasajdır. Zaman ve mekânın muazzam boyutları gerçekten kavranmaya başlandığı bir evrenin, küçülttüğü hassas insan bedenini gösterebilen böylesi heyecan uyandıran değiştirmecelerden ötürü bu eser dikkate değerdir. İstisnasız her karakteri, yanlış ama anlaşılabilir bir şekilde bir tür kozmik kötülüğe böylesi dengesiz derecede bulaşır. Elfride'nin canlı ve baştan çıkarıcı mavi gözleri yerine fosilin ölü gözleriyle karşılaşan Knight, kendi fâniliğinin soğuk ve keskin yeni bir kavrayışını görür.

Bu sahne aynı yolla birkaç sayfa uzatılır: Askıda kalma anlatısının uyandırdığı merak telinin gerginliği, üzerinde durulan doğanın açık kindarlığı (rüzgâr Knight'ın elbisesini dövüyor, yağmur yüzüne iğne gibi batıyor, kırmızı güneş "sarhoş bir sırıtışla" bakıyordu), jeoloji ve tarih öncesi üzerine felsefi yansımaların ardından şu sorularla noktalanır: "Ölecek mi?... Kurtarılmayı umuyordu ama kız bunun için ne yapabilecekti? Bir santim bile hareket etmeye cesaret edemedi. Ölüm gerçekten eline kadar uzanmış mıydı?"

Elbette Elfride onu kurtarır. Sizden bu hoş kitabı henüz okuma fırsatı olmayanları cesaretlendirmek için Elfride'nin bütün elbiselerini çıkarması gerektiğini söylemenin dışında, bunu nasıl yaptığıyla ilgili bir açıklamada bulunmayacağım.

4- GENÇLİK *SKAZ*LARI[2]

İhtiyar Sally, Lunt'ları göklere çıkarmanın dışında çok konuşmadı çünkü sağı solu kesmekle ve çekici görünmeye çalışmakla meşguldü. Sonra da birdenbire lobinin diğer ucunda, tanıdığı bir zıpırı gördü. Sırtında oldukça koyu gri flanel bir takım elbise ve damalı yelek vardı. Kesinlikle Doğu Kıyısı üniversitelerinden birine gidiyordu. Sanki büyük bir marifet. Duvarın yanında ayakta duruyor, öldüresiye sigara içiyor ve çok sıkkın görünüyordu. İhtiyar Sally durmadan, "Bu çocuğu bir yerden *tanıyorum*." diyordu. Onu nereye götürseniz, mutlaka *tanıdığı* veya tanıdığını sandığı birileri çıkar. Canımı iyice sıkana kadar söylendi durdu. Ben de ona, "Onu tanıyorsan eğer niye yanına gidip ona sıkı bir öpücük vermiyorsun? Bu, onun hoşuna gidecek," dedim. Ben böyle konuşunca, fena bozuldu. Sonunda zıpır da onu fark etti veyanımıza gelip merhaba dedi. Merhabalaşmalarını bir görecektiniz. Yirmi yıldır birbirlerini

---

[2] Buradaki *skaz* ifadesini ilk kez 1910'larda Rus edebiyat eleştirmenleri kullandı. Biçimcilik kuramının önemli temsilcilerinden Boris Eikhenbaum bir ülke edebiyatının gelişmesi için sözel ve geleneksel anlatı biçimleriyle bağlantı kurması gerektiğini savunuyordu. Rusça "anlatmak" anlamına gelen *skazat* sözcüğünden türettiği yeni ifadesini çağdaş edebiyatın önemli bir unsuru sayıyordu. Folklorik özellikler barındıran, sıradan insanların gündelik hayatlarını yansıtan, konuşma akıcılığında ve klasik edebiyatın katı kurallarına aldırmayan bir edebiyat türü olarak betimleniyordu *Skaz*. Sonraki yıllarda *Skaz*, edebiyat kuramcıları tarafından farklı anlamlarda kullanıldı. Bugün ise konuşma dilinde birinci tekil şahıs anlatılar için sarf edilen bir deyim oldu. Edebiyat tarihçisi ve yazar David Lodge, İngiliz ve Amerikan edebiyatında *teenage skaz* (Türkçede gençlik *skaz*'ları denilebilir) olarak adlandırdığı bir türden bahseder, Mark Twain'ın *Huckleberry Finn*, Salinger'in *Çavdar Tarlasında Çocuklar* romanlarını bunlara örnek gösterir. Günümüz edebiyatında önemli bir yeri vardır bu gençlik *skaz*'larının. (http://www.on5yirmi5.com/genc/haber.42490/skaz-turunde-bir-roman.html) (Ç.N.)

görmediklerini sanırdınız. Küçükken aynı küvette yıkanmışlardı sanki. Eski sıkı dostlar. Mide bulandırıcıydı. İşin en komik yanı, daha önce, muhtemelen *bir kez*, sahtekârlar partisinde karşılaşmışlardı. Onların oradan buradan gevezelikleri bitti ve sonunda ihtiyar Sally bizi tanıştırdı. Adı George bir şeydi –hatırlamıyorum bile– ve Andover'a gidiyordu. Çok önemli yani. Oyunu nasıl bulduğunu ihtiyar Sally sorduğu zaman onu görmeliydiniz. Birisi soru sorunca *yeri dar gelen* türden bir sahtekârdı. Geriye bir adım attı, hemen arkasında duran bir kadının ayağına bastı. Muhtemelen kadının bütün ayak parmaklarını ezmiştir. Oyunun kendisi hiç de öyle şaheser sayılmazmış ama Lunt'lar, hiç kuşkusuz, kesinlikle birer melekmişler. Melekmişler. Tanrı aşkına. *Melekler*. Bittim buna. Ardından o ve ihtiyar Sally tanıdıkları bir yığın insandan bahsetmeye başladılar. Hayatınızda duyabileceğiniz en sahtekârca konuşmaydı.

J.D. Salinger, *Çavdar Tarlasındaki Çocuklar* (1951)

Skaz, yazı dilinden ziyade konuşma dili özelliklerine sahip birinci tekil şahıs anlatım türünü göstermek için kullanılan [İngiliz kulağına "doğaçlama vokal tekniğinde"ki gibi "ahenksiz" (*jazz*) ve "anlamsız hecelerle şarkı söylemek" (*scat*) kelimelerini akla getiren] oldukça çekici Rusça bir kelimedir. Bu tür romanda veya öyküde anlatıcı 'ben' olarak kendine seslenen bir karakterdir ve okuyucuya da 'sen' diye hitap eder. Konuşma dilinin kelimelerini ve sözdizimini kullanır ve dikkatli bir şekilde oluşturulmuş parlak yazılı bir ifadeyi dağıtıcı olmaktan ziyade öyküyle doğal bir bağlantısı var görünür. Bir tren vagonunda veya barda karşılaşılan geveze bir yabancıyı dinlediğimiz kadar çok okumayız. Doğal olarak "gerçek" bir yazar tarafından çok hesaplanmış bir gayretin ve dikkatli bir yeniden ifadelendirmenin ürünü olan bir yanılsamadır *skaz*. Gerçek konuşmayı aynen taklit eden bir anlatım metodu, kaydedilen konuşmaların yazılı dokümanları gibi hemen hemen anlaşılmaz olacaktır. Ama gerçeği hikâyelendirmenin güçlü, otantik ve samimi etkisini yaratan, yanılsamadır.

Amerikan romancılar için *skaz*, İngiltere ve Avrupa'ya miras kalmış edebî geleneklerden kendini kurtarmanın açık bir yoludur.

Bu can alıcı güdü, Mark Twain tarafından armağan edilmiştir. "Bütün modern Amerikan edebiyatı, Mark Twain'ın *Huccleberry Finn* adlı eserinden gelir," der Ernest Hemingway, bu bir abartıdır ama konuyu aydınlatan bir abartı. Mark Twain'nın ustaca çözümü, anadile ait bölgesel konuşma tarzını, sandığından daha akıllı olan ve yetişkinlerin dünyasına sarsıcı bir etkililikle ve dürüstlükle bakabilen bir gençle, saf ve henüz olgunlaşmamış bir anlatıcıyla birleştirebilmesinde yatar. Hıristiyan inancının farklı yansımalarına karşı Huck'ın tepkileri, buna örnek verilebilir:

> Bazen dul kadın beni bir kenara çekip insanın ağzının suyunu aktıracak şekilde ilahî takdirden bahsederdi. Ama sonra, belki de hemen ertesi gün aynı konuyu bu kez Bayan Watson ele alıyor ve her şeyi yerle bir ediyordu. Ben de buradan Tanrı'nın iki takdiri olduğuna karar vermiştim. Yoksul bir adam dul kadının ilahî takdiriyle oldukça iyi bir şeyler sağlayabilirdi belki, ama Bayan Watson'nın eline düştün mü, artık yandın demekti.

J. D. Salinger'in Holden Caulfield'ı, Huck Finn'in edebî soyundandır: Daha eğitimli ve pişkindir ve New Yorklu varlıklı bir ailenin çocuğudur ama Huck gibi o da yetişkinlerin ikiyüzlü, yiyici ve –onun tabiriyle– düzme dünyasından kaçan bir gençtir. Holden'ı derinden sarsan şey, yaşıtlarının bu yozlaşmış yetişkin davranışını isteklilikle benimsemesidir. Hikâye sırasında, kız arkadaşını, başrollerini ünlü oyuncu çift Alfred ve Lynn Lunt'ın oynadığı bir Broadway oyununa götürür. Burada "İhtiyar Sally" ve oyun molasında lobide karşılaştığı tanıdığı, yetişkinlerin sosyal davranışlarını tam bir yapay tarzda yaparken gösterilmiştir.

Yazıdan çok bir konuşmaya, bir delikanlının konuşmasına benzeyen Holden'ın anlatım tarzının özellikleri tespit edilecek kadar kolaydır. "Zıpır", "çok sıkkın", "sahtekâr", "büyük marifet", "bittim" ve "ihtiyar" (yaşı ne olursa olsun rastgele tanıdığınız birisine söylenen bir lakap) gibi özellikle argo tarzda (kelimelerin mükemmel varyasyonları dikkatli düşünce gerektirir çünkü) birçok tekrar var. Birçok genç gibi Holden da sözbilimcilerin mübalağa (*hyperbole*) dedikleri abartıyla duygularının keskinliğini ifade eder: "Öl-

düresiye sigara içiyor", "yirmi yıldır birbirlerini görmediklerini sanırdınız", "oradan buradan gevezelik". Sözdizimi basittir. Cümleler genelde kısadır ve de karmaşık değildir. Birçoğu belli bir fiilden mahrum ve yerli yerinde oluşturulmamıştır ("Kesinlikle Doğu Kıyısı üniversitelerinden birine gidiyordu. Sanki büyük bir marifet.") Genellikle konuşanın yaptığı türden dilbilimsel hatalar vardır ("kendilerini öne çıkaran bir şarlatan gibi bir şeydi...).[3] Daha uzun ifadelerde ise cümleler karmaşık yapılarda birbirine bağlı olmaktan ziyade, konuşmadaki gibi birbirine dizilmişlerdir.

Holden'ın konuşma şeklinde formaliteye uymaması, onun doğal ve otantik olmasının teminatıdır. Bu, George'un iyi kurulmuş ama gösterişli küçük konuşmasıyla ortaya çıkarılır: "Oyunun kendisi hiç de öyle şaheser sayılmazmış ama Lunt'lar, hiç kuşkusuz, kesinlikle birer melekmişler." Bu cümle, Holden'ın direk alıntılanan ve Sally'yi deli eden ani söylediği (Onu tanıyorsan eğer niye yanına gidip ona sıkı bir öpücük vermiyorsun?) cümlesinin tersine, dolaylı veya yazılı konuşma gibi anlatılarak daha aşağı seviyede ve gösterişlidir.

Burada da söylediğim gibi Holden'ın anlatı tarzını tanımlamak yeterince kolaydır; ama bütün roman boyunca dikkatimizi nasıl çekip de bizde bir haz oluşturabildiğini açıklamak çok daha zordur. Çünkü şüphesiz kitabı ilginç kılan onun üslubudur. Onun anlattığı hikâye düzensizdir ve bir sonuca varmaz. Büyük oranda önemsiz olaylardan oluşur. Normal edebî bir ölçüte göre dil ise oldukça zayıftır. Holden yoluyla bizimle temasa geçen görünmez Salinger, 17 yaşındaki bir New Yorklunun argosu sınırları dâhilinde hayat, ölüm ve esas değerlerle ilgili ifade etmesi gerekli her şeyi şiirsel mecazlardan, yinelemeli ses uyumundan ve herhangi bir türde iyi yazımdan kaçınarak söylemelidir.

---

[3] "He was a kind of a phoney that have to give themselves room." Burada "... that has ..." olmalıydı çünkü üçüncü tekil şahısa göre yan cümlenin yüklemi "has" alır. O yüzden dilbilimsel hatalardan bahsediyor. (Ç.N.)

Cevabın bir kısmı, kesinlikle Sally ve George tarafından sergilenen sosyal ve kültürel hayatın nazikçe dokundurmalarıyla Holden'ın kullandığı "zayıf" dil tarafından oluşturulan alaycı mizahta ortaya çıkar. İngilizcesinin kurallarına uygun şekline göre hatalı olması aynı zamanda bir mizah kaynağıdır; alıntıda bu duruma örnek bir satır vardır: "Muhtemelen kadının bütün ayak parmaklarını ezmiştir." "O ayağın her kemiği" ifadesinin değiştirilmiş bir şeklidir bu ve burada başka abartılı bir durum da vardır. Bunun bir başka nedeni de Holden'ın dilinin ifade ettiğinden daha çok imada bulunmasıdır. Mesela bu alıntıda her ne kadar Holden onun statüsünü gösteren Amerika'nın sekiz seçkin üniversitesinin (*Ivy League*) kıyafetlerini ve kibar davranışlarını küçümseme iddiasında olsa bile George'un rakip erkek şekline karşı Holden tarafından netleşmemiş açık bir kıskançlık durumu vardır. Burada ve kitap boyunca Holden Caulfield'ın dokunaklılığı açıkça konuşulandan daha etkilidir.

Yine de son analizde bu düzyazıda şaşırtıcı derecede şiirsel bir şeyler, okumayı ve tekrar okumayı zahmetsiz bir zevke dönüştüren konuşma dilinin ritmini ustaca işleyen bir yönlendirme vardır. Caz müzisyenlerinin söylediği gibi sizi çeker.

5- MEKTUP TARZLI ROMAN[4]

Benim tahammül edemediğim şey, bir an için benim iddialarımı görüp haklarımı kabul etmesidir. Bana masaya yumruğumu vurdurtan şey...

Telefon. Çalıyor. Hatta kalın.

Hayır. Sadece sinir krizi geçiren bir öğrenci. Evet, beni aya karşı ulutacak şey, hiçbir şey olmamış gibi onun Londra'yı aşındırıp durduğu düşüncesidir. Ben sadece bir an için hayalî dünyasından başını kaldırıp şunu demesini istiyorum...

Yine de başka bir kanı bende oluştu. Belki hiçbir şey olmamış gibi gezip durmuyordur. Belki misafir odasında olayların bir uyarlamasını yazıyordur. Belki de onun çıldırtıcı derecede kavrayışlı, tuhaf, yengeçvari kadın kahramanlarından biri, kendini beğenmiş genç bir akademisyenin mor uzun iç çamaşırı içinde garip bir şekilde yan yan bir yerlere seğirtiyordur. Sizin bakışlarınızdan hiçbirine gerek yok, teşekkür ederim, kendi ironisini anlayabiliyorum. Yine de farklı; uzak, rahat bir ülkedeki arkadaşına özel olarak yazmıyor. Benim arkadaşlarıma yazıyor. Ve benim düşmanlarıma. Ve benim meslektaşlarıma. Ve benim öğrencilerime...

Ne? Benim iç çamaşırım mor ve uzun mu? Elbette onlar mor ve uzun değil. Benim zevkimle ilgili hiçbir şey bilmiyor musunuz? Ama belki o, onların mor ve uzun olduklarını söylüyordur! Onların yaptıkları bu, bu insanlar. Onlar doğruyu işlerler, onu artırırlar; onlar yalan söylerler.

Michael Frayn, *The Trick of It* [*Onun Ustalığı*] (1989)

---

[4] *The Epistolary Novel*: Tamamı ya da en azından büyük bir kısmı kişiler arasında alınıp verilen mektuplar üzerinden ilerleyen roman çeşidi. http://www.itusozluk.com/goster.php/epistolary+novel (Ç.N.)

Mektup tarzında yazılan romanlar 18. yüzyılda oldukça popülerdi. Bir kadını baştan çıkartmayla ilgili Samuel Richardson'ın uzun, ahlakçı ve psikolojik olarak keskin mektup tarzlı romanları *Pamela* (1741) ve *Clarissa* (1747), Rousseau (*La Nouvelle Héloise*) ve Laclos (*Les Liaisons dangereuses*) gibi hem bu türde birçok yazıya esin kaynağı olmuş hem de Avrupa kurgu tarihinin köşe taşlarından olmuştur. Jane Austen'ın *Sense and Sensibility* [*Akıl ve Tutku*] romanının ilk karalaması mektup formundaydı; ama sonradan onu değiştirme düşüncesi, 19. yüzyılın mektup tarzlı romanının azalışıyla ilgili bir kehanet gibidir. Yakın zamanlarda Michael Frayn'nın *Onun Ustalığı* adlı yapıtında da belirttiği gibi, tümüyle nesli tükenmemesine ve korumaya değer olmasına rağmen telefon çağında gerçekten de mektup tarzlı roman, çok nadir karşılaşılan bir tür hâlini aldı.

Faks cihazının icadı bu formun canlanışını harekete geçirebilir (Andrew Davies'in *Dirty Faxes* [*Kirli Fakslar*] (1990) başlıklı hikâyesi belki ilk belirti olabilir) ama genel olarak modern mektup tarzlı romancı, bu alışkanlığı inandırıcı göstermek için yazışanları bayağı bir mesafeyle ayırmak zorunda kalmıştır. Frayn'nın kahramanı veya anti-kahramanı; yaşça kendinden büyük çağdaş bir kadın romancının eserinde uzmanlaşmış, ad ve soyadı metinde JL kısaltmasıyla verilen, otuz yaşlarında bir İngiliz akademisyendir. O, bayan yazarı üniversitesine davet eder; onun için süpriz, bayan yazarın otel odasında onu yatağa çağırmasıdır. Kahraman, bu olayı ve devamını Avusturalya'daki akademisyen arkadaşına bir dizi mektupla anlatır.

Delicesine âşık olmakla kuşku arasında kalmıştır. Bir taraftan, meslekî kariyerini onun eserini çalışmaya adadığı bu bayanla yaşadığı yakın ilişkiden mutluluk duymaktadır. Diğer yandan da, aklından yeni kurgular oluşmakta ve bu süreç içinde okuruna sunmak için onun bu ilişkiyi tahrif ederek kullanacağından korkmaktadır. Onun edebî yeteneğine saygı duyar ama aynı zamanda kıskanır ve buna paradoksal bir şekilde öfkelenir. Onun bedenine sahip olma-

sına rağmen (sonuçta onunla evlenir) onun kurgusal imgelemine hükmedememektedir. Onun ustalığını (yani yazma kurgusunu) elde etmek için boşuna uğraşıp kendini bitirir. Söz sanatları içinde canlı ve hoş anlatılan –yaratıcı ve eleştirel melekeler arasındaki tezadı konu alan– bilindik bir taşlama temasıdır bu.

Mektup tarzlı roman, birinci şahıs anlatılarının bir türüdür ama alışılmış otobiyografik türde bulunmayan kendine has belli özelliklere sahiptir. Bir otobiyografi hikâyesi başlamadan önce anlatıcı için belliyken, mektuplar devam etmekte olan bir süreci tarihsel olarak kaydeder veya Richardson'nın da üzerinde durduğu gibidir: "Belirsizliğin ıstırabıyla eziyet çeken bir akılla ve var olan bir acıyla yazanların tarzları, zorluk ve tehlikelerle alakalı bir kişinin yavan ve cansız anlatı üslubu olabildiğinden *çok daha* canlı ve etkili olmalıdır..."

Elbette aynı etki, günlük tarzı kullanılarak da elde edilebilir ama mektup tarzlı romanın iki avantajı vardır. Birincisi, bir mektup arkadaşından daha fazla arkadaşınız olabilir, böylelikle Richardson'nın *Clarissa*'da dâhice yaptığı gibi aynı olayı oldukça farklı yorumların yanında farklı bakış açılarıyla gösterebilirsiniz. (Örneğin, Clarissa, Lovelace ile çapkın geçmişini reddetmek için hakiki bir mizacı sergiliyor göründüğü bir görüşmeyle ilgili olarak arkadaşı Bayan Howe'a yazar; Lovelace ise aynı görüşmeyi onu ayartmak için onun kurnazca hazırladığı bir oyun olarak arkadaşı Belford'a bildirir.) İkincisi, kendinizi Frayn'nın yaptığı gibi bir yazarla sınırlasanız bile günlüğün tersine mektup, her zaman tahmini cevabın yazma şeklini belirlediği özel bir alıcıya seslenir ve bu onu sözel olarak daha karmaşık, daha ilginç ve daha dolambaçlı gösteren yapar.

Frayn, bu ikinci fırsatı iyi bir etki yaratmak için özellikle çok iyi değerlendirir. Onun akademisyeni, komik derece kusurlu bir karakterdir ve Avustralya'daki arkadaşının tepkilerini tahmin ederken veya hayal ederken sürekli kendini ele veren bir kibir, kaygı ve paranoyayla doludur ("Sizin bakışlarınızdan hiçbirine gerek yok, teşekkür ederim..."). Bazen mektuplar, bir diyaloğun sadece bir kısmına

kulak misafiri olduğumuz dramatik monologlar gibidir ve çıkarsamalarda bulunur: "Ne? Benim iç çamaşırım mor ve uzun mu? Elbette onlar mor ve uzun değil. Benim zevkimle ilgili hiçbir şey bilmiyor musunuz?" Buradaki anlatım tarzı, bir önceki bölümde tartıştığım sözlü anlatım taklidi olan *skaz*a yaklaşır ama aynı zamanda bu tarz, "Belki de onun çıldırtıcı derecede kavrayışlı, tuhaf, yengeçvari kadın kahramanlarından biri, kendini beğenmiş genç bir akademisyenin mor, uzun iç çamaşırı içinde garip bir şekilde yan yan bir yerlere seğirtiyordur." ifadesindeki gibi kendine güvenen bir edebî yazım şeklini rahat bir şekilde içinde barındırır. Eğer bu cümle birçok sıfat ve zarfın ağırlığı altında fazla uzun yazılmış bir ifade gibi görünüyorsa bunların hepsi Frayn'nın amaçladıklarındandır. Anlatıcı bu kötü durumun komedisini canlı bir şekilde nakletmelidir; ama onun, bunu doğru sözlerle ifade etmesine izin verilmez, çünkü bu "onun ustalığı"na sahip olma yetersizliğiyle çelişecektir.

Kelimenin tam anlamıyla söyleyecek olursak yazmak ancak diğer yazıların doğru bir taklididir. Konuşmayı aktarması ve yazılı olmayan durumların çoğu yine de oldukça yapaydır. Ama kurgusal bir mektup, gerçek bir mektuptan ayırt edilemez. Metnin bizzat içinde bir romanın yazıldığı durumlara ilişkin bir gönderme, normal olarak metnin gerisindeki gerçek yazarın varlığına dikkat çekecek ve gerçeğin kurgusal görünümünü bozacaktır ama mektup tarzlı romanda bu durum, gerçeğin kurgusal görünümüne katkı sağlar. Örneğin, roman ilerlerken benimle ilgili bir yerden gelen telefon aramalarını ben metne dâhil etmem ama cümle ortasında Frayn'nın akademisyeninin sözünü yarıda kesen öğrencisinden gelen telefon hem gerçekçi görünmekte hem de karakterle ilgili bilgi vermektedir (o kadar kendi iç dünyasına dalmıştır ki kendi iş sorumluluklarına önem vermemektedir).

Mektup tarzlı sahte belgelere dayalı gerçekçilik ilk romancılara, okurları üzerinde bazı dizilerin modern televizyon seyircilerinde oluşturduğu büyüyle karşılaştırabileceğimiz benzeri görülmemiş bir güç kazandırmıştır. Muazzam bir şekilde uzun olan *Clarissa* cilt

cilt basılırken Richardson'a okuyucuları, kahramanın ölmesine izin vermemesi için sık sık yalvardı ve *Pamela*'nın ilk okuyucularının çoğu, Richardson'ın sadece editörlüğünü yaptığı gerçek bir yazışma olduğunu sanıyordu. Modern edebî kurgu okuyucuları, elbette bu şekilde müdahil edilmeyeceklerdir ama gerçeği kurgu gibi göstermek için tasarlanan bir roman türünde, romancının gerçeği kurguya döndürürken oluşturduğu şeylerden akademisyenini yakındırmak için Frayn'nın yaptıklarında ("Onların yaptıkları bu, bu insanlar. Onlar doğruyu işlerler, onu artırırlar: Onlar yalan söylerler.") ustaca bir marifet var.

6- BAKIŞ AÇISI

Sanılmamalı ki Hanımefendinin dinlenme molalarının işe el atmanın bir başka şekli değil; tavanın durumundan, kızının botlarına kadar odadaki her şeyi yerleştirmiş göründüğü sıradaki zafer edasıyla içeriye giriş çıkışları ve soluk soluğa duruşları; aslında bunlar, onun yapmak istediklerini zenginleştiren bir incelemeydi. Bazen oturur, bazen ayağa fırlardı ama her iki durumda da tavrı, yapacağı o büyük işe eşit şekilde bürünürdü. Yapmayı umduğu pek çok şeyi bıraktığına üzülecek çok şey bulur, çözümlerini ve sözlerini dağıtmış bir hâlde kendini görürdü. Bir zamanlar Bayan Wix'in birbirine uyumlu bir çift perde kadar iyi dediği gibi onun ziyaretleri de gösterdiği tavırları kadar iyiydi. Ama aşırı noktalarda birisiydi; bazen kızıyla güç bela konuşur bazen de Bayan Wix'in, yine gözlemlediği gibi bu hassas duruşunu bariz bir şekilde sineye çekerdi. Her zaman korku veren bir telaş içindeydi ve ne kadar derinden bağrı yanarsa o kadar çok istenmediği düşüncesine kapılırdı. Genellikle tek başına kalır ama bazen Sir Claude onunla olurdu. Bayan Wix'in de ifade ettiği gibi bunların, daha önceki zamanlarda onun hanımefendiliğinin büyüsü altındaki kadar hoş bir davranış gibi görünen bir yanı yoktu. Sir Claude, annesinin kendiliğinden çıkan kahkaha gürlemesini durdurabildikten sonra, "Ama büyüsü altında değil mi!" diye Maisie düşünceli ama bilindik bir imayla bağırırdı. Annesinin, o eski zamanlardaki sert hanımların evliliğe teslim olma anlarında bile olmayan özgürce böylesi gülüşünü daha önce hiç duymamıştı. Küçük bir kızın –düşüncesi bunların tamamen mutlu bencilce iyi bir şeylerin alameti ve geleceğin bir eğlencesidire dönüşen küçük bir kızın– bile nihayetinde böyle bir hakkı olduğunu görebileceği bir neşeyle gülüyordu.

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

Gerçek bir olay, eş zamanlı olarak birden fazla kişi tarafından yaşanabilir; genelde de böyle olur. Bir roman, aynı olay üzerine farklı perspektifler –ama bir defada ancak bir tane– sağlayabilir. Olayları Tanrıvari bir yücelikten aktaran, her şeyi bilen ve her şeye hâkim bir anlatım metodu benimsense bile, anlatılan hikâyeden sadece muhtemel bir veya iki 'bakış açısı'na genellikle ayrıcalık tanınır ve olayların *onları* nasıl etkilediği üzerine odaklanılır. Tamamen objektif, tamamen tarafsız bir anlatım, tarihçiliğe veya gazeteciliğe uygun bir amaç olabilir ama kurgusal bir hikâye, öyküsünü bilmediğimiz sürece ilgimizi çekmeyebilir.

Anlatılan hikâyenin bakış açısını/açılarını seçme işi, muhtemelen romancının yapması gerekli en önemli tek karardır. Çünkü bu, okuyucunun kurgu karakterlerine ve onların eylemlerine duygusal ve ahlaksal olarak gösterdiği tepki şeklini temelden etkiler. Örneğin bir zina, herhangi bir zina olayı esasen güvenilmez bir kişinin veya mağdur bir eşin veya sevgilinin bakış açısıyla ya da dördüncü bir şahsın gözlemleri olarak sunulmasına göre bizi farklı farklı etkileyecektir. Genellikle Charles Bovery'nin bakış açısıyla anlatılan *Madame Bovary*, eğer bunlardan biriyle sunulsaydı bizim bildiğimizden çok daha farklı bir kitap olurdu.

Henry James bakış açısına müdahale eden oldukça hünerli bir kişidir. *Maisie'nin Bildiği Şey*'de James, çoklu bir zina hikâyesini –veya boşanma ve yeniden evlenmeyle biraz yasallaşmış zinaları– sadece bunlardan etkilenmiş ama büyük oranda kavrayamamış bir çocuğun gözleriyle sunar. Maisie'nin ailesi, babasının daha sonra evleneceği mürebbiyesiyle ilişkisi ortaya çıkınca boşanırlar. Maisie'nin annesi Ida da genç hayranı Sir Claude ile evlenir ve Maisie'yi başka bir mürebbiye, Bayan Wix'in sorumluluğuna verir. Bencil ve vicdansız yetişkinler tarafından Maisie, yaptıkları tartışmalarda bir oyuncak ve onların aşk oyunlarında bir araç olarak kullanılır. Onlar bu bencil zevklerinin peşine düşmüşken, Maisie de Sir Charles'e kendini kaptıran demode giyimli Bayan Wix'le kasvetli bir okul odasına sıkışıp kalmış ve epey olgunlaşmıştır.

Alıntılanan pasaj, kitabın ilk kısmındandır ve ikinci evliliğinin balayında, Maisie'nin hayatını düzeltecek Ida'nın boş vaatleriyle ilgilidir. Maisie'nin bakış açısından anlatılır ama ne onun sesinde ne de bir çocuğun konuşma şeklini taklit eden bir tarzdadır bu anlatım. James, New York baskısı için yazdığı özsözde bunun nedenini şöyle açıklar: "Küçük çocuklar, açıklamak için sahip oldukları ifadelerden daha çok algıya sahiptirler: Onların görüşü, mevcut ve bir şekilde ortaya koyabildikleri kelimelerinden her an daha zengin ve kavrayışları da her zaman daha güçlüdür." O zaman, *Maisie'nin Bildiği Şey,* üslup olarak *Çavdar Tarlasındaki Çocuklar*'a karşıt bir durumdadır. Saf bir bakış açısı olgun bir tarzda ifade edilmiştir: Zarif, karmaşık ve ustaca.

Mantıklı olarak Maisie'nin neyi algılayamadığı ve kendi çocukça durumunda neyi anlayamadığıyla ilgili hiçbir şey tanımlanmamıştır. Annesi, Maisie'nin gardırobunu yenilemek ve okul odasını yeniden dekore etmek için heyecan verici ve enerjik önerilerde bulunur. Ida'nın ziyaretleri ani ve kısa, davranışları ise değişken ve tahmin edilemezdir. O, genellikle çekici giyinmekte ve bazı sosyal faaliyetlere katılmaktadır. Kocasına çok âşıkmış ve keyfi yerindeymiş gibi görünür. Maisie tüm bu şeyleri doğru ama masumane gözlemler. O hâlâ annesine güvenmekte ve "geleceğin bir eğlencesi"ni umutla beklemektedir. Fakat okuyucu böylesi yanılsamalar altında değildir; çünkü bu gözlemlerin iletildiği oldukça karmaşık dil, Ida'nın aleyhine yıkıcı bir ironi taşımaktadır.

Bu paragrafın tam da ilk cümlesi, bir çocuğun kullandığı dilden kaynaklanan zıt bir kutba kendi üslubunu yerleştirme özelliklerinin çoğunu içermektedir. Edilgen fiil yapısıyla başlar ("sanılmamalı"), ikili olumsuzlukla devam eder ("bir başka şekli değil"), süssüz ya da somut isimler yerine çok heceli soyut isimleri tercih eder ("*intermissions*: molalar", "*demonstrations*: işe el atma şekli", "*intentions*: yapmak istedikleri") ve şık simetrik eşlemeleri kullanır ("zafer edasıyla giriş çıkışları ve soluk soluğa duruşları", "tavanından ... botlarına kadar"). Bütün bu cümlenin yapısı, gramercilerin periyodik dedikle-

ri şeydir; yani ana noktayı veren kesin ifadeye (ki bu Ida'nın açık ilgisinin gösterişten ibaret olduğudur) ulaşmak için kafanızdaki bilgileri aklınızda tutarak sonuna kadar beklemek zorundasınız demektir bu. Bu durum, James'i okumayı ağır ama buna değen bir deneyim kılar: Cümlenin ortasında bir düğüm ve sonra siz kaybolursunuz.

James'in paralelliğe ve antiteze düşkünlüğü özellikle belirgindir ve şu alıntılarda da oldukça etkili görülmektedir: "Bazen oturur, bazen ayağa fırlardı." "Umduğu pek çok şeyi bıraktığına üzülecek çok şey bulur." "Bir zamanlar Bayan Wix'in birbirine uyumlu bir çift perde kadar iyi dediği gibi, onun ziyaretleri de gösterdiği tavırları kadar iyiydi." Becerikli bir şekilde dengelenmiş bu yapılar, hem Ida'nın sözleriyle yaptıkları arasındaki hem de cömertmiş gibi görünen davranışlarıyla gerçekteki bencilliği arasındaki çelişkileri vurgular.

Tembel ve tecrübesiz bir kurgu yazarının en belirgin işaretlerinden biri, bakış açısını kullanmadaki tutarsızlığıdır. Burada üniversiteye gitmek için evinden ilk kez ayrılan John'un hikâyesini onun algıladığı şekliyle anlatalım. John valizini topluyor, yatak odasına son bir kez dönüp bakıyor, ailesine veda ediyor ve sonra tam bu noktada –anlatı John'un bakış açısından devam ederken– aniden küçük bir bilgi vermek yazara uygun göründüğünden, bu durumla ilgili annesinin içinden geçenler birkaç cümleyle bize söyleniyor. Yazarın istediği zaman romanın bakış açısını değiştirmeyeceğiyle ilgili bir kural ya da bir düzenleme elbette yok ama bir estetik tarz veya prensip çerçevesinde bu iş yapılmazsa o zaman okuyucunun katılımı ve metnin anlamına katkısı aksayacaktır. Eğer olayın o anında John'un annesinin ne düşündüğü bize söyleniyorsa o zaman diğer durumlarda da onun zihnine girişimize neden iznin verilmediğini bilerek veya bilmeyerek merak edebiliriz. John'un algıladıklarının obje olduğu bir noktada anne aniden kendi başına özne oluyor ama eksik gerçekleştirilmiş bir özne. Ayrıca, eğer annenin bakış açısına girmeniz sağlanıyorsa neden babanınkine de sağlanmıyor?

Aslında anlatıyı tek bir bakış açısıyla sınırlandırmanın kazandırdığı belli bir yoğunluk ve yakınlık artışı vardır, James'in inandığı şey kesinlikle budur. Ama Maisie'nin perspektifinden çıkmadan, onun vermekte yetersiz olduğu yetişkinlerin yargılarını iletmek için James, Bayan Wix'i ne kadar kurnazca kullanır. Ida'nın birbirine uyumlu bir çift perde kadar iyi olan tavırlarıyla ilgili yorumunu, okuyucu sert bir eleştiri olarak görürken Maisie bunu bir tür iltifat olarak düşünür. Yine aynı şekilde, Ida'nın giydiği dekolte elbisenin yakasıyla ilgili Bayan Wix'in gözlemi, çekememezlik ve ahlaksal bir kınama şeklinde verilir. Ama göğsünü teşhir edişinde hiçbir erotik yan göremeyen Maisie ise sadece yakanın düşüklüğüyle annesinin ziyaret süreleri arasındaki orana takılmıştır.

Hikâyenin devamında, Maisie çocukluktan ergenliğe geçerken gördüğümüz o masumiyet de yerini yetişkinlerin ilişkilerinin nasıl olduğuyla ilgili bir bilince bırakmıştır; ama dil ile bakış açısı arasındaki boşluk asla kapanmaz. Maisie'nin neyi bildiğiyle ilgili soru da hiçbir zaman tam olarak cevaplanmaz. "Güzellik hakikattir," der Keats. Modern kafayla daha uyumlu bir formül olan "Güzellik bir haberdir," ifadesini de büyük Rus göstergebilimci Juri Lotman söyler. İngiliz dilinin ilk gerçek modern romancısı Henry James, insan tecrübesiyle ilgili nihai doğrunun tesis edilebilineceğine inanmadı gerçi, ama her gediği bilginin özüyle dolduran bir kurgu tekniği geliştirdi.

7- GİZEM

"Bay Vickery, Bloemfontein Fort'dan savaş sonrası kalan bazı donanma mühimmatını almak için aynı akşam yukarı eyalete gidecekti. Kaptan Vickery'e eşlik edeceklerle ilgili hiçbir detay verilmemişti. Ona bu görev tek başınayken birinci tekil şahıs –tek birim gibi– hitabıyla verilmişti."

Deniz, insanın içine işleyen bir şekilde uğulduyordu. "Bu benim düşündüğüm şey," dedi Pyecroft. "Onunla karaya çıkmıştım ve istasyona gitmemi istemişti. Takma dişleri takırdıyordu ama yine de mutlu gibi görünüyordu."

"Belki bilmek istersin," dedi, "Phyllis's Sirki yarın akşam Worcester'da gösteri yapacak. Bir kez daha izleyeceğim. Bana karşı çok sabırlısın," dedi.

"Buraya bak, Vickery," dedim, "bu şey ancak bana yetecek kadar. Kendi sigaranı iç. Daha fazla bir şey duymak istemiyorum."

"Sen!" dedi. "Neden şikâyet edip duruyorsun? Sen sadece nöbet tutmak zorundasın. Şikâyet edecek kişi benim," dedi, "ama bunun yeri ne burası ne de başka bir yer," dedi. "El sıkışmadan önce söyleyeceğim tek şey var. Unutma," dedi –o zaman biz amiralin bahçe kapısının tam yanındaydık– "Benim bir katil olmadığımı unutma, çünkü ben çıktıktan altı ay sonra resmî eşim loğusayken öldü. Benim masumluğum için bu bile çok," dedi.

"Buna karşı sen daha sonra ne yaptın?" dedim. "Olayların gerisi nedir?"

"'Gerisi,' dedi, 'bir sessizlik.' Tokalaştı ve Simontown İstasyonu'na gitti."

"Bayan Bathurst'ü görmek için durdu mu?" diye sordum.

"Bilinmiyor. Bloemfontein'de mühimmat kamyonlara koyulurken gördüğünü rapor etmiş ve sonra ortadan kaybolmuş. Gitmiş –eğer bu kadar ilgileniyorsan her şeyi bırakmış gitmiş– sekiz aylık

maaşıyla beraber ve eşiyle ilgili şeyler doğruysa o zaman anlaşıldığı kadarı ile o özgür bir adamdı. Bunu nereden bileceksin?"
Rudyard Kipling, "Bayan Bathurst" (1904)

Birkaç sayfa önce Thomas Hardy'nin *Bir Çift Mavi Göz*'deki "uçurumda asılı kalma" bölümünü tartışırken, kadın kahramanın erkek kahramanı kurtaracağını açıkladım ama bunu nasıl yaptığıyla ilgili sadece ipucu verdim. Böylelikle romana yabancı okuyucular için merak uyandırmanın verdiği etkiyi ("Şimdi ne olacak?"); gizemin, muammanın ("Bunu nasıl yaptı?") uyandıracağı etkiye döndürdüm. Bu iki soru, anlatı ilgisinin ana kaynaklarıdır ve hikâye anlatmanın kendisi kadar eskidir.

Mesela, hem 19. yüzyıl kurgusunun derinliklerinde ısrarla kalan ve bugünkü popüler kurgularda da yaygın (edebî kurguda Anthony Burgess'in *M/Z*'sinde veya benim *Small World* [*Dünya Küçük*]'te olduğu gibi uyarlamalı kullanılmaya yatkın bir şeydir bu) olarak kullanılan, hem olay örgüsü motifi, hem erkek ve/veya kadın kahramanın istisnasız avantajı yönünde değişen hem de karakterlerin soyu ve kökeniyle ilgili gizem, geleneksel romansın temel malzemelerinden bir tanesidir. Conan Doyle'nin ve onun haleflerinin klasik dedektif hikâyesinin devamı niteliğinde ayrı bir alt türün gelişimine ileride neden olacak suç ve kabahatle ilgili gizemi, Dickens ve Wilkie Collins gibi Victoria dönemi roman yazarları iyi kullanmışlardır.

İster böylesi çarpıcı ve kuşkulu bir benzerlik taşıyan Sigmund Freud'un tarihî vakalarında olsun, ister Sherlock Holmes'un hikâyelerinde olsun içgüdü üzerine aklın, anarşi üzerine düzenin galibiyetini öne süren okuyucular için çözülmüş bir gizem, nihayetinde onların endişelerini giderir. Düzyazı kurgu, film veya dizi ne şekilde olursa olsun gizemin popüler anlatının değişmez bir parçası olmasının nedeni budur. Bunun aksine, derli toplu sonuçlara ve mutlu sonlara karşı tedbirli olan modern edebî romancılar, gizemlerini belirsizliğin aurasıyla işleme ve onları çözümsüz bırakma eğilimin-

de olmuşlardır. Maisie'nin yetişkin ilişkilerinin cinsel davranışlarıyla ilgili ne bildiğini, Conrad'ın *Karanlığın Yüreği*'ndeki Kurtz'ün trajik bir kahraman mı yoksa insan şeklinde bir şeytan mı olduğunu veya John Fowles'ın *The French Lieutenant's Woman* [*Fransız Teğmenin Kadını*]'nda alternatif sonlardan hangisinin "gerçek" olduğunu biz hiçbir zaman kesin olarak anlayamayız.

Kipling'in *Bayan Bathurst* hikâyesi, böylesi bir metne ünlü bir örnektir ve zarif ve belirsiz gizemleştirmeyle sabrı taşan ve bocalayan muazzam okuyucu kitlesine hükmeden bir yazardan gelmesi de özellikle ilginçtir. Aynı şekilde Kipling'in genellikle sanıldığından çok daha içine kapanık, kurnaz ve tecrübî bir yazar olduğunu da gösterir.

Hikâye, Boer Savaşı'nın bitiminden kısa süre sonra Güney Afrika'da geçer ve kötü yapılmış takma dişlerinden ötürü Dil Şaklatma lakabıyla da bilinen Vickery adlı İngiliz denizcinin gizemli kayboluşuyla ilgilidir. Bu vakayla ilgili bilinen bazı gerçekler, Cape plajına bakan demiryolunun yan hattında şans eseri bir araya gelmiş dört adam arasındaki konuşmanın ilerlemesiyle yavaş yavaş ortaya çıkacaktır. Bu kişiler: Vickery'nin ikinci kaptanı Pyecroft, Pritchard isminde bir denizci çavuşu, Hooper adında polis müfettişi ve karşılaşmalarını açıklayarak hikâyeye şekil veren ve konuşmaları bize aktaran isimsiz 'Ben' anlatıcı (ima yoluyla Kipling'in kendisi). Pyecropt, Vickery'nin ortadan kayboluşunu izleyen günlerden hemen önce, askerler için gezici eğlence yeri olan Phyllis's Sirki'ndeki haber filmini izlemek için saplantılı bir sıklıkla nasıl ısrar ettiğini anlatır. Bu film, Paddington istasyonunda trenden inen bir kadının anlık görüntüsünü içermektedir. Bu kadın, (Pritchart'ın şahit olduğu kadarla karakteri tertemiz olmasına rağmen) Vickery ile suç ilişkisi olan, cana yakın bir mal sahibesi olarak Pyecroft ve Pritchard'ın da tanıdığı Bayan Bathurst adında bir duldur. (Kipling'in demek istediklerini aktaran) Pyecroft'un bu kısa film için yaptığı dikkat çekici açıklaması –izlediği ilk filmdir– ilk edebî sinema tanımlarından biridir ve hikâyenin özündeki anlaşılmazlığı içermektedir:

> "Ardından kapı açıldı, yolcular dışarı çıkmaya başladı ve hamallar bagajları alıyorlar; tam da gerçek hayatta olduğu gibi. Birileri bize uzak olan taraftan aşağıya indiği an, izliyoruz, onlar resmin sağdan dışına doğru çıkıyorlar, konuşuyorlar... iki hamalın arkasından oldukça yavaş bir şekilde, sağına soluna bakan, küçük bir el çantası taşıyan Bayan Bathurst beliriyor. Hiçbir hata yok, yürüyen o. –Sağ taraftan– İleri doğru yürüyor, Pritch'in kastettiği o belirsiz ifadeyle direk bize bakıyor. Yürümeye devam ediyor, devam ediyor ta ki resim karesinin dışına çıkana kadar; aynı bir mumun üzerinden geçen bir gölge gibi..."

Bayan Bathurst'ün "kendisine baktığına" inanan Vickery, bu görüntüden o kadar rahatsız olur ki komutanı telaşa kapılır ve onu bir daha hiç dönmeyeceği karada bir göreve tek başına yollar. Alıntılanan pasajda, Pyecroft ona karada yoldaşlık ederken Vickery'nin son görünümünü anlatır ve onun ortadan kaybolma bilmecesini biçimlendirir.

Gizemin etkisini tek bir alıntıyla göstermek imkânsızdır; çünkü sürekli imalar, ipuçları ve şaşırtıcı bilgiler akışıyla devam ettirilir. "Bayan Bathurst"ün durumunda merkezî gizemin ne olduğuyla ilgili ekstradan bir muammalaştırma vardır. Dört adamın karşılaşmalarının çerçeve hikâyesi, onların takılmaları, tartışmaları ve uzun süren anekdot hatıraları Vickery'nin hikâyesinden daha çok metinde yer kaplıyor görünür. Aslında, onun kayboluş bilmecesini en açıkça oluşturulduğu yer olan ve bir Sherlock Holmes hikâyesinin başlangıcına yaklaşan bu alıntı pasaj, aslında bu gizemin çözümüne çok yaklaşır.

Vickery kendisinin masumiyetini açıklamak için cinayetten söz ederken, Kipling de kendisini bu olaydan uzak tutmak amacıyla bu dedektiflik hikâyesine başvurur. "Müfettiş" Hooper'ın (bir polis memuru için bu isim yanlış olabilir) yeleğinin cebinde, yukarı eyalette tik ağacı ormanı yangınında yanarak öldüğü anlaşılan iki cesedin birinde bulunmuş bir takım takma diş vardır. Bu, Vickery'nin sonunun nasıl olduğuyla ilgili adli bir delil olarak görünmektedir. "Takma dişler kalıcı şeylerdir. Bütün cinayet davalarında onlardan

bir şeyleri bulabilirsin," der Hooper; ama hikâyenin sonunda anlatıcı, onun "yeleğinin cebinden elini çıkardığını ve elinin boş olduğunu" aktarır. Bu boş el, Hooper'ın hareket tarzına atfedilmesine rağmen aynı zamanda okuyucunun gizemi çözme arzusunda da bir düş kırıklığını sembolize eder. Biz bu kimlik teşhisini kabul etsek bile bu sona onu ne tür bir şeyin sürüklediğini veya yanında bulunan ikinci cesedin kimliğini (birçok edebiyat araştırmacısı bu soruları tartışmış ve bazen tuhaf bazen zekice ama her zaman sonucu olmayan cevaplar ileri sürmüşlerdir) bilmiyoruz. Haber filmindeki Bayan Bathurst'ün film şeridinden çıkıp kaybolması gibi Vickery de hikâyenin çerçevesinden dışarı çıkmış ve kendisiyle ilgili nihai gerçek de kayıplara karışmıştır.

Kipling okuyucuyu bu şekilde niçin tedirgin ediyor? Bence bunun sebebi, Bayan Bathurst'ün aslında gizem teriminin bilinen anlamıyla bir hikâyesinin olmamasındandır ama bir trajedininkinde bu hikaye olabilirdi. Vickery'nin *Hamlet*'ten son söylediği ("Gerisi bir sessizlik") alıntısı ve önceki ("Sen sadece nöbet tutmak zorundasın. Şikâyet edecek kişi benim") ifadesindeki Marlowe'un Faustus'a ("Burası niçin cehennem, ben dışında değilim") ait yankısı, hikâyedeki ağır trajediyle ilgili bazı göndermeler arasındadır. Başka yerde olduğu gibi burada da Kipling, kötü yapılmış takma dişlerden ötürü "h" harflerini söyleyemeyen sıradan insanların yoğun duygu, kuvvetli tutku ve yıkıcı suç kapasitesi içinde olabileceğini ve dünyadaki en büyük gizemin insan kalbi olduğunu gösterir.

8- İSİMLER

... ve bir kız, gizlendiği yan yolun gölgeleri arasından mihrap önündeki demirliklerde bekleşen diğerlerine katılmak için henüz size tanıştırılmamış bir kız. Ona Violet diyelim, hayır Veronica olsun, yok Violet olsun, gerçi efsanevi Kelt azizlerinin ve önemli şahsiyetlerinin adlarının verildiği İrlanda kökenli kızlar için pek de mümkün olmayan bir isim ama Violet'ın çağrışımlarını seviyorum –utangaç, mahzun, hüzünlü– ufak tefek siyah saçlı; egzamanın bozduğu solgun, hoş bir yüz; yenilmiş tırnaklar; nikotinden leke tutmuş, iyice kırışmış, toprakla kirli ama iyi kesilmiş iğne ipliğinden paltosuyla bir kız; bütün bunlardan problemleri, suçları, sorunları olduğunu tahmin edebileceğiniz bir kız.

David Lodge, *How Far Can You Go?*
[*Ne Kadar İleri Gidebilirsin?*] (1980)

Ve çok farklı bir karakteri tanımak için yer olarak birkaç mil, zaman olarak da bir veya iki saat geriye yolculuk ederken Vic Wilcox'u şimdilik orada bırakalım. Bir karakter ki kendisi karakter kavramına inanmıyor. Benim de oldukça acemice olduğum bir durum. Yani (bu onun en favori ifadesi), Rummidge Üniversitesi İngiliz Edebiyatında sözleşmeli geçici öğretim üyesi olan Robyn Penrose "karakter"in bir burjuva miti olduğuna, kapitalist ideolojiyi sağlamlaştırmak için yaratılan bir görüntü olduğuna inanıyor.

David Lodge, *Nice Work* [*İyi İş*] (1988)

"Bu durumda," dedi, "seni mecbur kıldığım için mutluyum. Benim adım Quinn."

"Hım," dedi düşünceli bir şekilde Stillman, başını sallayarak. "Quinn."

"Evet, Quinn, Q,u,i,n,n."

"Anlıyorum. Evet, evet, tamam. Quinn. Hım. Evet. Çok ilginç. Quinn. Son derece titreşimli bir kelime. İkiz kelimesiyle uyak, değil mi?"

"Bu doğru. İkiz."

"Ve hatalı değilsem günah[5] ile de."

"Değilsiniz."

"Ve aynı zamanda –in de bir 'n', yoksa –inn gibi iki 'n' ile, bu şekilde mi?"

"Kesinlikle."

"Hımmm. Çok enteresan. Bu kelimede, bu Quinn'de, bu ... şeyin mükemmel örneğinde ...birçok olasılık görüyorum.[6] Örneğin çabuk. Ve iri tüy. Ve ördek sesi. Ve acayiplik.[7] Hımmm. Sırıtmakla uyak. Akrabadan konuşmayalım. Hımmm. Çok ilginç. Kazanmak. Yüzgeç. Patırtı. Kapak. İğne. Teneke. Ve kutu.[8] Hatta ecinni ile uyak. Evet. Eğer onun doğru olduğunu söylerseniz, oldu[9] ile uyar. Evet, çok ilginç. Adınızı çok beğendim, Bay Quinn. Bu isim birçok yöne hemen çekiliyor."

"Evet, sık sık ben de bunu fark ettim."

Paul Auster, *City of Glass* [*Cam Kent*] (1985)

Yapısalcılığın temel ilkelerinden biri "göstergenin keyfiliği", bir kelime ve onun göndergesi arasında zorunlu ve varoluşsal hiçbir bağlantı olmadığı fikridir. İnsanın da dediği gibi "onlara doğru olarak domuzlar" denilmez ama dilbilimsel olasılık der. Başka dillerdeki başka kelimeler de aynı hizmeti görür. Üç yüzyıl sonraki Ferdinand de Saussure'ü öngörerek Shakespeare'in gözlemlediği gibi "başka herhangi bir isimdeki bir gül de bir o kadar güzel kokardı."

Özel isimler, bu açıdan bakıldığında tuhaf ve ilginç bir statüye sahiptir. Bizim adlarımız, ailelerimiz tarafından içeriğine göre ya-

---

5 "Quinn", "twin" (ikiz) ve "sin" ile uyak kurmuş. (Ç.N.)

6 "Quinn", "quintessence" ve "quiddity" kelimelerini kullanarak bu olasılıklardan bahsediyor. (Ç.N.)

7 "Quick", "quill", "quack" ve "quirk" de ilk harflerin ortaklığıyla "Quinn" arasında bağ kuruyor. (Ç.N.)

8 "Grin", "kin", "win", "fin", "din", "gin", "pin", "tin" ve "bin" kelimeleriyle de uyak yapıyor. (Ç.N.)

9 "Djinn" ve "been" ile ilgi kuruyor. Buradaki bu kelimelerle "Quinn" adlı kişinin ismiyle bağlantı kuruyor. (Ç.N.)

şayabileceğimiz bazı hoş ve umut verici çağrışımları olan anlam içerikleriyle beraber genellikle bize verilir. Fakat soy isimlerimiz, ne kadar tanımlayıcı bir güce sahip olursa olsun genellikle keyfi olarak algılanır. Biz, komşumuz Bay Çoban'ın koyunlarımıza bakmasını beklemeyiz veya aklen bu meslekle onu ilişkilendirmeyiz. Ama o bir romanda bir karakter ise o zaman köysel ve belki de İncil'e ilişkin çağrışımlar kaçınılmaz olarak romana girecektir. Edebiyat tarihinin büyük gizemlerinden biri, oldukça saygıya değer Henry James'in yarattığı karakterlerden birine Fanny[10] Assingham ismini vermekle tam olarak neyi kastettiğidir.

Bir romanda isimler asla nötr değildir. Onlar sıradan olsa bile her zaman bir anlam taşırlar. Mizah, hiciv veya didaktik yazarlar, isimlendirmede (Thwackum, Pumblechook, Pilgrem[11] gibi) oldukça hünerli veya açıkça kinayeli olma gücüne sahip olabilmelidir. Realist romancılar da uygun çağrışımları olan sıradan isimleri (Emma Woodhouse, Adam Bede gibi) tercih ederler. Onları yaratmanın her zaman önemli parçası, bizzat kendi tecrübemden de kolayca gösterebileceğim bir sürü düşünce ve tereddütleri de içeren karakterin isimlendirmesidir.

"Ne Kadar İleri Gidebilirsin" başlığındaki soru, hem radikal teolojinin geleneksel dinî inançları aşındırmayı hem de daha önce çok karışan yazarın sesiyle (2. Bölüm'e bakın) bağlantılı olarak göndermede bulunduğum "çerçeveyi kırma" aracıyla edebî geleneği aşındırmayı hedefler. Bir yazar için metnin ortasında bir karakterin adıyla ilgili olarak açıkça fikrini değiştirmek, tüm hikâyenin bir "uydurma" olduğunun özellikle bir itirafıdır; ki bu, okuyucunun bildiği ama genellikle bastırdığı –çünkü dinî inançları olanlar şüphelerini bastırırlar– bir şeydir. Romancılar için karakterlerine verdikleri isimlerin çağrışımlarını açıklamak, alışılmış bir şey de değildir: Böylesi öneriler okuyucunun bilinçaltını etkileyecektir.

[10] "Fanny" kelimesinin "kıç, popo" anlamı var. (Ç.N.)

[11] Bu isimlerin yan anlamları var. (Ç.N.)

Kelime işlemcinin icadı, sadece birkaç tuşa dokunarak yazının son aşamasında bile bir karakterin adını değiştirmeyi kolaylaştırtı, ama ben kurgumdaki en önemsiz karakter dışında bunu yapmaya karşıyım. Biri bir ismin seçimiyle ilgili olarak çekinip sıkıntıya girebilir ama bir kez ismi seçerse o artık karakterle ayrılmaz olur ve o ismi sorgulamak yapısökümcülerin de söylediği gibi tüm projeyi yeniden yapmak gibi görünür. *İyi İş*'i yazma sürecinde bunun farkına derinden vardım.

Bu roman, bir mühendislik firmasının idari işler müdürüyle onu "gizlice gözetlemek" zorunda kalan genç bir akademisyen arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Yukarıdaki alıntı gibi çerçeveyi kıran taraflar içermesine rağmen, *Ne Kadar İleri Gidebilirsin?*'den genel olarak daha açık realist bir romandır ve karakterleri isimlendirirken sembolik uygunluklarını gizleyecek kadar "doğal" görünen isimleri aradım. İsmin İngilizliği ve sıradanlığı altında, oldukça saldırgan ve hatta kaba erilliği (fatih "Victor", arzu "will" ve horoz ya da erkek organı "cock" kelimelerinin bir karışımını) gösteren Vic Wilcox ile adamı isimlendirdim; sonra da bayan başkarakterime, edebiyat ve güzelliğin (kalem "pen" ve gül "rose") uyumsuz çağrışımlarını akla getirecek Penrose soyadını verdim. Ama Rachel, Rebecca ve Roberta arasında bocalayarak ismini seçmekte bir süre tereddüt ettim ve bunun da İkinci Bölüm'de ilerlemeyi epeyce durdurduğunu hatırlıyorum; çünkü adı netleşene kadar bu karakteri hayal gücümde yerleştiremedim. Nihayet isimler sözlüğünde, Roberta'nın benzer bir şekli olarak Robin veya Robyn'in kullanıldığını gördüm. Çift cinsiyetli bir isim, benim feminist ve iddialı bayan kahramanıma oldukça uygun görünüyordu ve hemen olay örgüsüne yeni bir düğüm sağladı: Wilcox, erkek bir Robin'in fabrikasında işe başlayacağını sanacaktı.

Romanın neredeyse yarısına geldiğimde, belki de E.M. Forster'ın *Howards End*'de erkek başkarakterin soyadını vermesi gibi entelektüel bir kadına âşık olan bir başka iş adamı Henry Wilcox'u seçmiş olduğumu fark ettim. Kahramanımın adını değiştir-

mekten ziyade, mesela Robyn'in öğrencisi Marion'un tişörtü üzerindeki (Forster'ın romanına hitap olan) "TEK BAĞLANTI" yazısı gibi iki kitap arasındaki paralellikleri vurgulayarak *Howards End*'i romanın metinlerarası düzeyine soktum. Niçin Marion? Belki bu Robyn'in (Robin Hood ile karşılaştırın) masumiyetini ve erdemini korumada endişe duyduğu bir bakire olmasından, belki de (Robyn'in eğitiminde başlıca anlamı olan) genç George Eliot'a Marion Evans denilmesindendir. Ben 'belki' diyorum çünkü yazarlar böylesi konularda kendilerini güdüleyen şeyin genellikle bilincinde değildirler.

Paul Auster'un *New York Trilogy* [*New York Üçlemesi*]'ni oluşturan üç kısa çarpıcı romandan biri olan *Cam Kent*'ten alıntılanan pasaj, edebî metinlerdeki isimlerin çağrışımsal anlamlarını saçma uçlara götürür. Bu üç hikâye, dedektiflik hikâyelerinin klişe ve basmakalıp yanlarını, kimlik, nedensellik ve anlamla ilişkili olarak postmodern bir şüpheye vardırır. Kendi *hortlağı*'nın (47. Bölüm'e bakın) peşinde olan bir adamla ilgili Poe'nun ünlü hikâyesindeki kahramana verilen isim olan William Wilson adıyla Quinn bizzat dedektif hikâyeleri yazar. Quinn, "Auster Dedektiflik Bürosu'dan Paul Auster" olarak yanlış bir anlamayla hapisten yeni salıverilmiş ve Quinn'in bir müşterisi tarafından korkutulan Stillman adında eski bir profesörü, Wilson veya Auster adıyla takip etme işine kendini kaptırmıştır. Stillman, göstergenin keyfiliğinin Asli Günah'ın bir sonucu olduğunu gösteren bir kitap yazar.

> Âdem'in Cennetteki bir görevi de bir dil yaratmak, her canlıya ve her eşyaya bir isim vermekti. Bu masumiyet hâliyle Âdem'in dili, âlemin bu canlılığını direk isimlendirdi. Onun kelimeleri, gördüğü şeyleri sırf taşıyan ifadeler olmadı; kelimeler kendi özlerini de açığa çıkardı ve nihayetinde onlara can verdiler. Bir eşyayla onun adı birbirinden ayrılmaz oldu. Cennetten atıldıktan sonra bu doğru da artık ortadan kalktı. İsimler eşyalardan koptu; kelimeler bir keyfi göstergeler koleksiyonuna dönüştü; dil Tanrı'dan ayrıldı. Bundan ötürü, bu Cennet hi-

> kâyesi, sadece insanın yeryüzüne düşüşünü anlatmaz aynı zamanda dilin düşüşünü de anlatır.

Nihayet Quinn ile tanıştığında güya bu noktayı göstermek için Stillman, onun adını acayip birbirinden bağımsız bir ilişki akışıyla türetmeler yapar. Quinn'in çağrışımları hiçbir yerde durmaz ve bundan ötürü bir yorumlama anahtarı olarak okuyucu için anlamsız olur.

İkinci hikâye *Hayaletler*'de bütün karakterler renklerin isimleridir.

> İlk önce Mavi var. Sonra Beyaz, ardından Siyah ve başlamadan önce de Kahverengi. Kahverengi, Mavi'yi alıştırıp ipleri öğretir ve Kahverengi yaşlandığı zaman Mavi işi devralır. Başlama şekli böyledir... Olay yeteri kadar basit görünür. Beyaz, Mavi'den Siyah isimli bir adamı izlemesini ve mümkün olduğunca uzun bir süre gözünü ondan ayırmamasını ister.

Bu apaçık yapay isimlendirme sistemiyle Auster, (kurgusal isimler)in hiçbir yere ait olmadığı şeklindeki (keyfiliği) göstererek bir kez daha dilin keyfiliğini ortaya koyar. Üçüncü hikâyesi *Kitli Oda*'da anlatıcı, bir romancının çalışmasını parodileştirerek nüfus sonuçlarını nasıl uydurduğunu itiraf eder:

> Bilhassa isim uydurma keyfi vardı. Bazen saçma ve tuhaf olan isimlere karşı dürtülerime hâkim olmak zorunda kalıyordum –son derece komik, kelime oyunlu, bulanık kelimeler– ama genellikle de gerçekliğin sınırlarında oynamaktan memnundum.

Üç hikâyede de gösterenin gösterilene bağlamanın olanaksızlığı ve eşyayla isminin ayrılmaz olduğu şeklindeki efsanevi masumiyet durumunu bir daha bulmanın imkânsızlığı, olay örgüsü seviyesinde algılama yollarının çaresizliğiyle yinelenir. Her anlatı, isimlerin labirentinde kaybolmuş ve çözümsüz bir gizemle karşı karşıya kalmış dedektifin ölümüyle veya umutsuzluğuyla biter.

9- BİLİNÇAKIŞI

Bayan Dalloway çiçekleri kendisinin satın alacağını söyledi. Çünkü Lucy'ye kendisine göre iş verilmişti. Kapılar menteşelerinden çıkarılacaktı; Rumpelmayer'in adamları geliyordu. Ve ardından Clarissa Dalloway düşündü, ne sabahtı; sahilde çocuklara vuran tazelikte bir sabah.

Ne oyun! Nasıl da büyük bir dalış! Çünkü şu an bile duyabildiği menteşelerin gıcırtısıyla Fransız pencereleri öyle açıp Bourton'daki açık havaya dalınca her zaman ona böyle görünmüştü. Sabahın ilk saatlerinde hava ne kadar da taze, ne kadar sakin ve ne kadar da sessizdi; bir dalganın vuruşu gibi; bir dalganın öpüşü gibi; soğuk ve keskin ama yine de (o zamanlar kendisi gibi on sekiz yaşında bir kız için) açık pencerenin önünde ciddi bir şekilde durarak kötü bir şeylerin olmak üzere olduğunu hissediyordu; dumanın sardığı çiçek ve ağaçları, konan ve uçuşan kargaları izliyordu; ta ki Peter Walsh'ın "Sebzelerin arasında düşünceye dalarken" –öyle miydi?– "İnsanları karnabahara tercih ederim" –öyle miydi?– diyene kadar ayakta pencereden dışarıya bakmıştı. Bunu dışarı terasa çıktığı bir sabah kahvaltıda da söylemiş olabilir, Peter Walsh. Bugünlerde Hindistan'dan dönecekti, Haziran mıydı ya da Temmuz muydu, hangisi olduğunu unutmuştu; çünkü mektupları son derece donuktu; insanın hatırladığı şey onun söyledikleri; gözleri, çakısı, gülüşü, huysuzluğu ve milyonlarca şey tamamen kaybolduğunda –ne kadar da tuhaf!– bunun gibi lahanamsı bitkilerle ilgili birkaç şeyi hatırlamak.

Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* [*Bayan Dalloway*] (1925)

"Bilinç akışı", romancı Henry James'in psikolog erkek kardeşi William James tarafından insan zihnindeki düşünce ve duygunun

sürekli akışını tanımlamak için icat ettiği bir ifadeydi. Daha sonra edebiyat eleştirmeleri tarafından, aralarında James Joyce, Dorothy Richardson ve Virginia Woolf'un da bulunduğu bu yöntemi taklit etmeye çalışan yazarların örnekliğini oluşturan belli bir modern kurgu türünü tanımlamak için bu tabir ödünç alındı.

Roman zaten içe yerleşen yaşamı anlatmasıyla tanınıyordu. *Cogito, ergo sum* ("Düşünüyorum öyleyse varım.") mottosu, bir romancının *düşünüyorum*'u sadece akıl yürütmeyi değil aynı zamanda duyguları, hisleri, anıları ve fantezileri içermesine rağmen onun parolası oldu. Bir edebî form olarak roman, gelişiminin başında Defoe'nun otobiyografileri ve Richardson'nın mektup yazarları, saplantılı bir şekilde iç gözlemseldiler. Jane Austen'dan George Eliot'a kadar klasik 19. yüzyıl romanı, sosyal varlıklar olarak karakterlerinin sunumunu, onların ahlaki ve duygusal iç yaşamlarının mahir ve hassas analiziyle birleştirdi. Ama yüzyılın sonuna doğru (Henry James'de bunun olduğunu görebilirsiniz) gerçek, kendi yaşadıklarını başkalarına aktaramayan bireylerin kendilerinin özel ve öznel bilinçlerinde gittikçe artan bir şekilde yer almaktaydı. Bilinç akışı romanının, kendi varlığı dışında hiçbir şey kesinlikle gerçek değildir, şeklinde bir felsefi öğreti olan tekbenciliğin edebî ifadesi olduğu söylenmektedir. Ama bilinç akışı romanları, kurgu olsalar bile diğer insanların iç yaşantısına hayalî girişimize izin vererek bu korkutucu hipotezden bize biraz rahatlık sağladığını da aynı şekilde tartışabiliriz.

Şüphesiz romanın bu türü, düşünceleri bazen ne kadar anlamsız, ne kadar bencilce veya ne kadar bayağı olursa olsun kendi içlerinin seyredilmesine maruz bırakılmış karakterlere karşı sempati yaratmaya eğilimlidir; başka bir deyişle, tamamen gayri sempatik bir karakterin zihnine sürekli girme hem yazar hem de okur için dayanılmaz olacaktır. *Bayan Dalloway* özellikle bu açıdan enteresan bir durumdur; çünkü onun bayan başkarakteri, Virginia Woolf'un ilk romanı *The Voyage Out* [*Dışa Yolculuk*] (1915)'da küçük bir karakter olarak karşımıza çıkmıştı. Orada çok daha geleneksel bir ya-

zarın anlatım metodu, İngiliz üst sınıfının geri kafalı ve züppe üyeleri Clarrisa Dalloway ve kocasıyla dalga geçen ve önyargılı bir portesini vermek için kullanılır. Mesela burada Ambrose adında eğitimli bir kişiye ve onun eşine tanıştırılmaya hazırlanan onun ilk canlandırılmasındaki *Bayan Dalloway*'dir.

> Bayan Dalloway, kafası biraz yanda Ambrose'yi anımsamak için elinden geleni yaptı –bu muydu onun soy ismi?– ama başaramadı. Duyduklarından biraz tedirgin olmuştu. Eğitimli kişilerin herhangi birisiyle; çiftliklerde, partilerde tanıştıkları kızlarla veya tatsız bir şekilde "elbette istediğinin ben değil kocam olduğunu biliyorum" diyen küçük banliyö kadınlarıyla evlenebildiklerini biliyordu. Ama tam o sırada içeriye Helen girdi ve Bayan Dalloway, görünüşünün biraz acayip olmasına rağmen dağınık olmadığını, iyi durduğunu ve sesini kontrol edebildiğini –bir hanımefendi işareti olduğunu düşünürdü– görerek rahatladı.

Bayan Dalloway'in düşündükleri bize gösterilir ama düşündüklerinin yazıldığı üslup bu düşünceleriyle onu ironik bir uzaklığa koyar ve sessiz bir yargıyı onlar üzerinden aktarır. Virginia Woolf bu karakteri tekrar yazmaya başladığı zaman, esas olarak aynı eleştirel niyetle bunu yaptığı şeklinde bir kanı vardır; ama o zamana kadar Woolf, bilinç akışı romana kendini kaptırmıştı ve bu metot kaçınılmaz olarak Clarissa Dalloway'in çok daha sempatik bir portesini yapmaya onu sürüklemişti.

Düzyazı kurgusunda bilinci simgeleyen iki temel teknik vardır. Birincisi, konuşmanın öznesinin "ben" olduğu iç monologdur ve biz onun düşünceleri oluşurken onları sözle ifade eden karaktere hâliyle kulak misafiri oluruz. Bu metodu bir sonraki bölümde tartışacağım. Serbest dolaylı anlatım denilen diğer metot, en az Jane Austen kadar eskiye uzanır ama Woolf gibi modernist romancılar tarafından daha geniş bir kapsam ve ustalıkla kullanılmıştır. Dolaylı anlatım (üçüncü şahıs ve geçmiş zamanla) düşünceler sunar; ama karaktere özgü kelime türüne bağlı kalır ve daha resmî bir anlatım üslubunun gerektirdiği "diye düşündü", "merak etti" ve "kendi

kendine sordu" gibi bazı uzantı ifadelerini atar. Bu durum, karakterin zihnine yakın bir giriş yanılsaması uyandırır ama bu, yazar anlatıya girmeyi hiç bırakmadan olur.

Romanın ilk cümlesi "Bayan Dalloway, çiçekleri satın alacağını söyledi." cümlesidir: Yazar anlatıcı ifadesidir bu ama Bayan Dalloway'in kim olduğunu veya niçin çiçek alması gerektiğini açıklamayan, tarafsız ve esrarengiz bir anlatıcıdır. Sürmekte olan yaşama okuyucunun bu ani daldırılışı (bir çıkarsama süreciyle kahramanın biyografisini biz bir araya getiririz), bir "akış" olarak bilincin sunumunun belirgin özelliğidir. Sonra "Çünkü Lucy'ye kendisine göre iş verilmişti." cümlesi, "Bayan Dalloway düşündü" gibi müdahale eden yazarsal bir ifadeyi atıp Bayan Dalloway'inki gibi fonksiyonunu belirten bir ifadeyle değil de hizmetçi bayana adıyla dostça gönderme yapar ve Bayan Dalloway'in konuşma tarzına ait "kendisine göre" şeklinde, neden belirten gündelik dile ait bir ifade kullanılarak anlatının merkezini karakterin zihnine taşır. Üçüncü cümle de aynı şekildedir. Dördüncü cümle, iyi bir yaz sabahından aldığı zevkin yanında, kahramanın adı ve soyadını bize bildiren yazar tarzına yavaşça geri gelir: "Ve ardından *Clarissa Dalloway düşündü*, ne sabahtı; sahilde çocuklara vuran tazelikte bir sabah." (*İtalikledim*)

Daha sonra gelen "Ne oyun! Nasıl da büyük bir dalış!" seslenişleri, iç monolog şeklinde yüzeysel gibi görünür ama bunlar, Westminster'deki sabaha karşı olgun bir kadın kahramanın, dışarıya çiçek almak için çıkarken göstereceği tepkiler değildir. Kendisini 18 yaşında bir çocukken hatırlar. Veya başka bir ifadeyle Westminster sabahının anımsattığı "sahilde çocuklara vuran tazelikte bir sabah" imgesi, ona, denizde eğlenen çocuklar gibi benzer metaforları çağrıştırıyor; Peter Walsh adında (hikâye gibi bir şeyle ilgili ilk ipucu) birisiyle tanıştığı (bir köy evi olduğunu sanıyoruz) Bourton'da bir yaz sabahının temiz ve sakin havasına "dalma"sı gibi, 'bir dalganın vuruşu gibi, bir dalganın öpüşü gibi". Her bir düşünce, her bir ânı birbirini tetikleyerek gerçek ve mecaz, geçmiş ve şimdi, uzun ve

dolambaçlı cümleler içinde iç içe geçip birbirlerini etkiler. Gerçekçi olmak gerekirse Clarissa Dalloway, her zaman hafızasına da güvenmez: "'Sebzelerin arasında düşünceye dalarken' –öyle miydi? –"İnsanları karnabahara tercih ederim" –öyle miydi?"

Serbest dolaylı anlatımın dışında, cümlelerin kıvrılarak akışı, iyi oluşturulmuş ve hassas bir ahenkte olabilir. Virginia Woolf, Bayan Dalloway'in bilinç akışına, kendine ait bazı lirik sözleri açıkça görülmeyecek bir şekilde gizlice sokmuştur. Bu cümleler birinci şahısla aktarılır ve bunlar, insanın rastgele düşüncelerin kayda alınması için aşırı edebî ve üzerinde düşünülmüş görülürler. Bu ifadeler, oldukça değerli otobiyografik anımsatma tarzıyla gerçekten de *kitabi yazı* gibi görünecektir:

> Ne oyun! Nasıl da büyük bir dalış! Çünkü şu an bile duyabildiğim menteşelerin gıcırtısıyla Fransız pencereleri öyle açıp Bourton'daki açık havaya dalınca her zaman bana böyle görünmüştü. Sabahın ilk saatlerinde hava ne kadar da taze, ne kadar sakin ve ne kadar da sessizdi; bir dalganın vuruşu gibi; bir dalganın öpüşü gibi; soğuk ve keskin ama yine de (o zamanlar kendisi gibi on sekiz yaşında bir kız için) açık pencerenin önünde ciddi bir şekilde durarak kötü bir şeylerin olmak üzere olduğunu hissediyordum...

Virginia Woolf'un sonraki romanı *The Waves* [*Dalgalar*]'daki iç monologlar, böylesi yapaylıktan bence zarar görmektedir. James Joyce ise bilinç akışının uygulama şeklini çok daha iyi yapabilmiş bir örnektir.

10- İÇ MONOLOG

Kapının eşiğinde arka cebini yoklayıp anahtarını aradı. Orada yok. Çıkardığım pantolonda. Oradan almalıyım. Patatesimiz var. Gardırop gıcırdar. Kadını rahatsız etmeye lüzum yok. Bu saatte uykusunda dönüyordur. Arkasından koridor kapısını usulca çekti, biraz daha, kapının alt pervazı eşiğe oturuncaya dek, kapandı mı kapandı. Kapalı görünüyor ya. Zaten biraz sonra döneceğim, bir şeycik olmaz.

Yetmiş beş numaranın bodrum penceresinin rezesinden çıkmış kanadından sakınarak yolun güneşli tarafına geçti. Güneş, Saint George Kilisesi'nin çan kulesine yaklaşıyordu. Sanırım bugün hava sıcak olacak. Özellikle bu siyah elbisenin içinde iyicene pişerim. Siyah iletkendir, ışığı yansıtır (Yoksa kırar mıydı?). Ama o parlak elbiseyle de gidemezdim. Piknik değil ki bu. Güzelim ılık havada yürürken göz kapakları ağır ağır kapanıyordu sıkça.

*

Leahy's Terrace'tan çıkıp basamakları ihtiyatla indiler, *Frauenzimmer*: Şevklikten aşağı sahile hımbıl hımbıl yürüyerek, yayvan ayaklarıyla kum yığınlarına bata çıka ilerlediler. Benim gibi, Algy gibi, kudretli anamıza inmekteler. Bir numaralısı ebe çantasını tembel tembel sallıyor, diğerinin şemsiyesi kumsala dürtülmüş. Mahalleleri Liberties'den çıkmışlar bütün gün seyrana. Bride Sokağı'ndaki Bayan Florence MacCabe, merhum Patk MacCabe'in hayatta kalan eşi, bitmeyen yasında. Kız kardeşlerinden biri beni viyaklata viyaklata söküp yaşama çıkarmıştı. Hiçlikten yaratılış. Acaba çantasında ne vardır? Kırmızı yünlülere sarmalanmış, sarkan bir göbek kordonuyla bir düşük. Herkesin kordonları uç uca geçmişe bağlanıyor, tüm tenleri birleştiren büklüm büklüm bir halat. Keşişlerin gizeminin nedeni bu. Tanrı gibi mi olacaksın? O za-

man cenin hâline bak./*Omphalos*unuza dalınız. Alo! Kinch konuşuyor. Beni Cennetkent'e bağlar mısın. Alef, alfa: sıfır, sıfır, bir.

*

Evet, sık sık hastalanmış gibi bir sesle yatağa düşmüş numarası yaptığı *City Arms* Otel'deki zamandan bu yana iki yumurtası dâhil kahvaltısının yatağına getirilmesini istemek gibi bir şeyi o güne dek hiç yapmamıştı da niyeti bir lord edasıyla aralarının sıkı olduğunu düşündüğü Bayan Riordana'ya kendini yüce bir tavırla ilginç göstermekti ve kendisinden hiçbir şey bize kalmamıştı takdis ayinlerinde kendi için bile kendisinin en büyük pinti ruhu renkli ispirtosuna 4 peni verirken canı çıkıyordu kadının tüm rahatsızlıklarını bana anlatırdı bitmez tükenmez dedikoduları siyasetten depremlere bizi eğlendiren dünyanın sonuna ilişkin ne varsa Tanrım Sen dünyaya yardım et ya tüm kadınlar onun gibi olsaydı üstlerinde bir mayo dekolte elbiseler elbette hiç kimse onun böyle giyinmesini istemez hiçbir erkek ona ikinci kez bakmadığı için onun dindar olduğunu sanıyorum

James Joyce, *Ulysses* (1922)

James Joyce'un *Ulysses* başlığı, 16 Haziran 1904 tarihinde Dublin'de oldukça sıradan bir günün olaylarını, Homer'ın *Odyssey*'inin öyküsünü (kahramanı Odysseus, Latince adıyla Ulysses) tekrar canlandırdığı, benzettiği veya taklidini yaptığı –bütün metinde kesinlikle tek kaçırılmayacak– bir ipucudur. Orta yaşlı, reklam toplayan ve bir Yahudi olan Leopold Bloom, hanımı Molly'nin eşine sadakatte protipi Penelope'tan oldukça geri kalmış, kahramansal özellik taşımayan bir kahramandır. Tıpkı Odysseus'un Truva Savaşı'ndan evine dönerken ters rüzgârın etkisiyle Akdeniz'de bir sağa bir sola yalpaladığı gibi Bloom, Dublin kentini değişik sonuçsuz işlerinden ötürü turlayıp durduktan sonra, masalın Telemachus'u ve Joyce'un daha genç kendi potresi olan –gururlu, meteliksiz yazar adayı, babasına yabancılaşmış– Stephen Dedalus ile karşılaşır ve ona babacan yaklaşır.

Ulysses, kahramanlık destanı olmaktan ziyade psikolojik bir destandır. Biz başlıca karakterleri bahsedildiği için değil de sessiz, kendiliğinden ve sürekli bir bilinç akışıyla onların en içten düşün-

celerini paylaşarak onları tanırız. Okuyucu için bu durum, birisinin zihnine kulaklık takmak gibidir ve o kişinin izlenimlerinin, düşüncelerinin, sorularının, hatıralarının ve fantezilerinin bitip tükenmez kaydını izlemek gibidir; çünkü bunlar sürekli ya fiziksel sezişlerle ya da düşüncel benzetmelerle tetiklenmektedir. Joyce iç monoloğu kullanan ne ilk yazardır (o, bu icadın, 19. yüzyılın son dönemlerinin pek tanınmayan bir Fransız yazarı Edouard Dujardin'e ait olduğuna inanmaktaydı) ne de son olacaktır; ama o, bunu Faulkner ve Beckett dışında diğer temsilcileri nispeten zayıf bırakacak kadar mükemmel bir noktaya taşımıştır.

İç monolog, başarılı bir şekilde kullanılması gerçekten de zor bir tekniktir ve anlatıya sancılı, yavaş bir gidişi dayatmaya ve okuyucuyu bolca önemsiz detaylarla sıkmaya da uygundur. Joyce, daha önce hiç karşılaşmamış gibi en sıradan olay veya nesneyi çok heyecanlı ve ilginç bir şekilde yorumlayan kelime dehasıyla değil, aynı zamanda serbest dolaylı üslup ve geleneksel anlatım betimlemelerini iç monologla birleştirip dilbilimsel hitap yapısını akıllıca değiştirerek bu tehlikelerden kısmen kurtulur.

İlk alıntı, kahvaltılık domuz böbreği satın almak için sabahın erken saatlerinde evinden çıkan Leopold Bloom'la ilgilidir. "Kapının eşiğinde arka cebini yoklayıp anahtarını aradı" ifadesi, onun bakış açısından olayı tanımlar; ama yine de dilbilimsel olarak şahsi olmayan bir anlatıcıya işaret vardır. "Orada yok" ("Not there") ifadesi de iç monologdur ve Bloom'un tamamlanmamış düşüncesinin bir kısaltmasıdır, "Anahtar orada yok" ("It's not there"). Yüklemin kaldırılması, anlamanın aniliğini ve ortaya çıkardığı hafif bir panik duygusunu taşır. Anahtarın "çıkardığı" pantolonunda olduğunu hatırlar; çünkü o gün daha sonra bir cenazeye katılmak için siyah takım elbise giyiyor. "Patatesimiz var," ilk okunduğunda okuyucuya tamamen şaşırtıcı gelir: İlerleyen kısımlarda Bloom'un bir tür tılsım olarak yanında bir patatesi batıl bir inançla taşıdığını keşfeder. Böylesine şifreler, kullandığı metodun doğruluğuna katkı sağlar; çünkü biz başka birisinin bilinç akışının tamamen şeffaf olabilece-

ğini beklemeyiz. Bloom, gıcırdayan gardırobun hâlâ şekerleme yapan eşini rahatsız edebileceğinden anahtarı almak için odasına dönmemeye karar verir; aslında bu, onun kibar ve düşünceli yapısına bir işarettir. Bloom, –okuyucunun zihnindeki meraklarla beraber bir anlatıcının doğal olarak yapacağı gibi– Molly'ye basitçe "onu" diye gönderme yapar (diğer cümlede "o" vardır) çünkü eşi olduğundan bilinçaltında o kadar büyük bir yer kaplamaktadır ki onu adıyla nitelemeye ihtiyaç hissetmez.

Bloom'un ev kapısını nasıl kapattığını çok zekice ifade eden sonraki cümle, anlatı tarzına döner ama Bloom'un bakış açısını da sürdürür ve onun kelime alanı içinde kalır; böylelikle, iç monolog kısımları kulak tırmalamadan "daha fazla" katılabilinmektedir. Sonraki cümledeki geçmiş zaman "kapalı görünüyordu", bu ifadeyi serbest dolaylı üslup olarak gösterir ve yeniden iç monoloğa kolay bir geçişi sağlar: "Bir şey olmayacaktır" ifadesinin "bir şeycik olmaz" şeklinde kısaltmasının yer aldığı "Zaten biraz sonra döneceğim, bir şeycik olmaz". Anlatı tarzında yazılmış ifadelerin dışında bu alıntıdaki cümlelerin hiçbiri dilbilgisi açısından doğru değil veya mutlak standartlara uygun değildir; çünkü biz iyi şekillendirilmiş cümlelerle düşünmeyiz hatta kendiliğinden böyle bir konuşma da yapmayız.

Stephan Dedalus'un kumsalda yürüyen iki bayanın görüntüsünü tanımlandığı ikinci alıntı, aynı anlatım şekillerini gösterir. Fakat Bloom'un düşünce akışı, pratik, duygulu ve kültürsüz bir üslupta bilimsel iken (siyah elbiseye ışığın tepkisinin doğru teknik terimini bulmak için tereddütle kelime arar), Stephen'nınki ise düşünülmüş, zekice, edebî ve takip edilmesi çok daha zordur. "Algy", denize "büyük tatlı anne" diyen şair Algernon Swinburne'e açık bir göndermedir ve "lourdily" ise ya artık kullanılmayan edebî bir terim ya da Stephen'ın Paris'teki bohem evinden etkilenerek uydurduğu bir terimdir (*lourd* Fransızcada "ağır" (*heavy*) için kullanılır). Bayan MacCabe'nin çağrılışı, Stephen'ın edebî hayal gücünü korkunç bir somutlukla kendi doğumunu hatırlatacak şekilde harekete geçirir:

"Kız kardeşlerinden biri beni viyaklata viyaklata söküp yaşama çıkarmıştı." ifadesi, ebenin ellerinde yeni doğmuş bebeğin kaygan vücudunu size hissettiren bir başka mucizevi benzetme cümlesidir. Bayan MacCabe'in çantasında, düşürülen cenin olduğu şeklindeki hafif hastalıklı fantazisi, Stephen'ın bilinç akışını, göbek kordonunu tüm insanların ilk annesi Havva'ya bağlayan bir kabloya benzettiği karmaşık ve fantastik bir düşe yönlendirir. Böyle bir imgelenim, Stephen düşüncesini tamamlamamasına rağmen doğu keşişlerinin niçin göbeklerini (Yunancada *omphalos*) düşündüklerini akla getirir ve Stephen (Buck Mulligan'ı çağrıştıran takma isimli Kinch) bütün insanların göbek kordonunu bir telefon kablosu olarak görüp Cennet'i telefonla aradığını hayal ettiği bir başka garip fikre geçer.

Joyce, *Ulysses*'ın tamamını bilinç akışı biçiminde yazmamıştır. Gidebildiği kadar psikolojik realizmi götürerek romanın sonraki bölümlerinde çeşitli türde stilizasyona, pastişe ve parodiye döner: Dilsel bir destan olduğu kadar psikolojik bir destandır. Ama bütün iç monologlar en ünlüsüyle biter: Molly Bloom'unkiyle.

Son "kısım"da (*Ulysses*'ın bölümlerine "episode" denilir), o âna kadar Leopold Bloom'un ve diğer karakterlerin düşüncelerinin, gözlemlerinin ve anılarının bir nesnesi olan Bloom'un eşi Molly, - bilinç akışının merkezi, onun öznesi olur. O öğleden sonra, Blazes Boylan (yarı profesyonel şarkıcıdır) adında bir menajerle Leopold'a ihanet eder. Şimdi gecenin geç bir vaktidir. Bloom, Molly'ye sokularak yatağa girer. Molly yanında yarı uyanık uzanmaktadır. Geçmiş hayatının ve o günün olanlarını, özellikle eşi ve değişik sevgilileriyle yaşadıklarını yarı mayışık hatırlamaktadır. Bloom'lar, çocuklarını kaybettiklerinde yaşadıkları travmanın ardından cinsel ilişkilerinden uzun yıllardır aslında zevk almamaktadırlar ama alışkanlık gereği, kızdırıcı bir tür ilişkiyle hatta kıskançlıkla birbirlerine bağlı kalmışlardır. Bloom'un günü, Molly'nin farkındalığıyla doludur ve Molly'nin uzun, neredeyse tümü noktalama işaretsiz monoloğu, Bloom'un erotik bir ilişki yaşamış olacağı spekülasyonuyla başlar. Çünkü ertesi gün Molly'den yatağına kahval-

tısını getirmesini isteyerek farklı bir şey yapmıştır. Edebî huzuru için tüm parasını harcayıp onlara hiçbir şey bırakmamasına rağmen, o zamanlar Bloom'un miras beklediği Bayan Riordan (Stephen Dadalus'un bir halası aslında ve *Ulysses*'ın açıkça görülen rastgele olaylarını ören tesadüflerden biridir) adında bir dulu etkilemek için sakatmış gibi davrandığı çok eski bir zamandan beri yapmadığı bir şeydir bu... (Molly Bloom'un kendisiyle konuşmasının yorumunda insan onun serbest akış tarzına kapılır.)

Stephen ve Bloom'un bilinç akışları, kendi duyu izlenimleriyle harekete geçip değişirken, karanlıkta uzanan ve sokağın arada bir gürültüsüyle dikkati dağılan Molly, bir tür çağrışımla birinin diğerini tetiklediği anıları içinde sürüklenir. Stephen'ın bilincindeki çağrışımlar mecazi olmaya yatkın (bir şey benzerliğiyle başka bir şeyi ve genellikle de gizli ve hayalî bir şeyi anımsatması) ve Bloom'un benzerinin isimlerini kullanma (bir şey başka bir şeyi neden-sonuçla bağlı olduğundan veya zaman-yerle bitiştirildiğinden anımsatması) şeklindeyken, Molly'nin bilincindeki çağrışımlar tümüyle gerçekçi bir yol izler: Hayatındaki bir adamın ona diğerini hatırlattığı gibi yataktaki bir kahvaltı da ona diğerini hatırlatır. Bloom'u düşünmesi diğer âşıkları düşünmesine neden olduğu için de "o" zamirinin kime gittiğini saptamak her zaman kolay değildir.

11- ALIŞKANLIK KIRMA

Bu resim, diyorum ki, koleksiyonun bizzat sultanı gibi görünüyordu.

Gerçek hayattan bence çok daha iri bir kadını gösteriyordu. Bu hanımefendi, yük eşyası alımına uygun bir teraziye konulduğunda eksiksiz on dört ila on beş taş arası gelirdi. Gerçekten de son derece iyi beslenmişti; bu en ve boya, bu kas fazlalığına ve et bolluğuna ulaşmak için çok kasap eti –daha ekmekten, sebzeden ve içtiklerinden bahsetmiyorum– tüketmiş olmalıydı. Bir koltukta boylu boyunca uzanıyordu; söylemesi zor ama bu, parlak gün ışığının niçin onun etrafında ışıdığını açıklıyordu. Çok sağlıklı, iki evin yemeğini yapacak kadar güçlü görünüyordu; zayıf omurgasını bahane edemezdi; ayakta durmalıydı veya en azından dik oturmalıydı. Öğlen tembelce kanepede uzanmanın dışında hiçbir işi yoktu. Hakeza iyi elbiseler giymeliydi; tamamıyla kendini örten bir sabahlığı vardı. Gerçi bu sorun değildi ama söylemeden edemeyeceğim 7-20 yardalık gibi bol bir kumaş malzemesinden oldukça verimsiz bir elbise çıkarmayı başarmıştı. Sonra etrafındaki berbat dağınıklığa hiç bahane bulunamazdı. Kap kaçaklar –ki belki de vazo ve kadehler demem gerekir– önünde, orada burada yuvarlanmış duruyordu; aralarına mükemmel çiçek çöpleri karışmış; uyumsuz ve rastgele bir perde yığını koltuğu sarmalamış ve yeri de kaplamıştı. Kataloğa bakarak bu dikkate değer ürünün "Cleopatra" adını taşıdığını gördüm.

Charlottë Bronte, *Villette* (1853)

Alışkanlık kırma (*defamiliarization*), Rus biçimcilerinin bulduğu çok değerli terimlerden biri olan *ostranenie* (yazınsal anlamda, tuhaflaştırmak) kelimesinin mutat İngilizce tercümesidir. İlk kez 1917 yı-

lında yayımlanmış ünlü bir makalesinde Victor Shklovsky, sanatın asıl amacının bilinen şeyleri alışık olunmayan tarzlarda sunarak alışkanlığın uyuşturucu etkilerini alt etmek olduğunu ileri sürdü.

> Alışma, işleri, elbiseleri, kişinin eşini ve savaş korkusunu yer bitirir... Ve sanat, kişinin hayatı hissedişini geri alabilmesi için vardır; insana var olanları hissettirmek için, *taş*a taşlığını hissettirmek için vardır. Sanatın amacı, varlıkların hissedişini onlar algılanırken vermektir ama bilindikleri gibi değil.

Bu teori, modernist yazının çarpıklıklarının ve tedirgin edici değişikliklerinin doğru olduğunu gösterir ama gerçekçi romanın muhteşem örneklerine bir o kadar da iyi uygulama yapar. Shklovsky'nin örneklerinden biri, Tolstoy'un daha önce hiç opera görmemiş veya duymamış birisinin gözleriyle gösteriyi anlatarak operayla etkin bir şekilde dalga geçtiği bir pasajdır (mesela, "Fakat sonra daha fazla insan akın ederek geliyordu ve önce beyaz bir elbise giymiş ama şimdi de gök mavisi bir elbise giyinen genç kızı zorla götürmeye başlamışlardı. Onu hemen sürüklemediler; sürükleyerek götürmeden evvel onunla şarkı söylediler.") Burada *Villette*'dan alınan pasajda Charlottë Bronte de sergi *salon*u sanatı için buna benzer bir şeyi yapar.

Kadın başkahraman ve anlatıcı Lucy Snowe'un yatılı kız okulunda öğretmen olarak ekmeğini kazanmaya mecbur kaldığı Brüksel'in kurgusal ismi Villette'tir. Sanat galerilerinde ona refakat eden ama eserleri keşfetmesi için onu yalnız bırakan –bu onun özgür ruhuna uyan bir durumdur– İngiliz doktoru John Bretton'a gizlice ve umutsuzca âşıktır.

Orada sergilenen tablo, kadın çıplaklığının cömertçe tasvirinin mitsel veya tarihsel bir kaynağa bağlanarak, kendi ölçüsünde korkutucu ihtişamıyla ve yüksek kültüre ait kodlanmış diğer çeşitli işaretlerle olduğu gibi anlatıldığı tanınabilecek bir tarza aittir. Elbette ki böylesine durumlar, kadınların neredeyse vücutlarının her milimini her zaman kapalı tutmaya mecbur bırakıldığı Charlottë Bronte'nin zamanında, günümüzde olduğundan çok daha dikkat çeki-

ciydi. Kendisinin kadın başkahramanıyla Charlottë Bronte, bu çelişkileri ortaya çıkarır ve tabloyu olduğu gibi doğru bir şekilde tasvir ederek gerçek hayattaki kadınların ortamlarına koyarak ve "alışkanlıkla" algılanan sanat tarihi söylemini ve uzmanlığını yok sayarak bu tür sanatın temel yanlışlıklarını (gördüğü gibi) gösterir.

Dolayısıyla bu kadın figürün anıtsal büyüklüğü ve onun aşırı bol perdeleri, alışılmış sanat kabulü içine sıkıştırılmış veya görmezlikten gelinen gerçekler, deneysel, güya bilimsel bir ağırlık ve miktar hesabıyla ortaya çıkarılmaktadır: "On dört ila on beş taş arası... söylemeden edemeyeceğim 7-20 yardalık gibi bol bir kumaş malzemesinden." Edep yerlerinin birkaç santimi hariç hiçbir yerini örtmeyen, kıvrık katlanarak vücudun etrafında dalgalanan kumaşın kullanımına, klasik çıplak insan tablolarında o kadar aşina olmuşuzdur ki onun temeldeki bu yapaylığını artık algılayamayız. Böylesi tabloların ön planında çeşitli obje ve malzemelerin pitoresk düzenlemesine de aynısı yapılır; kişilerin tasvir edilme imkânları varken veya hizmetçiler kadehleri kaldırma şansları varken niçin bu kadehler yerde devamlı devrili*dir*? Lucy'nin gözünü kırpmadan incelemesi, galeri ziyaretinin ritüellerinde daima bastırılmış soruları uyandırır. Söze gerek bırakmayan erotik çağrısıyla kadının tembelce uzanmış pozunun tasvir edilen zamanına uymamasına ve konu alınan kadının fiziksel dermansızlığıyla ilgili bulgu yetersizliğine dikkat çekilerek dalga geçilir. Tasvir tamamlanıncaya kadar "Cleopatra" başlığı saklanarak, "Dido" veya "Delilah" veya (daha doğrusu) "Odalisque" denilen resmin ortaya koyduğu tarihsel/mitolojik kabulün keyfiliğine ve yapaylığına Lucy göndermelerde bulunmaktadır.

Resmin tasvirinin kendi içinde anlatı içeriği yoktur; hikâye iletilebilmesi için "durmuştur". Ama gerçekten de bir anlatı *işlev*ine sahiptir. Öncelikle, her ne kadar güzellik, statü veya zenginlik eksikliği çoğu zaman onları kendinde tutmaya zorlasa bile bu durum, geleneklere aykırı görüşlere sahip, güçlü ve bağımsız genç bir kadın olan Lucy Snowe'un tanımlanmasına katkı sağlar. İkinci olarak da bu, Lucy'nin genel hatlarıyla uygun görünen Dr. John'dan çok daha

tatmin edici bir dost olarak daha sonraları tanıyacağı, okulundaki hırçın, itici ama önemli bir öğretmen olan M. Paul Emmanuel'in dâhil olduğu ilginç bir olayı tahrik eder. Paul Emmanuel "Cleopatra"nın önünde onu bulur ve şoke olur; ustalığın samimiyetsizliğine bağışıklığını ona göstermesinden (tablonun yüksek kültürel iddialarından etkilenmez) değil, cinsiyet ayrımıyla ilgili basmakalıp düşüncelere bağlı olmaktan kaynaklanan (genç bir hanım efendinin derin düşünmesine bunun uygun olacağını düşünmemektedir) bir tepkidir bu. Paul, Cleopatra resmi kadar saçma ve alakasız bulacağı erdemli bir kadının yaşamından, aşırı duygu yüklü üç manzaranın olduğu bir başka resme bakması için Lucy'yi oradan çeker alır.

Villette, Charlottë Bronte'nin zamansız ölümünden önce, olgun döneminde yazdığı son romanıdır. Roman, bu pasajdaki oldukça açık sebeplerden ötürü çağdaş feminist eleştirinin anahtar bir metni olmuştur. Ama tarihî durumları konu alan tablolarda kadın sunumlarının alışkanlığının kırılmasında, Charlottë Bronte cinsel politikaların yanında özellikle sanatla ilgili kendine has bir hususa –melodram ve romansın arzularının gerçekleştirilmesinden ve tahrif etmesinden aşamalı ama güçlükle kendini kurtartığı bir hususa– da değiniyor. Lucy Snowe bu pasajdan hemen önce, "Bana öyle görünüyordu ki orijinal ve iyi bir resim, orijinal ve iyi bir kitap kadar nadirdir." *Villette* de böylesi bir kitaptır işte.

Bir kitabın orijinal olduğunu söylediğimiz zaman –yaygın bir övme ifadesidir bu– ne demek isteriz? Genellikle yazarın emsalsiz bir şey bulduğunu değil de gerçeğin alışılagelmiş, alışkanlık olmuş sunuş tarzlarından saparak kavramsal anlamda zaten "bildiğimiz" şeyi bize algılatmasıdır bu. Kısacası alışkanlık kırma, "orijinalliğin" bir başka ifadesidir. Kurgu sanatına göz atarken buna tekrar değineceğim.

12- MEKÂN ALGISI

Los Angeles'da araba kullanmadıkça hiçbir şey yapamazsınız. Ben de şu anda içmedikçe hiçbir şey yapamam. İçme ve araba kullanma, bu ikisini burada dışarıda bulmak mümkün değil. Eğer emniyet kemerinizi bu kadar çok gevşetirseniz veya külünüzü dökerseniz ya da burnunuzu karıştırırsanız, o zaman bunun sonu soruların yapıldığı bir Alcatraz otopsisi olacaktır. Siz bir disiplinsizlik hissediyorsunuz veya herhangi bir değişiklik ve bir megafon var, biraz görüş alanı ve örtünüze yapışmış boncuk çizen bir aynasız.

Bu durumda zavallı bir genç ne yapabilir? Oteliniz, Vraimont'tan çıkıyorsunuz. Kaynayan Watts'ın kent merkezindeki ufuk çizgisi, Tanrı'nın yeşil sümük kirini taşıyordu. Sola yürüyorsunuz, sağa yürüyorsunuz, hızla akan bir nehrin kıyı faresi gibisiniz. Bu restoran hiç içecek servisi yapmaz, bu da et servisi yapmaz, bu da heteroseksüel servisinde bulunmaz. Şempanzenizi şampuanlatabilirsiniz, sikinize dövme yaptırtabilirsiniz, yirmi dört saat ama öğle yemeği alabilir misiniz? Eğer siz sokağın uzak köşesinde yanıp sönen ET-İÇKİ-KOŞULSUZ yazısını ola ki görebildiniz o zaman bunu unutabilirsiniz. Karşıya geçmenin tek yolu orada doğmaktır. Bütün yaya geçidi levhaları YÜRÜMEYİN yazıyor, hepsi, her zaman. Bu mesaj, Los Angeles'ın içeriği: Yürümeyin. İçeride kalın. Yürümeyin. Araba sürün. Yürümeyin. Koşun. Taksileri denedim. Faydası yok. Taksicilerin hepsi, buranın sola doğru dönen bir gezegen mi yoksa sağa doğru dönen bir gezegen mi olduğundan emin olmayan Satürnlüler. Her bindiğinizde yapmak zorunda kaldığınız ilk şey onlara nasıl araba sürüleceğini öğretmek.

Martin Amis, *Money* [*Para*] (1984)

Okuyucunun da açıkça görebileceği gibi kurgu sanatını çeşitli "yönler"e ayırmam, bir bakıma yapaydır. Kurgudaki etkiler, çok

yönlü ve birbirlerine bağlıdır; her biri diğer tümünü hem kullanır hem de ona bir katkı sağlar. Mekân tanımına örnek olarak Martin Amis'in *Money* adlı eserinden seçtiğim pasaj, *Skaz* veya alışkanlık kırmanın yanı sıra henüz ele alınmamış bazı konuları göstermek için eşit ölçüde işe yarayabilirdi. İyi bir romanda bu tanımlamayı ifade etmenin bir başka yolunun hangisi olduğunu söylemek asla *tam* bir tanımlama değildir.

Mekân algısı, düzyazı kurgu tarihinde oldukça geç gelişmiştir. Mikhail Bakhtin'in gözlemlediği kadarıyla klasik romanslarda kentler, birbiriyle değiştirilebilir arka planlardı: Bize bahsedilenlerden hareketle pekâlâ Efes, Korint veya Syracuse da olabilir. İngilizcenin ilk romancıları, mekân hakkında nadiren ayrıntı verirlerdi. Mesela, Defoe'nun ya da Fielding'in romanlarındaki Londra, Dickens'ın Londra'sının canlı, görsel detayından yoksundur. Tom Jones sevgilisini bulmak için başkente geldiği zaman, anlatıcı bize onunla ilgili şunları söyler:

> Londra'nın tam bir yabancısıydı ve kentin ilk kısımlarına varmıştı, oranın yaşayanları Hanover veya Grosvenor Meydanı ev sahipleriyle hiçbir münasebetleri yoktu (çünkü Gray's Inn Sokağı'na girmişti). Bu yüzden, daha iyi zamanlarda çeşitli imkânlarla doğan atalarının nesillerine zenginlik ve onur bıraktığı bu insanları halktan ayıran Fortune'ın o mutlu malikânelerini bulmadan evvel bir süre avare avare dolaştı.

Londra, yazarın ironik vizyonuyla yorumlandığı gibi tamamen sınıf ve statü değişimleri açısından anlatılır. Okuyucuya ne kenti "gördürme" teşebbüsü ne de ilk defa kalkıp köyden gelen genç bir adam üzerindeki duyusal etkiyi tasvir etme girişimi var. Dickens'ın *Oliver Twist*'deki Jacob Adası'nı tanımlamasıyla karşılaştıralım:

> Bu mahalleye ulaşabilmek için gelen bir kişi, birbiri içine girmiş, kargacık burgacık, çamurlu sokaklardan, bu sokakları dolduran son derece yoksul ve kabadayı, ırmak kıyısı denilen tiplerinin arasından geçmek zorundadır... En ucuz, en bayağı gıda maddeleri bakkallarda yığılı; en adi en sıradan giyim eşyaları dükkân kapılarından, ev duvarlarından ve pencerelerden sarkıyor... Kaldırımın üzerine çıkıntı yapmış sallanacak gibi duran

> ev cephelerinin altından geçerken yıkılacak gibi görünen sökük duvarların, düşmekten yarı çekinik, yarı yıkık bacaların ve neredeyse zamanın ve kirin yiyip bitirdiği paslı demir parlaklıklarla güya korunan pencerelerin yanından, kısacası ihmalin ve perişanlığın akla getirebileceği her şeyin yanından geçiyordu.

Tom Jones 1749'da, *Oliver Twist* ise 1838'de yayımlanmıştır. Bu tarihler arasında, insanın üzerinde yaşadığı *ortamın* etkisine dikkat çeken, manzaranın muhteşem güzelliğine ve ardından da endüstri çağı kentinin acımasız sembolizmine insanların gözünü açan romantik akım vardı.

Martin Amis, Dickensvari kentsel gotik geleneğinin son temsilcisidir. Endüstri sonrası kente, çürümenin eşiğindeki toplum ve kültürün gelecek görüntüsüne onun muhteşem ve aynı zamanda korkunç bakışı aracılık eder. Dickens'da olduğu gibi olayların geçtiği yerler karakterlerden daha canlı görünür. Hayat, insanların dışında, sokaklar, makineler, aletler gibi şeylerin içinde şeytansı ve yok edici bir şekilde yeniden belirerek kurulmuş gibidir.

Para'nın anlatıcısı John Self (Amis, isimlerle Dickensvari bir oyun geliştirir) tam olarak karmaşık ya da sempatik bir karakter değildir. Hazır yiyeceklere, hızlı arabalara, pornografiye düşkün, hırslı ve maddi şeylere önem veren meslek sahibi bir genç olan John, kendisini zengin edecek bir film anlaşmasını bağlama gayreti içinde İngiltere ve Amerika arasında gidip gelmektedir. Londra ve New York olayın geçtiği ana yerlerdir; New York fiziksel ve ahlaksal sefaletin kıyısındadır ama işinin doğası, Self'i kaçınılmaz olarak film endüstrisinin başkenti olan Los Angeles'a götürür.

Seçilen roman formunun işlevi, roman üslubunu hem bu çorak kenti anlamlı bir şekilde betimlemek *hem de* anlatıcının pis, tek yanlı, zevksiz karakterini etkileyici kılmaktır. Amis, bu zor işi sokak argosu, ağız bozukluğu, müstehcenlik ve şakanın arkasına edebî becerisini saklayarak başarır. Anlatıcı, kısmen popüler kültürden ve kitle iletişim araçlarından gelen, kısmen de Amis'in makul uydurmalarından kaynaklanan orta Atlantik dille konuşur. Örneğin bu pasa-

jın ilk paragrafını çözmek için Alcatraz'ın ünlü bir Kaliforniya hapishanesi olduğunu, "domuz/aynasız"ın polisi kötülemek için kullanılan bir terim olduğunu, "boncuk çizme"nin nişan almak anlamına geldiğini, "örtü"nün peruk için (Self gerçek saça gönderme yapmak için bunu kullanmasına rağmen) bir Amerikan argosu olduğunu bilmeli ve "yapışmış" (*coptered*) kelimesinin "helikopter"den türetilmiş bir sıfat-fiil olduğunu tahmin etmelisiniz. Kentteki kirli gökyüzü için kullanılan ve eski zamanlarda Sodom'a öfkeyle bakan Eski Ahit'in tanrısal konumunu çağrıştıran "Tanrı'nın yeşil sümük kiri" benzetmesi, T. S. Eliot'un "J. Alfred Prufrock'ın Aşk Şarkısı"ndaki "gökyüzüne karşı uzanmış/ aynı eterle bayıltılmış masada uzanan bir hasta gibi" ifadelerinde yer bulan akşam kadar korkutucudur ve *Ulysses*'ın ilk bölümündeki Stephen Dedalus'un "sümük yeşili" olarak yaptığı deniz tanımına da bir şeyler borçludur. Ama Prufrock'ın yüksek kültürel iddiaları varken Stephen'ın deniz için yaptığı Homer'ın favori "şarap akşamı" ifadesini hicvederken John Self, okul çocuğu iğrençliğine dalmış gibi görünmektedir ve bu bizi, görüntünün edebî karmaşıklığından başka bir tarafa çeker.

Los Angeles'ın betimlenmesinde anahtar mecaz, bir abartı, bir mübalağadır. Bu açıdan, daha önce *Çavdar Tarlasındaki Çocuklar*'da gördüğümüz başka bir *skaz* anlatıyı andırır. Ama Amis'in pasajı, Salinger'ın romanında bulanabilecek herhangi bir şeyden çok daha fazla söz sanatlarına sahiptir. Sıradan bir tema üzerine, sanki Los Angeles kentine motorlu araçların hakim olduğu ve bunlar oraya özgüymüş gibi ("Karşıya geçmenin tek yolu orada doğmaktır."), komik derecede abartılı çeşitlemeler kullanır. Ardından da Amerika'nın oldukça özel amaçlı perakende dükkânlarını tercih ettiği ve Amerikan taksi şoförlerinin genellikle bir yerin yolunu bilmeyen yeni göçmenler olduğu yönünde biraz daha basit gözlemlere geçer.

Boston'a en son gittiğimde, havalimanından çıkış yolunu bulmak için radyo telefonla taksi durağından Rusça konuşarak üç kez yardım almak zorunda kalan bir taksiye binmiştim. Bu tür yetersiz-

likleri abartabilmek zor bir iştir ama Amis bunun bir yolunu buluyor: "Taksicilerin hepsi, buranın sola doğru dönen bir gezegen mi yoksa sağa doğru dönen bir gezegen mi olduğundan emin olmayan Satürnlüler. Her bindiğinizde yapmak zorunda kaldığınız ilk şey onlara nasıl araba sürüleceğini öğretmek." Emniyet kemeri sloganının "her binişte, klik, klak" şeklindeki yankılanması, bilim kurguya ciddiyetsiz bir dokundurmayla devam eder. Amis'in bu düzyazısı, çağdaş kentsel bilinçlilik *dışkısından* çıkarılmış böylesi yan yana duruşlar içinde bir zevk uyandırır. Bu yankılanma aynı zamanda tüm pasajın keyif veren parmak şaklatma ritmine de katkı sağlar. Bu durumun, ("Şempanzenizi şampuanlatabilirsiniz, sikinize dövme yaptırtabilirsiniz." şeklindeki) kafiyeli sözleri, özellikle istenilen bir anda araya sokmakla tehdit edici bir yanı vardır.

Çoğu sanat eserlerindeki mekân tanımlamalarının tehlikeli yanı (Sir Walter Scott buna bol miktarda örnek sağlar), anlatı ilgisini erteleyen iyi kurulmuş açıklama cümlelerinin art arda gelişinin okuyucuyu uykuya geçirmesidir. Burada böyle bir risk yok. Şimdiki zaman bu yolla hem mekânı hem de anlatıcının hareketini tanımlamaktadır. Haber kipinden ("Otelinizden dışarı çıkıyorsunuz.") soru cümlelerine ("Öğle yemeği alabilir misiniz?") emir cümlelerine ("Yürümeyin. Araba sürün. Yürümeyin. Koşun!") fiilin kipindeki değişiklikler ve ikinci şahsın genelleştirilmesi ("Sola yürüyorsunuz, sağa yürüyorsunuz.") okuyucuyu işin içinde tutar. Bu şekilde birçok sayfanın ardından yorgunluktan uyuyabilirsiniz ama sıkıldığınızdan ötürü değil.

13- LİSTELER

Nicole'ün yardım parasıyla Rosemary, iki elbise, iki şapka ve dört çift çorap aldı. Nicole iki sayfayı geçen büyük bir listeden alacaklarını alıyordu, vitrindeki şeyleri de aldı. Beğendiği ama muhtemelen kendisinin kullanmayacağı her şeyi, arkadaşına hediye olarak aldı. Renkli boncuklar, katlamalı plaj yastıkları, yapay çiçekler, bal, bir misafir yatağı, çantalar, eşarplar, muhabbet kuşları, bebek evi için küçük oyuncaklar ve birkaç metre karides renginde yeni kumaş satın aldı. Bir düzine mayo, plastik bir timsah, altın ve fildişinden seyyar bir satranç takımı, Abe için büyük bez mendiller, Hermes'ten iki güderi yalıçapkını mavisi ve yanan halka ceket aldı; profesyonel donanımı ve sigortasıyla iç çamaşır ve mücevher alan yüksek sınıf fahişesi gibi değildi onun alışverişi, tamamen farklı bir durumdu. Nicole, çok zahmetli bir işin ve yaratıcılığın ürünüydü. Onun hatırına trenler Chicago'da çalışmaya başladı ve kıtanın merkezini California'ya bağladılar; sakız fabrikaları duman tüttürdü ve zincirler fabrikalarda halka halka büyüdü; erkekler fıçılarla diş macunu karıştırıp bakır fıçılardan gargara çektiler; kızlar ağustos ayında domatesleri çabukça konserve yaptılar veya Noel arifesi ucuz eşya satılan mağazalarda saygısızca çalıştılar; melez yerliler Brezilya kahve tarlalarında çalıştılar ve hayal kuranlar yeni traktörlerde patent hakkından uzakta çalışmaya devam ettiler; bunlar Nicole'e onda bir vergi ödeyen insanlardan sadece bazılarıydı ve bütün bu sistem hâkim olup gürlediği sürece enerjik bir canlılığı, toptan alışveriş yapmasını bu gibi şeyler sağlıyordu, sanki bir alev yayılmadan önce görev yerindeki bir itfaiyecinin yüzüne kan hücum etmesi gibiydi. Onun, kendi kaderini kendi çizen oldukça basit prensipleri vardı ama bunları öyle doğru bir şekilde gösteriyordu ki usulünde bir zarafet oluşuyordu ve artık Rosemary onu taklit etmeye çalışacaktı.

F. Scott Fitzgerald, *Tender is the Night* [*Müşfikti Gece*] (1934)

Bir seferinde "Zenginler bizden farklıdır." diyen F. Scott Fitzgerald'e, Ernest Hemingway "Evet, onların bizden daha çok paraları var." şeklinde cevap vermişti. Fitzgerald'ın aktardığı bu anekdot, genellikle kendisine karşı söylenir. Ama Hemingway'in pozitivist eleştirisinin kaçırdığı bir husus var: Diğer tüm maddelerde olduğu gibi parada da ister iyi bir şey için ister kötü bir şey için olsun nitelik er geç nicelik olur. Fitzgerald'ın Nicole Diver'ın Paris alışveriş gezisini tanımlaması, etkili bir şekilde zenginlerin farklılığını göstermektedir.

Aynı zamanda bu, kurgusal bir söylemde anlamlı liste potansiyelini de göstermektedir. Görünüşte sırf farklı ürünlerden oluşan bir katalog, karakter ve eylem üzerine odaklanmış bir hikâyede anlamsız görünecektir. Ama kurgusal düzyazı olağanüstü bir şekilde her şeyle ilgilidir, kurgusal olmayan söylem türlerini –mektup, günlük, yeminli yazılı ifadeler, hatta liste– asimile etme kabiliyetindedir ve kendi amacı doğrultusunda bunları uyarlar. Bazen liste, kendine özgü ama kendini kuşatan anlatıya ters bir şekilde verilir. Mesela *Murphy*'de Samuel Beckett, bayan kahramanı Celia'nın fiziksel özelliklerini kesin istatiksel tarzda vererek geleneksel roman tanımlamasıyla dalga geçer:

Baş	Küçük ve yuvarlak
Gözler	Yeşil
Ten rengi	Beyaz
Saç	Sarı
Boyun	13"
Üstkol	11"
Önkol	9"

Ve bunun gibi.

Çağdaş Amerikan yazarı Lorrie Moore'un "Başka Bir Kadın Nasıl Olunacağı" (*Self-Help* [*Kendi Başına Yap*], 1985) diye adlandırdığı kurgusal olmayan iki söylem türüne, yapılabilir el kitabına ve listeye dayalı hoş bir hikâyesi vardır. Anlatıcının hanım rolüne güvensizliği, hanımının sevgilisinin övgü sözleriyle abartılır:

> "O inanılmaz derecede düzenlidir. Her şeyin listesini yapar. Bu oldukça büyüleyicidir."

...

"Onun liste yapması? Sen bunu seviyorsun?"

"Evet. Biliyorsun, yapacağı şeyler, satın almak zorunda olduğu şeyler, görüşeceği müşterilerin isimleri gibi şeyler."

"Listeler?" diye umutsuzca, dikkatsizce mırıldanıyorsunuz, pahalı bej yağmurluğunuz hâlâ üzerinizde.

Ardından elbette anlatıcı kendi listesini yapıyor:

GÖRÜŞÜLECEK MÜŞTERİLER
Doğum günü resimleri
İskoç bandı
TD'ye ve anneme mektup

Aslında basit bir sekreter olduğundan, görüşeceği hiçbir müşterisi yoktur. Bu listeler, var olmayan hayalî bir eşle bir çekişme yoludur. Sevgilisi, hanımının acaip cinsel bir hayatı olduğunu ima ettiğinde, anlatıcı karşılık verir:

Şimdiye kadarki sevgililerinin hepsinin listesini yap.
Warren Lasher
Ed "Rubberhead" Catapano
Charles Deats ya da Keats
Alfonse
Listeyi cebine tıkıştır. Orada göze çarpacak şekilde dursun. Bir şekilde onu kaybet. Kendine "kayıp" şakalar yap. Sonra başka bir liste yap.

"Seks ve Alışveriş" (daha az kibar şekli "S ve F") romanı olarak bilinen, başlıca kadın okurları hedef alan, zenginlerin yaşamlarıyla ilgili popüler çağdaş bir kurgu türü vardır. Böylesi romanlar, son tasarımcı etiketine kadar kahramanlarının lüks eşyaları satın alışlarını detaylı açıklamalarla verir. Erotik ve tüketici arzuları gerçekleştirme işlerini aynı anda verir. Scott Fitzgerald da cinsel cazibe ve göstermelik tüketim arasındaki bağlantılarla ilgilenmiştir ama bunu çok daha kurnazca ve eleştirel bir tarzda ele almıştır. *Müşfikti Gece*'den alınan pasajdaki Nicole'ün iki sayfalık alışveriş listesini, ne göstermiş ne de marka isimlere bu işi yaptırtmıştır. Aslında bariz olarak neredeyse hiçbir ürüne savurganca bir izlenim uyandırmamış, sadece bir marka ürüne çağrışım yapmıştır, "Hermes" (ilginçtir ki moda-

sı geçmemiştir). Fakat Nicole'ün alışverişinin tamamen yararsız yapısını göstermek için liste *karışıklığının* üzerinde durur. Renkli boncuk ve bal gibi basit ihtiyaçlarından oluşan ucuz ve önemsiz şeyler; yataktan, altın ve fildişinden yapılma satranç seti gibi pahalı oyuncaklardan, plastik timsah gibi saçma şeylerden oluşan daha büyük fonksiyonel nesnelerle rastgele karıştırılmıştır. Listede mantıksal bir sıra, ücret hiyerarşisi, önem sırası veya herhangi bir başka prensibe göre bir gruplandırma yoktur. İşte esas konu budur.

Nicole, yanında getirdiği listenin parametrelerini aşar ve hayal ettiği ne varsa satın alır. Ekonomikliğine ve sağduyuya aldırmadan heveslerine uyar ve zevklerini harekete geçirerek gerçekle bazı önemli açılardan ilişkisini kesecek cömert, kışkırtıcı, eğlenceli ve estetik yönden duyarlı; kendinde bir kişilik, bir karakter aramaktadır. Bu harcama âleminin fiziksel zevkine ve eğlencesine bir tepki vermek imkânsızdır. İki güderi ceket ne kadar da arzu edilebilir görünmektedir, yalıçapkını mavisi ve yanan halka (ama anahtar kelime 'iki'dir: Değersiz ölümlülerin ayrı ama eşit derecede çekici iki özdeş ceket arasında tereddüt ettiği yerde Nicole ikisini de satın alarak problemi çözer). Hiç şüphe yok ki onun koruması altında olan genç ve gelecekteki rakibi Rosemary de onun tarzını taklit etmeye çalışacaktır.

Buna karşın, alışveriş listesinin diğer ucunda, Nicole'e miras kalmış zenginliğin bağlı olduğu insanların veya grupların sömürülmesine kadar uznanan bir başka liste vardır, bizim tepkimizi başka bir yöne çevirecek bir liste. Tüm pasaj şu cümle üzerinde dönmektedir: "Nicole, çok zahmetli bir işin ve yaratıcılığın ürünüydü." Bu cümle, bizim aniden mal, nesne, şeyleri toplayan ve tüketen bir kişi olarak değil de –endüstriyel kapitalizmin son, narin, orantısız ölçüde pahalı ve abartılı bir şekilde savurgan bir ürünü– bir tür nesne olarak onu görmemize neden olur.

Birinci liste bir dizi isimden oluşurken ikinci liste bir dizi fiilimsi ifadelerden oluşmaktadır: "Trenler çalışmaya başladılar ... sakız fabrikaları duman tüttürdü ... erkekler diş macunu karıştırıp ... kız-

lar domatesleri konserve yaptılar...” İlk bakışta bu işlemler, Nicole'ün alışveriş ürünleri olarak rastgele seçilmiş ve birbiriyle uyumsuz görünmektedir; ama diş macunu fabrikalarında çalışan erkeklerle ucuz eşya satan mağazalarda çalışan kızlar ve Brezilya'daki yerli işçiler arasında bir bağlantı vardır: Onların çalışmalarından elde edilen kazanç, Nicole'ün alışıverişine dolaylı olarak sermaye sağlamaktadır.

İkinci liste birincisine oranla daha mecazi bir tarzda yazılmıştır. “Kıtanın merkezine” gidip gelen trenlerin, hem erotizm hem de açgözlülük fikri uyandıran, dikkat çeken bir imajla başlar ve endüstriyel kapitalizmin tehlikeli ve potansiyel olarak kendini yok edici enerjisini anımsatmak için nihayetinde lokomotif mecazına dönüş yapar. “Bütün bu sistem hâkim olup gürlediği sürece” ifadesi, Dickens'ın *Dombey and Son* [*Dombey ve Oğlu*]'nda benzer etki için kullanılan (“Kendini bu demir yoluna mecbur kılan, bütün geçit ve yollara meydan okuyan güç, her engelin tam kalbini delerek geçen ve gerisinde her sınıf, yaş ve dereceden yaratıkları sürükleyen bu güç zafer kazanmış bir canavar türüydü: Ölüm.”) tren yolu sembollerinden birini çağrıştırır.

Buna karşın Fitzgerald'a özgü imge, beklenmedik ve kavranılması zor bir şekilde oluşur. Karşılaştırma, lokomotif kazanından büyük bir yangına kayar. Nicole artık ateşe kömür atan birisinin konumunda değil de onu söndürmeye çalışan, en azından ona karşı koyan bir kişinin konumundadır. “İtfaiyeci” kelimesi bu zıt anlamlardan birini taşıyabilir ve Fitzgerald'ın bunu kullanması, belki de Nicole gibi insanlara karşı kendi yaklaşımının karmaşıklığını ortaya çıkarmaktadır: Özenme, hayranlık ve ayıplamanın bir karışımı. “Onun, kendi kaderini kendi çizen oldukça basit prensipleri vardı ama bunları öyle doğru bir şekilde gösteriyordu ki usulünde bir zarafet oluşuyordu.” ifadesi, Hemingway'in “baskı altındaki zarafet” şeklindeki cesaret tanımının bilinçli ya da bilinçsiz bir yankısı gibi görünmektedir.

14- KARAKTERİN SUNUMU

Birkaç dakika sonra Sally tek başına geldi.

"Çok mu geciktim, Fritz sevgilim?"

"Sanırım sadece bir yarım saat," kendine has sevinçle gözleri parlayarak ağır ağır konuştu. "Bay Isherwood'u tanıştırabilir miyim, Bayan Bowles? Bay Isherwood, daha ziyade Chris olarak bilinir."

"Öyle değil," dedim. "Fritz hayatımda bana Chris diye seslenen neredeyse tek kişidir."

Sally gülümsedi. Siyah bir ipek elbise, omuzlarına atılmış küçük bir pelerin ve başının bir tarafında bir kominin üzerinde komikçe duruşunu andıran küçük bir şapka giymişti:

"Tatlım, telefonunu kullanmamın bir sakıncası var mı?"

"Tabi ki, buyur." Fritz ile göz göze geldik. "Diğer odaya geçelim, Chris? Sana bir şey göstermek istiyorum." Besbelli yeni kazancı, Sally ile ilgili ilk izlenimlerimi duymak için can atıyordu.

"Tanrı aşkına, beni bu adamla yalnız bırakma!" diye haykırdı Sally. "Yoksa telefonda beni ayartacak. Çok ateşli."

Numarayı çevirirken zümrüt yeşiline boyanmış parmak tırnaklarını fark ettim. Talihsizce seçilmiş bir renkti; çünkü bu renk, sigaradan çok lekelenmiş ve küçük bir kız çocuğun eli kadar kirli ellerine dikkat çekiyordu. Fritz'in kız kardeşi olacak kadar esmerdi. Yüzü uzun ve inceydi, pudralanmış ölü beyazı. Kullandığı kaş kalemine ve saçlarına uyan, kendisini daha da esmerleştiren oldukça büyük kahverengi gözleri vardı.

Telefon ahizesini öpecekmiş gibi parlak kiraz dudaklarını büzerek, "Hilloo," diye mırıldandı: "Ist dass Du, mein Liebling?"[12]

[12] "Merhaba, sevgilim sen misin?" (bu kısım Almanca yazılmış) Ç.N.

> Ağzı, anlamsız tatlı bir gülümseyişle açıldı. Fritz ve ben tiyatroda bir oyuna bakar gibi onu izliyorduk.
>
> Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin* [*Hoşçakal Berlin*](1939)

Karakter, büyük bir olasılıkla romanın en önemli tek öğesidir. Epik gibi diğer anlatı formları ve sinema gibi diğer kitle iletişim araçları da bir hikâye anlatabilir ama hiçbir şey, insan doğasını tasvir etmede büyük Avrupa roman geleneğindeki zenginlik, çeşitlilik ve psikolojik derinlikle boy ölçüşemez. Diğer taraftan da karakteri teknik terimlerle tartışmak muhtemelen kurgu sanatının en zor yönüdür. Bu, kısmen çok farklı karakter tiplerinin olmasından ve onları sunmanın birçok farklı yolunun bulunmasından dolayıdır: Ana karakterler ve ikincincil karakterler, düz karakterler ve yuvarlak karakterler, Virginia Woolf'un Bayan Dalloway'i gibi kendi zihninin içinden sunulan karakterler ve Christopher Isherwood'un Sally Bowles'ı gibi başkaları tarafından, dışarıdan gözlemlenen karakterler.

Esasında *Hoşçakal Berlin*'i oluşturan hafif kurgusal öyküler ve skeçlerden birinin konusu olan Sally Bowles, önce bir sahne oyunu ve filmi (*Ben Bir Kamerayım*) olarak sonra da bir sahne ve müzikal film (*Kabare*) olarak Isherwood'un başarılı metin adaptasyonu sayesinde zamanımızın halk imgeleminde dikkat çekici bir şekilde uzun bir hayatı sevmektedir. İlk bakışta, Sally'nin neredeyse mistik statüyü nasıl kazanabildiğini anlamak zordur. O, bir sanatçı olarak özellikle güzel birisi değildir, özellikle zeki değildir, özellikle yetenekli biri değildir. O, aşk ilişkilerinde gururlu, sorumsuz ve paragözdür. Ama bunlara rağmen masum ve savunmasız, çekici bir havası da vardır; gösterişliliğiyle hayatının gerçekleri arasındaki uçurumla ilgili karşı konulmaz derecede komik bir şey vardır. Hikâye, Naziler iktidara gelmeden az önce Weimar Berlin'de kurulduğundan, büyük bir ilgi ve önem kazanır. Perişan pansiyon evlerde ün ve zenginliğin hayalini boşu boşuna kuran, *ne olduğu belirsiz* bir hamiden diğerine geçen, yağ yakan, insanları kullanan ve ya-

lan söyleyen Sally, kendini kandırmanın ve kaderine terk edilmiş toplumun çılgınlık sembolüdür.

Bir karakteri sunmanın eski kurgularda da yaygın olan en basit yolu, fiziksel bir tanımın ve biyografik bir özetin verilmesidir. George Eliot'ın *Middemarch*'ının ilk bölümünde Dorothea Brooke'un tasviri, bu metodun tam bir örneğidir:

> Bayan Brooke, adi bir elbisenin ortaya çıkardığı türde bir güzelliğe sahipti. Elleri ve bilekleri öyle güzel şekil almıştı ki Kutsal Meryem'in İtalyan ressamlara göründüğü elbiseninkinden daha az açık olmayan kollu bir giysi giyebiliyordu. Boy pos ve davranışlarının yanında profili de bugünün gazetelerinden bir paragrafta İncil'den –veya bizim daha eski şairlerin birinden– yapılan iyi bir alıntının etkileyiciliğini veren taşra modasıyla beraber giydiği sade giysilerden gelen bir saygınlığı ona kazandırmıştı. Ancak kız kardeşi Celia'nın daha sağduyulu olduğunu eklemekle beraber Bayan Brooke'dan genellikle oldukça zeki olarak bahsedilirdi.

Ve bu şekilde birkaç sayfa devam ediyor. Muhteşem ama bizimkinden daha hoşgörülü ve sakin bir kültüre ait ifadelerdir. Modern romancılar, karakterle ilgili gerçeklerin, genellikle eylem ve konuşmalarla yavaşça değiştirerek veya olduğu gibi aktararak ortaya çıkmasını tercih eder. Her durumda, kurgudaki tüm betimlemeler oldukça seçmecedir; temel hitap tekniği dar anlamdan geniş anlama açılır ve içindeki parçalar bütünün yerine geçer. Hem George Eliot hem de Christopher Isherwood, geri kalanını okuyucunun hayaline bırakıp ellerine ve yüzüne odaklanarak kahramanlarının ellerine ve yüzüne gönderme yapar. Yoksa Dorothea'nin ya da Sally Bowles'ın fiziksel ve psikolojik niteliklerinin ayrıntılı betimlemesi çok sayfalar alırdı, belki de tüm kitabı kaplardı.

Elbiseler her zaman –ama özellikle Sally gibi teşhirci birisinin durumunda– karakterin, sınıfın, hayat tarzının kullanışlı bir göstergesidir. (Sıradan bir öğleden sonrası ziyaret için giyilen) Siyah ipek elbisesi, etkileme arzusunun, yapmacıklığın (şapkası) ve cinsel kışkırtıcığın (kominin şapkası karşı cinse özenme dâhil kitapta durma-

dan geçen cinsel karmaşalığa ve aykırılıklara birçok göndermelerle çağrışımda bulunur) işaretidir. Bu özellikler, son erotik zaferinde bu iki adamı etkilemek için telefonu kullanma iznini isterkenki konuşması ve davranışıyla hemen pekiştiriliyor. Bu durum Sally'nin ellerini ve yüzünü tasvir etme fırsatını anlatıcıya veriyor.

"Uyarla! Uyarla!" diye kendine akıl verdiği zaman başarmayı istediği "sahne metodu" ile Henry James'in kastettiği şey budur. James sahne oyunu düşünüyordu ama Isherwood sinemayla büyüyen ilk romancı kuşağına aitti ve bu, etkisini göstermektedir. *Hoşçakal Berlin*'in anlatıcısı "Ben bir kamerayım" dediği zaman, sinema kamerasını düşünür. Dorothea sözel portre için oturma durumunda, statik poz verirken aslında resimdeki bir figürle karşılaştırılan Sally, *eylem* hâlinde bize gösterilir. Bu pasajı bir dizi sinema çekimine dönüştürmek kolaydır. Siyah ipek elbisesiyle duran Sally –iki adam arasında karşılıklı çabuk bakışmalar– numarayı çevirirken Sally'nin yeşile boyanmış tırnaklarının yakın çekimi –onun uyumsuz, palyaço gibi görünen makyajının ve sevgilisini selamlarken yapmacık ifadesinin bir başka yakın çekimi– ve gösterinin acemi oyuncusunu pekiştiren iki çekimlik erkek izleyiciler.

Şüphe yok ki bu durum, Sally Bowles'ın hikâyesinin ekrana taşınmasının rahatlığını kısmen açıklamaktadır. Ama tamamen edebî niteliği olan bu pasajda nüanslar vardır. Bahsedilen kirli elin yeşil tırnakları, Sally'nin adından bahsedildiğinde aklıma gelen ilk şey olacaktır. Bir filmde yeşile boyanmış tırnakları gösterebilirsiniz ama anlatıcının "Talihsizce seçilmiş" şeklindeki ironik yorumunu gösteremezsiniz. Ayrıca siz, parmaklarındaki sigara lekelerini ve ellerinin kirini de gösterebilirsiniz ama ancak anlatıcının gözlemlediği "küçük bir kız çocuğun eli kadar kirli" ifadesini gösteremezsiniz. Sally Bowles'ı unutulmaz bir karakter yapan şey, yüzeyin karmaşıklığı altındaki çocuksu niteliktir.

15- ŞAŞIRTMA

"Gene söylüyorum, seni istiyorum," Sir Pitt masaya vurarak söyledi. "Sensiz yapamam ben. Sen gidene kadar bunun ne demek olduğunu bilmiyordum. Evde her şey kötüye gidiyor. Ev o ev olmaktan çıktı. Bütün işlerim arapsaçına döndü tekrar. Dön*meli*sin. Dön lütfen. Sevgili Becky, lütfen dön."

Rebecca yutkunarak "Eee. Ne olarak, Efendim?" dedi.

Baronet krepon şapkasını tutarak "Eğer istersen Leydi Crawley olarak gel." "Oraya! Bu seni tatmin edecek mi? Dön ve eşim ol. Soy sopmuş vız gelir bana. Sen benim gözümde bütün Lord kızlarına bedelsin. Şu minik kafanda, ülkedeki herhangi bir baronet'in eşinden daha fazla akıl var. Nasıl geliyor musun? Evet mi, yoksa hayır mı?"

"Ah, Sir Pitt!" dedi, oldukça duyguluydu.

"Evet de Becky!" diye Sir Pitt devam etti. "Ben yaşlı bir adamım ama demir gibiyim. Yirmi yıl daha dayanırım. Seni mutlu edeceğim, bak da gör. Ne istiyorsan yapacaksın, neyi seviyorsan alacaksın ve her şeyi, sen nasıl istiyorsan. Seninle bir anlaşma yapacağım. Her şeyi yapacağım. Bak göreceksin!" Yaşlı adam dizlerinin üzerine çöktü ve uçkuruna düşkün biri gibi ona yercesine baktı.

Rebecca, bu dehşetli durum karşısında irkildi. Bu öykünün başlangıcından bu yana onun soğukkanlılığını kaybettiğini hiç görmedik. Ama şimdi kaybetti ve gözlerinden aşağıya en içten gözyaşları döküldü.

"Ah, Sir Pitt!" dedi. "Ah, Sir –ben– ben *zaten evliyim.*"

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

Çoğu anlatı bir şaşırtma unsuru içerir. Biz olay örgüsündeki her düğümü tahmin edebilseydik onun tesirinde kalmamız pek mümkün olmazdı. Ama düğümler tahmin edilmez olmalarının yanında inandırıcı da olmalı. Aristo, karakterin bilgi yetersizliğinin genellikle "keşif" yoluyla bilgiye dönüşmesiyle oluşan etkiye *peripeteia* veya tersine çevirme demiş, yani olayların bir durumundan tam tersine ani bir değişim. Aristo'nun buna örneği, kökeni hakkında kahramanın güvenini kazanmak için gelen habercinin, babasını öldürüp annesiyle evlendiğini bildirdiği *Oedipus Rex*'deki sahnedir.

Oedipus'unki gibi bilinen bir hikâye yeniden anlatılırken şaşırtma, kendilerinde öncelikle ironik bir etki yaratan izleyicilerden daha ziyade karakterler tarafından yaşanır. Bununla beraber roman, baştan aşağıya yeni hikâyeleri söylemeye girişmesi (veya böyleymiş gibi görünmesi) açısından, bütün eski anlatı formlarından ayrılır. Bundan dolayı, ilk okumada çoğu roman, bazıları diğerlerinden daha fazlasını içerse de şaşırtmalar sağlaması muhtemeldir.

Gurur Dünyası'nda Thackeray birkaç tanesini bir sahneye sıkıştırabilmiştir. Züğürt ve yetim mürebbiye Becky Sharp, bir baronet tarafından kendisine evlilik teklif edilmesine şaşırır; Sir Pitt Crawley ve okuyucu da onun zaten evli olduğunu keşfedince onlar da şaşırırlar. Thackeray durumu daha öteye taşır. Kathleen Tillotson'un *Novels of the 1848s* [*1840'ların Romanları*]'nda da gösterdiği gibi romanın 14. Bölümünü bağlayan bu pasaj, aynı zamanda orijinal seri yayınının dördüncü sayısının sonuna gelmekteydi. Bundan ötürü ilk okuyucular, Becky'nin eşinin kimliğiyle ilgili olarak bir süre merakla (tıpkı bir televizyon dizisinin izleyicileri gibi) beklemek zorunda kalmışlardı. Thackeray'nin çağdaşlarında görülen muhtemel bir benzerlik de bir oyunun bir perdesinin sonunda olmuştur. Bu yaşlı çapkının güzel ve kendinden geçmiş genç bayanın önünde dizleri üzerine çöktüğü manzara, aslında abartılıdır ve Becky'nin "Ah, Sir –ben– ben *zaten evliyim*." ifadesi, izleyicileri ara vermeye çağıran klasik bir kapanış perdesidir.

Sonraki bölüm, Becky kiminle evlendi sorusuyla meşgul olur; ama hemen cevaplamaz. Sir Pitt'in üvey kızkardeşi Bayan Crawley

birden odaya girer; erkek kardeşini, Becky'nin önünde diz çökmüş vaziyette bulur; özellikle kardeşinin teklifinin geri çevrildiğini öğrenince *o* şaşırır. Bölümün sonuna kadar Thackeray, Becky'nin Bayan Crawley'in yeğeni, savurgan süvari subayı Rawdon Crawley ile gizlice evlendiğini açıklamaz.

Böyle bir etki, dikkatli bir hazırlığı gerektirir. Havai fişek gösterisinde olduğu gibi yavaşça yanan fitil, en sonunda çabuk gerçekleşen görülmeye değer patlamaları tutuşturacaktır. Belirtilenlerin inandırıcı olması için okuyucu yeterli bilgiyle beslenmelidir ama okuyucunun kolay bir şekilde ne olacağını tahmin edecek kadar da çok olmamalıdır. Thackeray bilgi vermez ama kandırmaz da. O, anlatıcı olarak uygun olmayan suskunluğunu daha doğal göstermek için anlatının bu bölümünde bir hayli mektup kullanır.

Hikâyenin daha öncesinde, arkadaşı Amelia'nin erkek kardeşini koca olarak tutmaya çalışma girişimi engellenen beş parasız Becky, Sir Pitt'in hasta ikinci eşinden olan iki kızına mürebbiyelik işini almaya mecbur kalmıştır. Taşradaki Queen's Crawley yerinde, bu cimri ve görgüsüz yaşlı baronete ve onun zengin evlenmemiş üvey kız kardeşine karşı Becky kendini değerli kılmaya çalışır. Bayan Crawley, Becky'den öyle hoşlanır ki Londra'daki evinde keyifsizken kendisine bakması noktasında ısrar bile eder. Sir Pitt isteksizce Becky'yi bırakmayı kabul eder; çünkü kızlarının Bayan Crawley'den gelecek miras beklentilerini riske atmak istemez. Fakat eşi vefat ettiği zaman (bütün karakterlerin duygusuz, kayıtsız kaldığı bir olaydır bu), her ne pahasına olursa olsun Becky'ye Queen's Crawley'ye döndürmek, hatta evliliğe razı etmek için harekete geçer. Bayan Crawley, bu tehlikeyi çoktan fark etmiş –Becky'nin arkadaşlığından hoşlanmasına rağmen onun aileye girmesini hiç arzulamaz– ve Becky'yi ayartması ve böylece üçüncü Leydi Crawley olma şansını etkisiz hâle getirebilmesi için kendi yeğenini sessizce desteklemiştir. Rawdon onunla evlenme konusunda umursamaz bir şekilde olsa bile en azından onurlu davranır. Diğer karakterler tamamen, zenginlik ve statünün sürdürülmesine ters, hesap ve çıkarın dışında, aşk ve ölüm yönünde davranış gösterirler.

Thackeray'nin ironisi acımasızdır. Becky "oldukça duygulu"dur, gözyaşları bu sefer gerçektir; ama niçin? Halasından miras alacağını uman salak Rawdon ile evlenmiştir o ve çok daha büyük ve çok daha kesin bir ganimeti kaçırdığını da görmüştür: Bir baronetin eşi olmak ve işin doğası gereği çok geçmeden zengin bir dul olmak (baronetin "yirmi yıl daha dayanırım" iddiası aşırı iyimser bir iddiadır ve kesinlikle Becky'yi cezbetmek içindir). Anlatıcının daha önceden Sir Pitt'i "İngiltere'nin bütün baronetliği, soylu sınıfı ve avamının böylesine kurnaz, cimri, bencil, budala ve karaktersiz yaşlı bir adamı daha çıkarmadığı" şeklindeki komik nitelemesinden ötürü bu sahne büyük değer kazanır. Uçkuruna düşkün biri gibi Bercky'ye yercesine bakma tasviriyle Thackeray, Sir Pitt'in Becky'ye hayvani cinsel ilgi duymasının ötesinde bir şeyi olmadığını Viktorya ketumluğunun ima etmesine izin verdiği kadar ileriye taşımıştır. Onun böylesine bir kocayı kaybetmesine ağlaması gerektiği, sadece Becky ile ilgili değil *Gurur Dünyası*'nın bütün çevresine yönelik müthiş bir eleştiridir.

16- ZAMAN DEĞİŞTİRME/KAYDIRMA

Monika'nın öfkesi yüzünde kabarıyordu. "Bir koluyla ona sarılan Bay Lloyd'du," dedi. "Onları gördüm. Bunu sana söylediğim için üzgünüm. Rose, bana inanan tek kişi."

Rose Stanley ona inanıyordu ama bu onun umursamaz bir tip oluşundandı. Bayan Brodie'nin aşk dedikodularından veya başka birilerininkinden heyecanlananların içinde o en az heyecanlananı idi. Bu durum hiç değişmedi. Sonraları cinsel ilişkileriyle ünlenince, onun muhteşem çekici nitelikleri, aslında onun cinsel bir şeye hiç mi hiç meraklı olmamasından ve bunu asla yansıtmamasından kaynaklanıyordu. Bayan Brodie'nin de söylemek zorunda kaldığı gibi onun içgüdüleri vardı.

"Rose bana inanan tek kişi," dedi Monica Douglas.

1950'lerin sonunda rahibe manastırında Sandy'yi ziyaret ettiğinde Monika, "Bir gün Teddy Lloyd'un Bayan Brodie'yi öptüğünü gerçekten de gördüm," demişti.

"Gördüğünü biliyorum," diye cevap vermişti Sandy.

Bayan Brodie'nin evine erzak olarak gelmeyen çayı oturup içtikleri ve sandviçleri yedikleri o Braid Hills Otel'de savaş sonrası bir gündü ve Bayan Brodie'nin kendisine söylemeden önce de biliyordu bunu. Bayan Brodie, uzun muskrat kürk paltosu içinde iki büklüm oturmuş, bunu ağzından kaçırarak ihanetini göstermişti. Erkenden odasına çekilmişti. "En güzel zamanım geçti," dedi.

"En güzel zamandı," diye Sandy karşılık verdi.

Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie* [*Bayan Jean Brodie'nin En Güzel Zamanı*] (1961)

Kavim ozanları ve aileler tarafından yatma zamanı tercih edilen bir hikâyeyi anlatmanın en iyi yolu, başından başlamayıp sonuna

ulaşıncaya kadar devam etmek veya dinleyenler uyuyuncaya kadar sürdürmektir. Ama hikâye anlatanlar, ilk çağlarda bile kronolojik sıradan sapmayla oluşan ilginç etkileri görmüşlerdir. Klasik epik/destan, hikâyenin *ortasından* (*in medias res*) başlardı. Mesela, *Odyssey* anlatısı, Truva Savaşı kahramanının tehlikeli eve dönüş yolculuğuyla orta yerden başlar, onun önceki maceralarını anlatmak için dönüşler yapar ve sonra da hikâyeyi İthaca'da sonlandırır.

Zaman kaydırma sayesinde anlatı, birbiri ardına iğrenç bir şey olarak hayatı sunmaktan kurtulur ve oldukça farklı olaylar arasında nedensellik ve ironi bağlantıları kurmamızı sağlar. Anlatı odağının zaman olarak geriye doğru değişimi, hikâyenin kronolojisinde çok daha sonra olacak ama metnin okuyucusu tarafından da bilinecek bir şeyle ilgili yorumumuzu değiştirebilir. Bu geri dönüşler (*flashback*) bildik bir sinema uygulamasıdır. Film, ileriye dönüşlerin (*flashforward*) –anlatının ilerisinde ne olacağına dönük işaret, klasik retorikte erken kullanma (*prolepsis*) olarak bilinir– etkisini bağdaştırmada daha çok zorlanır. Bu tür bir bilgi, tüm hikâyeyi bilen bir anlatıcının varlığını ima eder ve filmlerde normalde anlatıcılar yoktur. Bu açıdan *Bayan Jean Brodie'nin En Güzel Zamanı*'nın filmi, temel aldığı romandan çok daha az karmaşık ve daha az yenilikçi olması önemlidir. Roman, anlatı anında hızlı geri ve ileri doğru değişken zaman kullanımıyla dikkat çekerken çekilen filmi, hikâyeyi basit kronolojik sırayla anlatmıştır.

Buradaki hikâye, I ve II. Dünya Savaşları arasında Edinburgh'da bir kız okulunda, sıra dışı ve karizmatik bir öğretmen olan Jean Brodie ile onun büyüsü altında kalan bir grup öğrenciyle ilgilidir. Bu öğrenciler içinde matematikteki becerisiyle tanınan Monica, cinsel ilişkileriyle ünlenen Rose ve sesli harfleri çıkarma şekliyle ve "küçük neredeyse yok diyebileceğimiz gözleriyle sadece adı çıkmış" Sandy Stranger da vardır. Fakat bu küçük gözler, hiçbir şeyi kaçırmamaktadır ve Sandy romanın temel görüş noktasındaki karakterdir. Kızlar son sınıftayken hikâye başlar, Bayan Brodie'nin etkisinin en güçlü olduğu birinci sınıf oldukları zamanı anlatmak

için geri dönüşler yapar ve sıra dışı öğretmenlerinin anılarını hâlâ akıllarından çıkarıp atamayan yetişkin kadınlar olarak onların durumlarını göstermek için sıkça ileriye sıçramalar yapar.

Onlar birinci sınıftayken, Bayan Brodie'nin cinsel hayatıyla, özellikle de Büyük Savaş'ta kollarından birini kaybetmiş yakışıklı sanat öğretmenleri Bay Lloyd ile bir ilişkisi olup olmadığını saplantı derecesinde konuşup durmaktadırlar. Monica, sanat sınıfında onları sarmaş dolaş gördüğünü iddia etmektedir ve sadece Rose kendisine inandığı için de canı sıkkındır. Yıllarca sonra Sandy'ye söyledikleri, bu durumun hâlâ içine bir dert olduğunu gösterir. Geçen zaman içinde dışarıya kapalı bir tarikatta rahibe olan Sandy ise Monica'nın haklı olduğunu bilmektedir. Anlatıcı, savaşın bitiminden sonra bir gün Bayan Brodie'nin ona bir şey demeden önce bile Sandy'nin bunu bildiğini söyler.

Bu kısa pasajda okuyucu, zaman içinde birçok farklı noktalar arasında baş döndürücü bir hızla ileri-geri sıçratılır. Birinci sınıf kızlarının Bayan Brodie'nin aşk hayatını tartıştıkları, muhtemelen 1920'ler olan ana anlatı zamanı vardır. Rose'un cinsel ilişkileriyle ünlendiği 1930'lar gibi son sınıf oldukları bir zaman da vardır. Monica'nın Sandy'yi manastırda ziyaret ettiği 1950'lerin sonu gibi bir zaman da geçmektedir. Sandy'nin mecburi olarak emekli olan Bayan Brodie ile çay içtikleri 1940'ların sonu gibi bir zamandan da bahsedilmektedir. Ayrıca, Sandy'nin Bayan Brodie'nin gerçekten Bay Lloyd tarafından sanat sınıfında öpüldüğünü fark ettiği belirsiz bir zaman da bulunmaktadır.

Bunu son sınıfta fark ettiğini, biz kitaptan çok daha sonra öğreniriz. Bu ifade, bir diyalogta geçer. Bu diyalogta Bayan Brodie, kendisinin yerine Rose'un Bay Lloyd'un metresi olacağını söyler. Çünkü Bayan Brodie kendisini kız öğrencilerine adamıştır. Sandy, öğretmeninin sınır tanımayan bencilliğinin tehlikesinin yanı sıra heyecan verici bir şey olduğuna karar verir. "Sandy, onun kendisini bir ilahî takdir sandığına, kendisini Kalvin'in tanrısı olduğuna ve bir şeyin başını ve sonunu gördüğünü sanan biri olduğuna inanıyor-

du." Elbette romancılar da hikâyelerinin başını ve sonunu görürler; ama Muriel Spark faydalı kurgularla tehlikeli hayaller arasında –aynı zamanda özgür iradeye izin veren Katolik Tanrı'yla izin vermeyen Kalvinist Tanrı arasında– bir fark olduğuna işaret eder. Romanın başka bir yerinde Kalvin doktrinindeki kader inancının etkili bir tanımı vardır: "Tanrı pratikte herkes için daha onlar doğmadan ne zaman ölecekleriyle ilgili nahoş bir sürprizi planlamıştır."

Sandy, Bayan Brodie'nin öngörüsünü bozar, Lloyd'un metresini kendisi olur ve böylelikle başkalarının kaderini kontrol edebileceği iddiasıyla meydan okur. Daha sonra da başka bir öğrenciyi faşist İspanya'ya çok tehlikeli bir maceraya gönderdiği için Bayan Brodie'yi okul yetkililerine gammazlar. Bu alıntıda "ihanetini göstermişti" ifadesiyle Bayan Brodie'nin nitelendirilmesinin nedeni budur ve Sandy dinî bağımlılığına rağmen bu işten ötürü hiçbir zaman suçlu olmaktan kurtulamaz. Bayan Brodie "iki büklüm" ifadesiyle tanımlanır çünkü kanserden ölmektedir ve bundan ötürü de üzücü bir manzaradır bu. Ama burası, romanın yarısına yakın bir yere konulmuştur ve bu acıklı duruma Bayan Brodie'nin en güzel zamanından gelen birçok şeyle karşılık verilir.

Zaman değiştirme/kaydırma, modern kurguda oldukça yaygın bir uygulamadır ama genellikle ya bir karakterin bilinçaltı sunumu (Molly Bloom'un iç monologları, bir uzunçalar diskindeki şarkılar arasında ileri geri kayan bir gramofon pikabı gibi sürekli olarak hayatının bir kesitinden diğerine değişir) ya da daha resmî olarak karakter, anlatıcının anımsayışları veya hatıraları şeklinde (mesela Ford'un *İyi Asker*'indeki Dowell) zihin işleyişi gibi kullanılır. Graham Greene'in *The End of Affair*'i bu ikinci tipin tam bir çalışmasıdır. Anlatıcı, profesyonel bir yazar olan Bendrix'tir. Yıllarca önce bir ilişki yaşadığı Sarah'nın kocası Henry ile hikâyenin başında tanışır. Bu ilişkiyi Sarah aniden kesmiştir. Kendisine başka bir sevgili bulduğunu tahmin eden Bendrix, hâlâ buruk ve kıskançtır. Henry, Sarah'nın ihanet etmiş olabileceğiyle ilgili şüphelerini paylaşınca,

Bendrix de Sarah'nın sırrını ortaya çıkarması için ahlaksızca bir dedektif tutar. Dedektifin bulduğu şey, Bendrix ile ilişkisini kendi bakış açısından yazdığı bir günlüktür. Orada ayrılışının tamamen beklenmedik bir sebeple ve kuşku duyulmayacak dinî bir değişmeyle ilgili olduğu söylenmektedir. Bu gelişmeler, olayların doğru kronolojik sıranın dışında anlatımı için daha inandırıcı ve etkileyicidir.

Muriel Spark'ın yazarın üçüncü şahıs anlatıyla sık görülen zaman kaydırmayı birleştirip metnin suni yapısına dikkat çekmesi, kurgusal hikâyesinin zamansal sürekliliğinde veya ana karakterin psikolojik derinliklerinde "kendimizi kaybetmek"ten bizi alıkoyan tipik bir postmodernist stratejidir. Kurt Vonnegut'un *Slaughterhouse Five* [*Mezbaha Beş*] (1969) buna çarpıcı bir başka örnektir. Yazar daha başta bize, kahramanı Billy Pilgrim'ın hikâyesinin II. Dünya Savaşı'nın en korkunç bombardımanlarının birinde, Müttefik bombardımanıyla tahrip edilen Dresden kentinde bir savaş esiri olarak gerçekten onun yaşadıklarına dayalı bir kurgu olduğunu söyler. Hikâye tam olarak şöyle başlar: "*Dinleyin. Billy Pilgrim zamana bağlı kalmadı.*" Amerika'nın orta batısında Billy'nin bir gözlükçü, koca ve baba olarak sivil hayatındaki çeşitli olaylarla Dresden dehşetiyle biten savaş hizmetinin olayları arasında sık ve ani değişiklikler yapılır. Sadece zihnin işletilmesinden daha fazla bir şeydir bu. Billy, "zamana takılı"dır. Bu sarsıntıları yaşamış diğer gazilerle beraber, zaman ve galaksiler arası boşlukta (zamanı "ışık yılı"yla ölçülen) bilim kurgu efsanesinin kolay yolculuk hayalleriyle modern tarihin dayanılmaz gerçeklerinden kaçmaya çalışır. O, tek gözlü tesisatçı arkadaşlara benzeyen küçük yaratıkların yaşadığı Tralfamadore adlı gezegene bir süre için kaçırıldığını iddia eder. Bu pasajlar, hem bilim kurgunun eğlendirici parodileridir hem de felsefi yönden ciddidir. Tralfamadoryanlara bütün zamanlar eş zamanlı olarak açıktır ve orada biri, kendisini konumlandıracağı yeri seçebilmektedir. Eğer insan, zamanın kaldırıldığı; etkilerinin tersine döndürüldüğü bir sonsuzluğa inanmazsa insani bakış açımız içinde hayatı trajik kılan zamanın acımasız ve tek yönlü hareketi

işler. *Mezbaha Beş*, postmodernist oluşu yanında post Hıristiyan olan bu konulara istekli ve merak uyandırıcı bir düşünceye dalıştır. Onun en çarpıcı ve dokunaklı imgelerinden biri, Billy'nin geriye doğru izlediği bir savaş filmidir:

> Mermi delikleri, yaralı ve cesetlerle dolu Amerikan uçakları İngiltere'deki bir hava limanından geri geri havalanıyordu. Fransa üzerindeyken birkaç Alman savaş uçağı onlara geri geri uzaklaşarak uçuyor, uçak ve mürettebattan bazılarından şarapnel parçaları ve mermiler, yerlerinden çıkıp geriye gidiyordu. Yerde enkaza dönmüş Amerikan bombardıman uçakları için de aynı şeyler oluyordu. Bu uçaklar bir dizilişe girecek şekilde geri geri uçuyordu.

Hikâye, başta komik derecede grotesk bir etkiyle ama sonra, soykırımın korkunç yönlerine yaklaşırken gittikçe artan bozuk ve rahatsız edici bir etkiyle ölümünden, doğduğu ana kadar geriye doğru bir Nazi savaş suçlusunun hayatını anlattığı *Time's Arrow* adlı kitapta (Vonnegut'a güzel bir teşekkürle birlikte) Martin Amis, bu düşünceyi yakın bir zamanda geliştirmiştir. Bu hikâyeyi, ana karakterin ruhunun korkunç geçmişini tekrar yaşamaya mecbur bırakıldığı Araf bir tür olarak ya da bütün imkânsızlıkların oldukça belirgin olduğu etkisizleştirilmiş bir kötülüğün miti olarak yorumlamak mümkündür. Hatıra gelen anlatı kronolojisinin radikal denemelerin çoğunun örnekleri suç, kabahat ve günahlarla ilgili görünüyor.

17- METİN İÇİNDE OKUYUCU

Son bölümü okurken nasıl bu kadar dikkatsiz olabildiniz, Madam? Orada size *annemin bir Katolik olmadığını* söylemiştim. Katolik mi? Beyefendi, böylesi bir şeyi bana söylemediniz. Bunu bir daha söylememe izin verin, Madam, size açıkça söyledim, en azından sözcükler dolaysız bir çıkarsama yapmanıza elverdiğince açık. – O zaman, Beyefendi, ben bu sayfayı atlamış olmalıyım. – Hayır, Madam, – siz bir kelime bile kaçırmadınız. – Öyleyse beyefendi, ben uyuyakaldım. – Madam, benim gururum böylesi bir şeye sığınmanıza izin vermez. – O zaman bu konuda hiçbir şey bilmediğimi beyan ediyorum. – Madam, bu tam da benim sizin sorumluluğunuza bıraktığım bir hata. Dahası bunun cezası olarak hemen o sayfaya geri dönmeniz konusunda ısrar ediyorum, demek istiyorum ki bir sonraki nokta işaretine gelir gelmez o bölümün tümünü bir kez daha okuyun.

Ben bu bayana bu kefareti yapmaya zorluyorum, ne bir ihmallik yaptığından ne de eziyet olarak ama çok iyi bir niyetle. Dolayısıyla, döndüğü zaman bundan ötürü ondan özür dilemeyeceğim: – Onun yanında binlercesinin içine işleyen bu kötü alışkanlığı azarlamak için, –bu düz okuma alışkanlığını, eğer olması gerektiği gibi okunursa bu kalıpta bir kitabın vereceği derin bilgelik ve bilgiden daha çok macera arayışı için yaptıkları okuma alışkanlığını.

Laurence Sterne, *Tristram Shandy Beyfendi'nin Hayatı ve Görüşleri* (1759-67)

Her romanın/anlatının ne kadar gayri şahsi de olsa bir anlatıcısı olmalıdır ama anlatı içinde bir okuyucu olmak zorunda değildir. Anlatı içinde okuyucu (*narratee*), metnin bizzat içinde roman okuyucusunun çağrıştırılmasıdır veya okuyucunun yerine konulan bir

kişidir. Bu, Viktoryan dönemi romancılarının bildik seslenişleri "Sayın okuyucu" gibi sıradan bir şekilde olabilir ya da iki rolün sürekli birbirleriyle değiştiği üç karakterle anlatılan bir hikâyenin anlatı içinde okuyucusunun, 'ben' birinci şahıslı anlatıcının olduğu –önceki bir bölümde ele alınmıştı (7. Bölüm)– Kipling'in "Bayan Bathurst"ü yapılandırması kadar özenle işlenmiş de olabilir. Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* adlı eserine, okuyucusuna alıcı bir ruh hâline girmeleri tavsiyesiyle başlar: "Rahatla. Konsantre ol. Bütün diğer düşünceleri at. Etrafındaki dünyanın gözden kaybolmasına izin ver. En iyisi kapıyı kapat; televizyon her zaman bitişik odada açıktır." Ama yine de nasıl oluşturulmuş olursa olsun anlatı içinde okuyucu, her zaman hitap edilen bir şey, metnin dışında kalan gerçek okuyucunun tepkilerini kontrol edip karmaşık hâle getiren bir araçtır.

Tristram Shandy maskesi altında anlatıyı nakleden Laurence Sterne, anlatıcı ve anlatı içinde okuyucu arasındaki ilişkiyle olabilecek her türlü oyunu oynar. İzleyiciler arasına adamlarını yerleştirip onların soru yağmurlarını sahneye katan müzikhol komedyeni gibi o da bazen sorguya çektiği, takıldığı, eleştirdiği ve pohpohladığı okuyucusunu, eğlendirmek ve bilgi vermek için bir Hanımefendi veya bir Beyefendi olarak kişileştirir.

Tristram Shandy, adını veren anlatıcının gebe kalındığı andan yetişkinliğine kadar ki hayatını anlatma işini yüklendiği oldukça özel bir romandır ama asla elli yaşın ötesini anlatmaz çünkü her olayı samimiyetle ve etraflıca anlatıp açıklama girişimi, onun sürekli konudan sapmasına neden olur. Her şey, öncesinde veya sonrasında veya başka bir yerde olan diğer şeylerle ilişkilidir. Tristram, cesaretle ama umutsuzca kronolojik sırayı korumak için uğraşır. 19. Bölüm'de hâlâ doğma öncesi geçmişine saplanıp kalan Tristram, "Tristram" isminden nefret eden ama farkına varmadan oğlunun bu isimle vaftiz edildiğini gören babasının ironik kaderine imada bulunur ve şöyle der: "Eğer vaftiz edilmeden önce doğmam gerekmeseydi, şu an bunun hesabını okuyucuya verirdim."

Bu, annesinin dinî sadakatle ilgili ipucunu bayan okuyucusuna önceden vermesi gerekli cümledir (alıntıladığım pasajdan sonra açıklıyor): "Eğer benim annem, Hanımefendi, bir Katolik olsaydı, bu sonuç olmazdı." Bunun nedeni, Tristram'in yeni baskısını yaptığı metinde –orijinali Fransızca olan– bir belgeye göre bazı bilgili Sarbonne ilahiyatçılarının zor bir doğumla tehlikeye atılan bebeklerin koşullara bağlı olarak rahimdeyken "şırınga"yla vaftiz edilmesini kısa bir süre önce tasvip etmeleriydi. Bundan dolayı Roma Katolikliğinde bir insanın doğmadan vaftiz edilmesi mümkündür.

Roma Katolikliğini kızdırması (kendisi Anglikan papazıdır) ve edep yerleriyle ilgili esprilere dalması, bazen kendisine karşı gösterilen Sterne'in yazarlık özellikleridir. Ama "Madam" hitabıyla (Sterne'in serbest ve özel noktalama işaretleriyle bayağı artırdığı canlılığıyla) hazır cevap konuşmalarının zarafet ve zekâsından, ayrıca "okuyucuya" kendi kendine söylediği sözlerden etkilenmemek için sizin oldukça aksi bir okuyucu olmanız gerekecektir. Konudan sapmanın gerçek işlevi, kendi sanatsallığını belirleyip savunmaktır. Bu hanımefendiyi önceki bölümü tekrar okumaya gönderir, "bu kötü alışkanlığı azarlamak için, bu düz okuma alışkanlığını, eğer olması gerektiği gibi okunursa bu kalıpta bir kitabın vereceği derin bilgelik ve bilgiden daha çok macera arayışı için yaptıkları okuma alışkanlığını..."

Tristran Shandy'nin deneysel romancıların ve çağımız roman teorisyenlerinin favori kitabı olduğuna şaşmamak gerekir. Önceki bölümde de işaret ettiğim gibi modernist ve postmodernist romancılar, hikâyenin geleneksel olarak dayandığı zamansallık ve nedensellik zincirini kırıp yeniden düzenleyerek hikâyenin verdiği basit zevklerinden okuyucuyu kesmenin yollarını aramışlardır. Virginia Woolf ve Joyce'un insan aklının kaprisinin anlatının şekil ve yönünü belirlemesine müsaade edeceğini, Sterne kestirmişti. Ayrıca modern şiirin sloganlarından biri de Tristram tarafından tavsiye edilen şekilde metni yeniden okuyarak (tekrar okuyarak) ancak algılanabilinecek birbirine bağlantılı motiflerle örüntülü edebî bir esere bütünlük sağlamak anlamına gelen "uzamsal form"dur.

Okuyucularıyla diyaloğu, okuma tecrübesinin maddi yapısını daha da köklü bir şekilde konumlandırmaktadır. Roman, anlatıcıyla okuyucu olan bizlerin kapatıldığı bir oda olarak resmedilir. Kendi görüşünün samimi detaylarını vermeden önce örneğin, "sadece meraklı olanlar ve yerli yersiz soru soranlar için yazdı," diye açıklamada bulunur ve bu okuyucuları böylesine açıklamalara ilgi duymayıp atlayıp geçmelerini şöyle söyler:

"—— ——Kapıyı kapatın —— ——"

Bunu bizim onunla kalmayı seçeceğimize kurnazca güvenerek söylemektedir.

Alıntılanan pasajda bizim tiplerimizden biri olan Hanımefendi önceki bölümü "bir sonraki nokta işaretine gelir gelmez" (okuma sürecinin doğasıyla ilgili düzenli ve ayırıcı bir hatırlatma) tekrar okumaya gönderir. Hâliyle yazarla kalan bizlere sırdaşlık yaptığımız için ayrıcalıklı olduğumuz hissettirilir ve sadece öyküsü için romanı okumanın verdiği "binlercesinin içine işleyen bu kötü zevk"ten ve duyarsız okuyucudan uzağa çağrılırız. Roma Katolikliğine yapılan atıfla Hanımefendi kadar karanlık bir noktada kalan bizler, artık yazarın kendi metodunu savunmasına karşı ciddi bir direnç koyamayız.

18- HAVA

Hartfield'de o günün akşamı çok uzun ve hüzünlüydü. Havaya olabildiğince kasvet çökmüştü. Soğuk, fırtınalı bir yağmur başlamış ve rüzgârın yağmaladığı çalı ve ağaçlar dışında temmuzdan hiçbir şey görünmüyordu; bir de sadece böylesi dayanılmaz manzaraları daha uzun süre görünür kılan günün uzunluğu.

Jane Austen, *Emma* (1816)

Londra. Michealmas dönemi daha yeni bitmiş ve Başyargıç, Lincoln's Inn Hall'den geçmişti. Acımasız bir kasım havası. Sanki sular yeryüzünden yeni çekilmiş gibi, sokaklar çamur içinde; Holborn Tepesi'ne dev bir kertenkele gibi tırmanan on-on beş metre boyunda bir Megalosarus görmek insanı şaşırtmayacaktır. Duman yumuşak kara bir serpintiyle bacalardan aşağı çöküyor, kurum taneleri –sanki güneşin ölümü yüzünden matem elbiselerine bürünmüş– lapa lapa yağan kar taneleri kadar büyük. Çamura bulanmış köpeklerin hepsi birbirinin aynı. Atlar onlardan daha iyi değil; çamur göz siperlerine kadar sıçramış. Birbirinin şemsiyelerini itip kakan, huysuzluğun bulaştığı yayalar ve gün doğduğundan beri (eğer gerçekten gün doğmuşsa) on binlerce başka yayanın kayıp savrulduğu sokak köşelerindeki ayak basacak yerler kaybolmuştu; bu noktalarda kaldırıma sımsıkı yapışan ve bileşik faiz usulü gibi yığıldıkça yığılan çamur katmanlarının üzerine yenilerini ekliyor.

Charles Dickens, *Bleak House* [*Kasvetli Ev*] (1853)

18. yüzyılın sonuna kadar, denizdeki acayip fırtınaların dışında, düzyazı kurgularında havaya sınırlı bir ilgi gösterilirdi. 19. yüzyılda ise romancılar her zaman havadan konuşuyor gibi görünürler. Bu, kısmen romantik şiir ve resmin yol açtığı doğaya karşı artan il-

giden; kısmen de dış dünya algımızı etkileyen ve ondan etkilenen duyu durumları içinde bireyin kendisine karşı artan bir edebî ilgiden kaynaklanmaktaydı. Coleridge'in "Keder" konulu kasidesinde gösterdiği gibi:

> O, Hanımefendi! Alıyoruz ama verdiğimizi
> Ve hayatımızda yalnızca Doğa yaşıyor.

Hepimiz havanın ruh hâlimizi etkilediğini biliyoruz. Romancı, çağrıştırmak istediği ruh hâline hangi havanın uygun olduğunu bulmanın mutlu konumundadır.

Dolayısıyla hava, John Ruskin'in doğadaki olaylara insan duygularının izdüşümü anlamında kişileştirme (*pathetic fallacy*) dediği etkinin sık bir tetikleyicisidir. O, "Şiddetli bütün duygular.... genellikle kişileştirme olarak karakterize edeceğim dışarıdaki şeylerin izlenimimizdeki yapaylığını içimizde çıkarır." diye yazmıştır. Verdiği adlandırmanın da işaret ettiği gibi Ruskin, bunun kötü bir şey olduğunu, (klasikle karşılaştırıldığında) modern sanatın ve edebiyatın bir çöküş belirtisi olduğunu düşünüyordu. Gerçekten de genellikle abartılı ve rahatına düşkün bir yazı durumudur bu. Ama akıllıca ve incelikle kullanıldığında hareketli ve güçlü etkileri olabilen bir söylem aracıdır da ki onsuz kurgu çok daha zayıf olurdu.

Jane Austen romantik imgelemenin/tahayyülün klasik şüphesini unutmamış ve *Akıl ve Tutku*'da Marianne'nin karakterleştirilmesinde bunu yermişti. Marianne'nin "Yürürken rüzgârın sağanağı üzerime sürmesini görmekten nasıl da memnunum. Havayla beraber mevsim hangi duyguları esinliyor!" şeklindeki güz rapsodisinin ardından kız kardeşi Elinor kuru bir yorum yapar: "Ölü yapraklar için senin tutkuna herkes sahip değil." Jane Austen'ın romanlarında hava, karakterlerin iç yaşantılarına ışık tutan mecazi bir işaretten ziyade, onların sosyal hayatı üzerinde önemli derecede pratik bir ilişkisi olan bir şeydir. *Emma*'nın 15 ve 16. bölümlerindeki kar, bu açıdan tipik bir örnektir. Bayan Weston'un yılbaşı öncesi akşam yemeği partisine ilk başta kesinlikle katılmak istemeyen Bay John Knightley'nin, bu yemeğin ortasında, oturma odasına girip de sak-

layamadığı bir zevkle Emma'nın hasta babası Bay Woodhouse'un kalbine korku salan "insanı sürükleyen bir rüzgârla beraber karın çok yağdığını" söylediği zaman ortaya çıkar bu konudaki ilk ifade. Ardından herkesin o konudan ziyade kendi yorumlarıyla bir şeyler söylediği bir tartışma başlar. Ta ki Bay George Knightley'nin havanın nasıl olduğuna kendisi bakıp dönene; mantıklı ve güven veren bir haber verene kadar. Yine de Bay Woodhouse'un akşamın geri kalanı için havadan dolayı endişe edeceği sonucuna varan George ve Emma, at arabalarını çağırmaya karar verirler. Bay Elton, arabaya Emma ile yalnız binmek için bu ani hareketten yararlanıp Emma'nın beklemediği ve kendisini derinden rahatsız eden aşk ilanında bulunur. Emma rahatsız olmuştur; çünkü onun kendi himayesindeki Harriet'e kur yaptığı yanılgısı içindedir. Neyse ki hava, sonraki birkaç gün için diğer iki partinin herhangi birinde onunla karşılaşmaktan kurtulacak iyi bir mazereti ona sağlar:

> Hava en çok da onun yararınaydı... Yer karla kaplanmış, atmosfer buzların çözülmesi ve donması arasında kararsız bir durumda kalmıştı; bu da bir iş için her şeyin içinde en zor olanıydı, her sabah yağmur ya da karla başlıyor ve her akşam da don oluyordu. Emma, günlerdir son derece namuslu bir mahkûm olmuştu.

Hava bu şekilde betimleniyor çünkü hikâyenin kendisiyle ilişkili, ama bu betimleme gerçeğe oldukça da uygundur.

Bununla beraber Jane Austen bile arada bir bu kişileştirmeyi ihtiyatlı bir şekilde kullanır. Emma en kötü durumda olduğu zaman, canının en sıkkın olduğu bir anda Jane Fairfax ile ilgili gerçeği de keşfettiği zaman, üstelik kendisinin de Bay Knightley'yi sevdiğini ama Harriet ile evlenmesi gerektiğine inanmak için haklı nedeni olduğunu geç fark ettiği o zaman, hayatının en kötü günüdür: "Havaya olabildiğince kasvet çökmüştü." Ruskin, havanın böylesi bir durumda olamayacağına dikkat çekecektir. Fakat yaz fırtınasıyla kahramanının gelecekle ilgili duyguları tam bir benzerlik göstermektedir; çünkü Highbury'nin küçük ve kapalı toplumunda Emma'nın oldukça belli ve seçkin pozisyonu, Harriet'in Knightley ile evliliği

gibi böylesi "dayanılmaz manzaraları daha uzun süre görünür" kılacaktır. Ama fırtına zamansız olduğundan güvenilmez bir belirtidir: Ertesi gün güneş tekrar çıkacak ve George Knightley, Emma'ya evlilik teklifi yapmak için gelecektir.

Jane Austen'ın bu kişileştirmeyi bize fark edemeyeceğimiz bir tarzda verirken Dickens *Kasvetli Ev*'in o meşhur açılış paragrafında bunu başımıza vurur. "Acımasız kasım havası." Havanın "acımasız" olarak kişileştirilmesi, yaygın bir konuşma ifadesidir ama burada Eski Ahit'e imalarla yakın bir bağlantı içinde ilahî memnuniyetsizlik çağrışımları vardır. "Sanki sular yeryüzünden yeni çekilmiş" ifadesi, hem Tekvin'deki Yaratılış'ın hem de Tufan'ın hikâyesinin tasvirini hatırlatır. Kitabı Mukaddes ile ilgili bu imalar, Megalosarus ve güneş sisteminin akışından düzensizlik eğilimine kadar göndermeler içindedir; daha modern ve Darwin sonrası bir kozmoloji oldukça Victoryan bir tarzda birbirine karıştırılır. Bu toplu etki, alışkanlık kırmanın ürkütücü bir başarısıdır.

Bir taraftan da bu, kötü bir havada, oldukça basit ve olduğu gibi tasvir edilen tipik detaylar montajıyla 19. yüzyılın Londra sokaklarının gerçekçi bir resmidir: bacalardan aşağıya çöken duman... çamura bulanmış birbirinin aynısı köpekler... göz siperlerine çamur sıçramış atlar... itilip kakılan şemsiyeler. Fakat Dickens'ın mecazi anlatımı, bu sıradan tabloyu, ilkel bir bataklığa çevirerek ya da yeryüzündeki tüm yaşam formlarının nihai yok oluşunu öngörerek İngiliz İmparatorluğu'nun gururlandığı başkentin gelecekteki muhtemel hâlini gözler önüne serer. Kurum tanesinden, yaslı kar tanesine ve güneşin ölümüne kadar çizilen çiftli mecaz özellikle göz kamaştırıcıdır.

Bizim daha sonraları bilim kurguda (Holborn Tepesi'ne tırmanan Megalosaurus görme, Empire State binasına tırmanan King Kong'u ve "güneşin ölümü" de H. G. Wells'in *The Time Machine* [*Zaman Makinesi*]'nin ürkütücü finalini sanki önceden görür) ve Martin Amis gibi postmodern kader kâhinlerde rastlayacağımız bir

tür senaryodur bu. Bu, açgözlülük ve yozlaşmayla kendini doğal niteliklerinden uzaklaşan bir toplumun düşüncesini ifşa etmek için ileri sürer. İhtilaflı bir mülkü merkez alan bir hayli başarısız olay örgüsü içinde Dickens'ın gözden geçirmek üzere olduğu şey de aslında budur. Burada nükteli olan durum, çamurun Londra kentinde birleşik faiz gibi birikiyor olmasının bize kirli kazanç olarak paranın İncil'deki kınanmasını hatırlatmasıdır. Pasajın başında (10 Haberleri'nden başlıklar gibi bir dizi kısa ifadeler içinde) anlatılan ve o zaman Chancery Mahkemesi'nin başkanlığını yapan Başyargıç, havaya da başkanlık ediyor gibidir ve birkaç paragraf sonra bu denklem sağlama alınır: "Orada sis ne kadar koyulaşırsa koyulaşsın, çamurla balçık ne kadar derinleşirse derinleşsin, kocamış günahkârların en ölümcülü olan Yüksek Chancery Mahkemesi'nin şimdilerde dünya âleme sergilediği o körü körüne ilerleme ve bata çıka debelenme vaziyetiyle boy ölçüşemez."

19- YİNELEM[13]

Güzdü, savaş her zaman oradaydı ama biz artık oraya gitmiyorduk. Milan'da güz soğuktu ve karanlık erkenden geliyordu. Ardından elektrik lambaları yanıyordu ve pencereden cadde boyunca bakmak hoştu. Dükkânların önünde çok oyun vardı ve kar tilkilerin postunda tozlaşmış, rüzgâr da kuyruklarını dalgalandırıyordu. Geyikler sert, ağır ve anlamsız duruyordu, küçük kuşlar rüzgârda uçuşuyor ve rüzgâr da onların türlerini çeviriyordu. Soğuk bir güzdü ve rüzgâr dağlardan aşağıya geliyordu.

Biz hepimiz her öğleden sonra hastanedeydik ve akşam karanlığında kasabadan hastaneye farklı yürüyüş yolları vardı. Yolların ikisi kanal boyuncaydı ama çok uzundu. Yine de hastaneye girmek için her zaman kanaldaki köprüyü kullanmalıydınız. Üç köprülü bir seçim vardı. Onların birinde kızarmış kestane satan bir kadın vardı. Onun kömür ateşi önünde durmak insanı ısıtıyordu ve sonra cebinizdeki kestaneler de sıcaktı. Hastane çok eski ve çok güzeldi. Bir kapıdan içeri giriyor, avluya geçiyor ve diğer taraftaki bir kapıdan da çıkıyordunuz. Genellikle avluda başlayan cenaze törenleri oluyordu. Bu eski hastanenin ötesinde tuğladan yeni örülmüş köşkler vardı ve her öğleden sonra orada buluşurduk. Hepimiz kibardık. Sorunun ne olduğuyla ilgilenir ve bu kadar ihtilaf yaratan arabalarda otururduk.

Ernest Hemingway, "Başka Bir Ülkede" (1927)

Zamanınız ve hevesiniz varsa birkaç tane tükenmez veya kurşun kalem alın ve Hemingway'in hikâyesinin bu ilk paragrafında

[13] Yinelem (*repetition*): Anlamı vurgulamak ve bir ses etkisi sağlamak amacıyla bir sözcüğü, sözcük öbeğini sık sık kullanma. (Ç.N.)

birden fazla geçen kelimeleri büyük bir yuvarlağa alın, her kelime için farklı bir renk kullanın ve onları bir araya toplayın. İki tip kelimeyi bağlayan karmaşık bir kelime zincirini bulacaksınız: Göndergesel anlamı olanlar, *sonbahar/güz, soğuk, karanlık, rüzgâr, dalgalandırıyor/uçuşuyor*, ki bunlar sözlüksel kelimelerdir. Bir de *the, of, in, and* gibi artikeller, edatlar ve bağlaçlar ki bunlar da dilbilgisel kelimelerdir.

Dilbilgisel kelimeleri yinelemeden İngilizce yazı yazmak neredeyse imkânsızdır. Bu yüzden de biz ona o kadar da dikkat etmeyiz ama bu kısa paragrafta "*ve'lerin*" anormal sayısına dikkat etmeden de geçemeyiz. Bu, birbirine bağlanmadan bildirme ifadelerini düzenleyen oldukça tekrarlı sözdizimin bir belirtisidir. Paragrafın başında ve sonunda toplandığı için sözlüksel kelimelerinin yinelenmesi, daha az dağınıktır.

Bu ölçekte sözlüksel ve dilbilimsel yinelemeler, muhtemelen bir okul "kompozisyon"unda kötü bir not alacaktır ve oldukça da doğru bir durumdur. İyi bir edebî düzyazının bu geleneksel modeli "şık bir çeşitlilik" gerektirir: Eğer siz birden çok şeye gönderme yapmak durumundaysanız o zaman bunu tanımlamanın alternatif yollarını bulmaya çalışmalısınız ve sözdiziminize aynı tür çeşitliliği vermelisiniz. (6. Bölüm'de tartışılan Henry James'in pasajı, çeşitliliğin bu iki örneği açısından zengindir.)

Bununla beraber Hemingway, kısmen edebî kısmen de felsefi nedenlerden ötürü geleneksel yazımı yadsıdı. O, "güzel yazmanın" yaşantıyı tahrif ettiğini ve biçemsel/deyişsel dekorasyondan arındırılmış basit ifadeli bir dil kullanarak "gerçekte yürürlükte olan şeyleri ve yaşadığınız duyguları ortaya koyacak gerçek şeyleri yazmaya" çabaladı.

Kolay görünüyor ama elbette ki değil. Kelimeler basittir ama onların düzenlenmesi değil. İlk cümlenin kelimelerini düzenlemenin muhtemel birçok yolu var ama Hemingway'in seçtiği yol, anlatıcı kişisinde henüz açıklanmamış bir gerginliğe ve bir ferahlama ve ironi karışımına işaret eden "savaşa gitmek" ifadesini ikiye ayı-

rır. Daha sonra öğrendiğimiz kadarıyla o ve arkadaşları, I. Dünya Savaşı'nda İtalyan tarafında savaşırken yaralanan askerlerdir. Şimdi sıhhatlerine kavuşmuşlardır ama neredeyse onları öldürecek olan bu savaşın, onların hayatlarını artık yaşamaya değmez kıldığının da bilincindedirler. İnsanların travmayla nasıl baş ettiği veya baş etmekte başarısız kaldığıyla ilgili bir hikâyedir bu. Metinde tekrar edilen bütün kelimeler için anahtar önemi olan ve ağza alınmayan kelime "ölümdür".

Sonbahar için Amerikalıların kullandığı "güz" (*fall*) ifadesi, kendi içinde bitkilerin ölümünün bir hatırlatmasını taşır ve savaşta ölenler, şehitler için (*fallen*) alışılagelmiş bir ifadeyi yansıtır. İkinci cümledeki *soğuk* ve *karanlık* ifadelerinin yan yana bulunuşu bu çağrışımları güçlendirir. Parlak bir şekilde aydınlatılmış dükkânlar dikkati başka yöne çekiyor görünür (bu, cümlede sözcük tekrarının olmaması gerçeğiyle artırılan bir etkidir) ama anlatıcının dikkati hemencecik dükkânın önündeki oyuna, ölümün yeni şekillerine odaklanır. Tilkilerin postunda tozlaşan kar ve kuyruklarını dalgalandıran rüzgâr betimlemeleri gerçeğe uygun ve tamdır; ama ölümle *güzün, karanlığın, soğuğun, rüzgârın ve dalgalandırma/uçuşturmanın* çağrışımını sıkılaştırır. Tekrarlanan sözcüklerden üçü, kapanışta şiirsel bir etki için son cümlede ilk kez bir araya gelir: "Soğuk bir güzdü ve rüzgâr dağlardan aşağıya geliyordu." Dağlar savaşın devam ettiği yerlerdir. Genellikle romantik yazıda ve dinde hayatın ve ruhun sembolü olan rüzgâr, burada cansızlıkla ilişkilendirilmiştir. Hemingway'in bu ilk hikâyelerinde Tanrı oldukça ölüdür. Kahraman ise savaş travmasından, konuşmanın yanında metafizikten de şüphe etmeyi öğrenmiştir. O sadece kendi duyularına güvenir ve yalın tecrübeyi kutuplaştırılmış kavramlarda görür: Soğuk-sıcak, aydınlık-karanlık, hayat-ölüm.

Bu büyülü ritim ve tekrarlar ikinci paragrafta devam eder. "Hastane" için şık alternatifler bulmak kolay olurdu ya da zaman zaman "o" zamirini kullanmak ama hastane, asker hayatının merkezi, onların günlük ziyaretgâh yeri, umut ve korkularının kaynağıdır. Dolayı-

sıyla bu kelimenin tekrarı anlamlıdır. Hastaneye giderken yolu değiştirmek mümkündür ama son durak her zaman aynıdır. Köprü seçimi de vardır ama her zaman bir kanaldan karşıya geçmek durumundasınızdır (belki de yeraltı nehri Styx'i[14] üstü kapalı akla getirmedir). Anlatıcı, yaşam umudu gibi –bu benzetmeyi Hemingway kullanmıyor sadece ona işaret ediyor– cebini ısıtacak kızarmış kestaneyi satın alabileceği köprüyü tercih eder. Tıpkı birinci paragrafta olduğu gibi duygusal yönden güçlü bir mevsim betimlemesi yapmak için mecaz kullanmadan kişileştirme (önceki bölüme bakın) örneğine yönelir. Heyecan yaratan basitlikle suni monotonluk arasındaki çizgi, iyi çizilmiştir ve Hemingway hep bu çizginin sağ tarafında kalır ama ilk eserinde kendi çağının tam bir orijinal üslubunu izler.

Hemingway'de de gördüğümüz gibi hayatın anti-metafizik, iç karartıcı bir pozitivist sunumunun yinelenmeye kesinlikle bağlı olmadığını söylemeye gerek yoktur. Bu, dinî ve mistik yazının karakteristiğidir ve eserleri bu yönde eğilim gösteren D. H. Lawrence gibi romancılar tarafından kullanılır. *The Rainbow* [*Gökkuşağı*]'nın açılış bölümünde hayatın kayıp yolunu çağrıştıran dil, Eski Ahit'in söz tekrarını ve sözdizimsel paralelliğini yansıtır:

> Taze mısır serildi ve ipek gibiydiler ve parlaklıkları onu gören insanın azaları boyunca kayıyordu. İneklerin memelerini aldılar, inekler süt veriyordu ve insanların ellerine karşı nabızları atıyordu, ineklerin meme ucundaki kanın nabzı insanların ellerindeki nabızla atıyordu.

Yinelem, Charles Dickens'ın yazarlığında hatip, vaiz ve roller için benimsediği en favori yöntemdir. Mesela bu, *Kasvetli Ev*'de sefil sokak çöpçüsü Jo'nun ölümünü anlatan bölümün son kısmıdır:

> Ölüm, majesteleri. Ölüm, efendiler ve baylar. Ölüm, her düzeyde çok muhterem kişiler ve olmayanlar. Ölüm, kalbinde cennet merhametiyle doğan erkek ve kadınlar. Ve her gün bundan ötürü etrafımızda ölenler.

[14] Yunan mitolojisinde cehennem nehri (Ç.N.)

Ve elbette yinelem, Martin Amis'in *Para*'sından alıntılan bu pasajda olduğu gibi eğlendirici olabilir:

> Yeteri kadar tuhaftır ki Selina'yı benimle yatmasını istettirmenin tek yolu, onunla yatmayı istememekti. Daima işe yarar. Sıkıntı ise ben onunla yatmak istemediğim zamandı (gerçekten oluyordu), ben onunla yatmak istemiyordum. Bu ne zaman oluyordu? Ne zaman ben onunla yatmak istemiyordum? Benimle yatmayı istediği zaman. Benimle yatağa gitmek onun istediği en son şey olduğu zaman onunla yatmaktan hoşlanıyordum. O neredeyse her zaman gerçekten de benimle yatıyordu, eğer ona çok bağırırsam veya onu tehdit edersem ya da yeteri kadar ona verirsem para.

Anlatıcının Selina ile cinsel ilişkisindeki hayal kırıklıklarını ve tutarsızlıklarını, çok sayıda alternatifi olan "onunla yatmak" ifadesini tekrarlanmasıyla daha ironik ve komik hâle getirdiğini belirtmeye gerek yok. (Eğer bundan şüphe duyuyorsanız şık bir değişiklik yaparak pasajı yeniden yazmaya çalışın.) Aynı zamanda son cümle başka bir önemli yinelem tipini göstermektedir: Tüm roman boyunca konuya ilişkin anahtar kelimenin tekrarı –bu durumda "para" oluyor bu kelime. Az önce alıntıladığım paragrafta hayati önemi olan son kelime "para"dır, "yatmak" değil. Bundan ötürü metnin makro düzeyine ait bir yinelem türü, mikro düzeyde değişiklik yaparak işlev görür.

20- SÜSLÜ DÜZYAZI

Lolita, hayatımın ışığı, kasıklarımın ateşi. Günahım, ruhum. Lo-li-ta; dilin ucu damaktan dişlere doğru üç basamaklık bir yol alır, üçüncüsünde gelir dişlere dayanır. Lo-li-ta.

O, Lo'ydu, sabahları ayağında çorabının teki, bir elli boyuyla, yalnızca Lo. Gündelik pantolanuyla Lola'ydı. Okulda Dolly. Noktalı çizgi üzerine Dolores. Ama benim kollarımda o her zaman Lolita'ydı.

Ondan önce biri var mıydı? Vardı, hem de nasıl. Aslında bir yazın her şeyi başlatan bir kız çocuk sevmemiş olsaydım, hiç Lolita olmayabilirdi. Deniz kenarında bir krallıkta. Ah, ne zaman? Lolita'nın doğmadığı yıllarda onun şimdiki yaşı kadar olduğum zamanlarda bir yaz. Süslü düzyazı stilinden ötürü siz her zaman bir katile güvenebilirsiniz.

Saygıdeğer jüri üyeleri, hanımlar ve beyefendiler, ibraz edilen bir numaralı kanıt yüce melekleri, cahil, saf ama yüce kanatları soylu melekleri hasetinden çatlatan bir şeydir. Şu dikenlerin kördüğümüne bir bakın.

Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955)

Kurgusal düzyazının altın kuralı, her yazarın kendi için kurduğu kurallar dışında hiçbir kuralın olmadığıdır. Yinelem ve sadelik/yalınlık, Hemingway'in sanat amaçları için (genellikle) işe yaramıştır. Çeşitleme ve dekorasyon, Nabokov'un sanatı için, özellikle *Lolita*'da iş görmüştür. Roman, "seksi kız" dediği erişkin bir kıza tutulmasının kendisine kötü işler yaptırttığı bir adamın ileri sürdüğü, dahice kendine has bir müdafaa şekline dönüşür. Kitap ilk baskısıyla tartışma yarattı ve hâlâ endişe vermektedir; çünkü kitap çocuk suiis-

timalcisi ve çocuk katilleri için baştan çıkarıcı sözler sunmaktadır. Humbert Humbert'ın kendisinin de söylediği gibi "Süslü düzyazı stilinden ötürü siz her zaman bir katile güvenebilirsiniz."

Romanın açılış pasajında elbette çok yinelem vardır ama bunlar, önceki bölümde ele alınan Hemingway'in pasajında karşılaştığımız gibi sözcük tekrarı değildir. Paralel sözdizimsel yapılar ve benzer seslerden kaynaklanan durumlardır –aslında sadece şiirde görmeyi beklediğiniz türde bir yinelemdir. (Süslü düzyazının diğer bir ifadesi de şiirsel düzyazıdır.) Mesela birinci paragrafta sevgilisinin adıyla kendinden geçmiş göz alıcı bir şekilde "l" ve "t" seslerinin *ışık (light), hayat (life), bel (loins), uç (tip), dil (tongue),* patlaması gibi önses yinelemesinden (*alliteration*) oluşan gerçek bir havai fişek gösterisi vardır. *Lo. Lee. Ta.*

Dört paragrafın her biri farklı bir söylem türünü sergiler. Birinci paragraf, yüklemsiz lirik bir coşku, bir dizi ani ünlemler içerir. Mecazlarla yapılan açılış salvoları, aşırı ve söyleyiş tarzında hafif bir geçmişe aitlik vardır: Hayatımın ışığı, kasıklarımın ateşi, günahım, ruhum (daha fazla önses yinelemesi). Dilin damaktan dişlere doğru yol alması şeklindeki sonraki mecaz, daha gösterişsiz ve nüktelidir; ama dikkatimizi hem güzel söz söyleme hem de şehvet için kullanılan ve bu özelliklerinden asla ayıramayacağımız bir organa çeker.

İkinci paragraf ise hafif bir çağrışım içerir. Bir dizi aynı yapıda kelimeler, dinî içeriği olmayan bir dua gibi sevgilinin değişik adlarını listeler: *O, Lo'ydu... Lola'ydı. Dolly'di... Dolores... Ama benim kollarımda o her zaman Lolita'ydı.* Bunu bir müziğe uyarlayabilirdiniz. (Doğrusu *Lolita*'nın talihsiz bir sahne müzikali vardı: "Küçük güzel ama başarısız bir çalışma" diye bir not almıştır günlüğüne Nabokov.) Tabi ki biz önceden bilmesek bu paragraf; boyuna, çorabına ve okuluna yapılan göndermelerle Lolita'nın reşit olmayan bir arzu nesnesi olduğu şeklinde ilk işareti bize verir.

Üçüncü paragraf ise başka bir yol tutturur. Dramatik bir monolog tarzında belirtilmemiş bir muhataptan gelen imalı sorulara cevap veren, daha çok konuşma şeklinde bir paragraftır: "Ondan ön-

ce biri var mıydı?" Aşırı şiirsel bir tarzla olumlu bir cevap veriliyor bu soruya: "Vardı, hem de nasıl." Adli bir tabirle "aslında", bizi son paragraftaki bir mahkeme salonunun açık bir çağrışımına hazırlıyor. (Humbert'ın duruşmayı beklerken savunmasını yazması gerekiyor.) "Ah, ne zaman?" Bu soruya verilen bilmecemsi ve dolaşık cevap, Humbert ile Lolita arasındaki yaş farklılığını öne çıkarır.

Bu paragrafta anlatı ilgisi, neden-sonuç ("... sevmemiş olsaydım.... olmayabilirdi) ve "bir kız çocuk" ile ilgili şüphelerin artışıyla başlar. Bu düzyazının şiirsel niteliğinin artışı, Edgar Ellen Poe'nun meşhur şiiri "Annabel Lee"ye yönelik bir anıştırmadır:

Aslında bir yazın her şeyi başlatan bir kız çocuk sevmemiş olsaydım, hiç Lolita olmayabilirdi

O çocuk *ben* çocuk
Memleketimiz o deniz ülkesiydi
Sevdalı değil kara sevdalıydık –
Ben ve ANNABEL LEE'm –
Göklerde uçan melekler bile
Kıskanırdı bizi

Genç kızlara Humbert'in erotik derecede bağımlılığı için yaptığı açıklama ve bahane, Annabel adında çok genç bir sevgilisinin aşklarına doymadan öldüğü şeklindedir. Poe'nun şiiri aynı tema üzerine oldukça duygusal bir ağıttır: Konuşmacı sevgilisinin bu dünyadan alınmasında, kıskanan melekleri suçluyor ve mezarının yanı başında yatarak teselli buluyor. Fakat Humbert, ahlaksızca Annabel'in yerini alan çekici kızların peşindedir. Yüce melekler için kullandığı "yanlış haber almış, saf, yüce kanatlı" gibi tabirlerde şeytanca bir alay ve kendi acısını dikenlerin düğümleriyle karşılaştıran dine aykırı bir ima vardır. (Bir metnin başka bir metinle bu türde konuşturulması metinlerarasılık olarak bilinmektedir ve başlı başına bir bölüm konusu olmayı hak etmektedir; sonraki bölüme bakın.)

Nabokov'un ana dili olmayan bir dilde bu ustalığı, şaşırtmayı hiç elden bırakmaz. Ama İngiliz düzyazısının tüm kaynaklarını keşfetmesi ve kısıtlamasız bir zevkle bunları kullanması imkânını ona veren şey, belki de tam olarak da bu gerçekti.

İngiliz kurgusunda 'süslü düzyazı'nın ilk temsilcilerden biri –aslında insan onu ilk temsilcisi deme riskine de girebilir– Elizabeth dönemi yazarlarından John Lyly'dir. Onun *Euphues: Anotomy of Wit* (1578) adlı eseri, döneminin oldukça moda bir kitabıydı ve dile süslü anlatım (*euphuism*) kelimesiyle süslü ifadelerle yazılan (*euphuistic*) sıfatını kazandırdı (örtmece [*euphemism*] ile örtmeceli [*euphemistic*] karıştırılmamalı). Bir örneği burada:

> En canlı renkler en çabuk solar, en keskin jilet ağzı en çabuk körelir, en iyi elbise güveler tarafından çabuk yenir ve patiska adi bezden daha çabuk lekelenir. Balmumu gibi nüktesiyle bir izlenim yaratmada Euphues'de hangisinin daha iyi belirdiği ve kendi eliyle başını taşıması, ya dizginleri ya da mahmuzları kullanması, verilen öğüdü hafife alması, ülkesini terk etmesi, eski düşünce ve bilgisinden iğrenmesi, ya zafer elde etmek için akılla ya da çelişkilere katlanmak için utançla düşünmesi; onurdan önce kendinden ve dostlardan önce zevki tercih eden kişinin suya bir sebep sunması, o su onun için çok tuzlu ve kendisi en hoş gelen o azgın illeti izlemesi.

Kısa parçalarda bu akıllıca ve eğlendiricidir; ama birkaç sayfa sonra üslup teşhirciliğinin aynılığıyla modern okuyucuyu yorması muhtemeldir. Aynı sözdizim ve ses şekilleri, tekrarlanır ve yazar sesinin yanında bütün karakterler tarafından da bunlar kullanılır. Nihayetinde yazılı kelime, sadece edebî olan bir düzyazı türüne aittir. *Euphues* ile *Lolita* arasında İngilizce kurgu düzyazıya giren ve eksik kalan şey, insanın konuşma sesidir veya değişik aksanları, ritimleri ve ses perdelerini kullanan, edebî hitabın resmi şekillerini canlandırıp değiştiren birçok sesin eksikliğidir. "Farklı Seslerle Anlatmak" başlığı altında daha çok şey söylenecektir (27. Bölüm). Ama önce: Metinlerarasılık.

21- METİNLERARASILIK

"Ana yelkeni kapatmak için çekmeye çalışmalıyız." dedim. Gölgeler bir kelime bile etmeden yanımdan sallanarak uzaklaştılar. Bu adamlar hayalettiler ve ip üzerindeki ağırlıkları bir grup hayaletin ağırlığından daha fazla olamazdı. Gerçekten de bir yelkenlinin yönü manevi güçle değiştirilecekse o bu yelkenli olmalıydı; çünkü doğrusunu isterseniz geminin tamamında bu işi yapacak yeteri kadar kas gücü yoktu ve güvertede çoğumuzu perişan bırakan şey de buydu. Elbette, bu işte bizzat idareyi ele aldım. Onlar da sendeleyerek ve soluk soluğa ipten ipe ardımdan güçsüz bir şekilde geldiler. Titanlar gibi eziyet çektiler. En az bir saat bu işin içindeydik ve bu zaman boyunca siyah evrenden hiç ses çıkmadı. Yelkenlinin son gradin yakası sağlamlaştırılınca karanlığa alışan gözlerim, tırabzandan düşen, yorgunluktan tükenmiş adamların şekillerini fark etti, ambar bölümlerine yıkılmışlardı. Kesik kesik nefes alan birisi, vincin üzerinde asılı kalmıştı; ve hastalığın etkilemediği ben sadece ruhumun hastalığını hissederek onların içinde bir güç kulesi gibi ayakta duruyordum. Günahlarımın ağırlığına ve değersiz varlığıma karşı mücadele ederek bir süre bekledim ve sonra şunları söyledim:

"Şimdi baylar, biz arkaya gideceğiz ve ana direği doğrultacağız. Gemi için hepimizin yapabileceği şey bu ve bundan sonrası için artık gemi şansını deneyecek."

Joseph Conrad, *The Shadow-Line* (1917)

Bir metnin başka bir metne gönderme yapabilmesinin bir sürü yolu vardır: Parodi, pastiş, yankı, anıştırma/değinmece, direk alıntı, yapısal koşutluk. Bazı teorisyenler, tam da edebiyata ait bir durum olduğuna ve ister yazarları farkında olsun isterse olmasın bütün me-

tinlerin diğer metinlerin dokularıyla dokunduğuna inanırlar. Belgesel nitelikli gerçekçiliği işleyen yazarlar, bu prensibi inkâr etme veya saklama eğiliminde olacaklardır. Mesela Samuel Richardson, önceki edebiyattan oldukça bağımsız olan tamamen yeni bir kurgu türü bulduğunu düşünmüştü ama *Pamela*'da (1740) birçok girişim ve çilenin ardından evin sahibiyle evlenen erdemli hizmetçinin hikâyesini görmek kolaydır, bu bir peri masalı protipidir. Daha sonraki önemli bir İngiliz romanı ise *Pamela*'nın parodisi olarak başlayan ve İncil'deki merhametli kimselerin kıssalarının yeniden işlenmesini ve kahramanlık hikâyeleriyle dalga geçen tarzda yazılmış birçok pasajı içeren Henry Fielding'in *Joseph Andrews* (1742) romanıydı. Kısacası, çağdaş hayatı sunuşlarını şekillendirmek veya yankılama eklemek için kronolojik yelpazenin diğer ucunda yer alan romancılar, direnmek yerine eski edebiyat mitlerini ve eserlerini serbestçe dönüştürerek bunları kullanma eğilimi çizdiklerinden, İngiliz romanının köklerinde metinlerarasılık biraz karmaşıktır.

Bazı yazarlar diğerlerinden daha açık bir şekilde böylesi göndermeleri ortaya koyar. James Joyce, modern Dublin hayatını *Ulysses* diye adlandırarak Nabokov Lolita'nın habercisi Poe'nun Annabel'inin adını vererek okuyucularına açık ipuçları verirler. Conrad da *The Shadow-Line*'nın alt başlığında daha ince bir imayı nakleder: "Bir İtiraf."

Köken itibarıyla otobiyografik olan bu kısa hikâye (*novella*), bir Uzakdoğu limanında eve gitmek için beklerken kaptanı denizde ölen bir yelkenliye birinci komutanlığın önerildiği tüccar genç bir deniz subayının öyküsüdür. Siam Körfezi'nden yola çıkarken bu yelkenlinin ölen kaptanın bir deli olduğunu anlar ve kendisinin ilk yardımcısı da yaşlı adamın gemiye bir lanet bıraktığına inanır. Bu korku, yelkenli rüzgârsız kalıp hareket edemez olduğunda mürettebatın ateşten hasta düşmeleriyle kuvvetlenmiş görünür. Genç kaptan, kinin stoklarının tamamını selefinin yok ettiğini keşfeder. Daha sonra zifirî karanlık bir gecenin ortasında havada değişim işaretleri olur.

Kaptanlarının ana yelkenin yönünü değiştirme emrine –ki böylelikle rüzgâr çıktığında gemi hareket edebilecektir– itaat eden hasta ve hâlsiz denizcilerin tasviri Conrad'ın neden bahsettiğini teknik detayıyla bildiğini ("gradin yakası", "vinç", "ana direği doğrultmak") göstermektedir. Conrad denizlerde yirmi yıllık tecrübesiyle uzman bir denizcidir elbette. Ama bu, aynı zamanda İngiliz edebiyatının en ünlü şiirlerinden birisindeki bir pasajı, ölü denizcilerin büyülü geminin döşemelerinden çıkıp geminin armasını yerleştirdiği Samuel Taylor Coleridge'in "Yaşlı Gemicinin Ezgisi"ni anımsatır:

Bütün gemiciler asıldılar halatlara,
Nasıl eskiden yaptıysalar;
Kalktı kolları cansız aletler gibi –
Görülmemişti böyle korkunç tayfalar.

Gemici bir albatros öldürür, bu da rüzgârın kesilmesi ve salgın hastalık şeklinde gemiye bir lanet getirir; o, suyılanlarını kutsadığı zaman bu lanetten kurtulur ve doğaüstü şeyler tarafından eve götürülür; sadece o bu sıkıntılardan sağ salim çıkar ama gemici arkadaşlarının kaderi için kendini suçlu ve sorumlu hisseder. Conrad'ın hikâyesinde geminin lanetlenmesinin nedeni olan kötü iş, ölü kaptana havale edilir. Ama anlatıcı için sonuç Denizci'ninkinin aksine değil de sanki Tanrı'dan gelen bir şeydir. Bunu mükemmel bir hikâye kılabilecek şey, yaşantıdan masumluğu, olgunluktan gençliği ve alçakgönüllülükten kibri ayıran "gölge-çizgi"nin (*shadow-line*) ötesine geçiş şeklidir. Ateşli hastalıktan (Gemici gibi) olağanüstü bir şekilde esirgenen genç kaptan "ruhunun hastalığını... günahlarının ağırlığını... değersiz varlığını" hisseder. "Güvertede yavaşça ölen bütün mürettebatla açık ve rüzgârsız bir havada sallanıp sürüklenen bir gemi hayali" ona musallat olmuştur. Ana yelkenli çekildikten ve rüzgâr çıktıktan sonra şunlar düşüncesine akseder: "Kötü hayalet yerleşmişti, kötü sihir kırıldı, lanet kalktı. Biz şimdi hepimiz müşfik ve kuvvetli ilahî takdirin ellerindeydik. Üzerimize geliyordu..." Şununla karşılaştırın:

Hızla hızla süzülüyordu gemi,
Yine de usulca yelken açtı:
Tatlı tatlı esiyordu meltem –
Tek benim üzerime esiyordu.

Conrad'ın hikâyesindeki gemi, en sonunda, tıbbi yardım isteyen işaretle limana geldiğinde, gemiye çıkan deniz doktorları, güverteyi terk edilmiş gördüklerinde, Coleridge'ın şiirindeki gemiden tek sorumlu olan Gemici'nin geri dönüşündeki Dümenci ve Keşiş kadar çok şaşırırlar. Eski Gemici gibi Kaptan da mürettebatının acı çekmesinden doğan sorumluluk duygusundan kendini kurtaramaz. Onlar gemiden alınırken "Gözlerimin önünden bir bir geçtiler, onların her biri en şiddetli türde simgeleşen bir sitem..." der. Aşağıdakiyle karşılaştırın:

> Can verirken gördüğüm acıyla, lanet
> Kaybolmamıştı hiç, duruyordu hâlâ:
> Ne kaçırabiliyordum gözlerimi,
> Ne de göğe çevirip edebiliyordum dua.

Kaptan da vicdanını rahatlatmak için "üçünün içinde birini durduran" Gemici gibi yaşadıklarını itiraf etmeye zorlanır.

Conrad bu imaların metinden çıkarılamayacağını ister bilinçli bir şekilde hedeflemiş olsun isterse olmasın, uğraşıp bulmak ilginç olsa bile cevap yine de çok değişmeyecektir. Bu yankılar, onun Coleridge'ın şiirini bildiğinin kanıtıdır. Ama şiiri okumuş da onu unutmuş ya da seçme bir alıntı yoluyla o şiiri bilen okuyucular üzerinde bir bilinçaltı etkisine sahip olabileceği gibi bunları bilinçaltından yeniden oluşturmuş olabilir (şahsen ben bundan şüphe duysam da). Conrad'ın edebî anıştırmayı bu şekilde kullandığı tek veya ilk durum bu değildir. *Karanlığın Yüreği*'nde Kango'nun yukarısına uzanan Marlow'un yolculuğu, Dante'nin *Inferno*'daki cehennem halkalarına düşüşüyle açıkça karşılaştırılır ve son romanı *Victory* [*Zafer*], Shakespeare'in *The Tempest* [*Fırtına*]'sını örnek alır.

James Joyce'un *Ulysses*'ı, muhtemelen modern edebiyatın en tanınmış ve etkili metinlerarası örneğidir. 1922'de yayımlandığında T. S. Eliot, Joyce'un *Odyssey*'i kullanmasını "çağdaşlıkla antik zaman arasında sürekli bir paralelliği işleyen" yapısal bir yöntem ve "-sanat için modern dünyayı mümkün kılmaya yönelik bir adımla" heyecan verici teknik bir devrim olarak oldukça iyi karşıladı. Eliot önceki yıllarda Joyce'un romanını dizi şeklinde verilirken okuduğu

için ve Kutsal Kâse efsanesiyle çağdaşlık arasında sürekli bir paralelliği işlediği, 1922'de yayımlanan muhteşem şiiri "Çorak Ülke" üzerinde o sıralarda çalıştığı için, onun *Ulysses* övgüsünü kısmen bir takdir, kısmen de bir manifesto olarak yorumlayabiliriz. Ama bu eserlerin hiçbirinde, metinlerarasılık bir kaynakla ya da yapısal paralelizmle sınırlı değildir. "Çorak Ülke" birçok farklı kaynağı yansıtır; *Ulysses* ise bütün metin türlerinden alınmış parodi, pastiş ve alıntılarla ve bütün metin türlerine imalarla doludur. Mesela, gazete tarzını taklit eden başlıklarla altbölümlere ayrılmış bir gazete bürosunda geçen bir bölüm, yine ucuz büyük oranda kadın dergilerinden bir pastiş içinde yazılmış bir başka bölüm ve Anglo-Sakson döneminden yirminci yüzyıla kadar İngiliz düzyazısının tarihsel gelişimini parodileştiren doğumevinde geçen bir başka bölüm vardır.

Neredeyse otuz yıldır kurgu yazmayı akademik kariyerle birleştirdiğim için kendi romanlarımın giderek metinlerarası bir özellik taşıyor olması şaşırtıcı değildir. Görüldüğü gibi hem Joyce hem de Eliot bu açıdan önemli etkileri olan kişilerdir, özellikle de ilki. *The British Museum is Falling Down* [*İngiliz Müzesi Yıkılıyor*]'daki parodiler, bir gün içinde geçen olaylar *Ulysses* örneğinden esinlenilmiştir ve son bölüm Molly Bloom'un monoloğuna bayağı yüzsüz bir *bağlılık* gösterir. *Dünya Küçük*'ün doğuşundaki "çıkış" noktası, hem profesyonelce hem de açık saçık birbirleriyle rekabet ettikleri uluslararası konferanslar etrafında yoğunlaşan akademik jet sosyeteyle ilgili komik ve taşlamalı bir romanı, T.S. Eliot'ın "Çorak Ülke" için yararlandığı bir kitapta Jessie L. Weston'un özellikle yorumladığı gibi Kral Arthur ve onun Yuvarlak Masa Şövalyeleriyle Kutsal Kâse'yi arayış hikâyeleri üzerine temel almanın mümkünlüğünü algıladığımda ortaya çıktı. Bu romanların ortaya çıkışlarıyla ilgili başka yerlerde de (*İngiliz Müzesi*'nin ve *Write O* [*Üzerine Yazmak*]'ın Sonsöz'ünde) bir şeyler yazdım ve metinlerarasılığın metne sırf bir dekoratif ekleme olmadığını veya şart olmadığını ama bazen kendi muhtevası ve kompozisyonu içinde hayati bir faktör olduğu noktasını burada dile getiriyorum.

Bununla beraber ancak yazarlara bildik olan ve genelde metinlerarasılığı içeren kurgu sanatının bir başka yönü vardır ve bu da Kaçan Fırsat'tır. Eser tamamlanıp bitirildikten ve yeni bir şeyi kullanmak için artık çok geç olduğu zaman insan, kendi eserinin yankıları, sezişleri ve benzetmeleriyle başka kitapları okurken kaçınılmaz olarak sık sık karşılaşıyor. *Dünya Küçük*'ün sonuna doğru her aralık ayının son günlerinde yapılan Modern Dil Topluluğu (MLA) Toplantısı sırasında New York'da geçen bir sahne seti vardır. Kitabın kahramanı Persse McGarrigle'in başarısının ardından Eleştirinin Fonksiyonu üzerine yapılan oturum sırasında, o mevsimde hiç görülmemiş derecede Manhattan'daki sıcaklığı artıran sıcak güney hava akımıyla havada şaşırtıcı bir değişiklik olur. Kitabın mitik tasarısı içerisinde bu durum, Kutsal Kâse Şövalyesi'nin gerekli soruyu sorması neticesinde Kutsal Kâse Efsanesi'ndeki Balıkçı Kral'ın çorak krallığının verileştirilmesine denktir. Toplantı'ya başkanlık eden *en kıdemli üye* Arthur Kingfisher, mucizevi bir şekilde cinsel iktidarsızlık lanetinin kendisinden kaldırıldığını hisseder. Koreli metresine Song-mi'ye şunları söyler:

> "Halikon günleri gibi... Kışın ortasında bir sıcak hava dalgası. Eskiler bu günlere, yalıçapkınının yumurtladığı halikon günleri derlermiş. Milton'u hatırla – "*Kuş büyülü bir sıcak hava dalgasında kuluçkaya yatıyor.*" Bu kuş bir yalıçapkınıydı. Song-mi, Yunancada durgun/huzurlu (*halcyon*) demek şuydu: Yalıçapkını. Halikon günleri yalıçapkını günleriydi. Benim günlerim. Bizim günlerimiz."

Mükemmel uygunlukta bir dize içinde bir başka alıntıya devam ediyor olabilir:

> Yalıçapkını havası, hafif bir sevimlilikte meltemle,
> Bol yelken bezi ve iyi çekilen sekiz yelken

Ve eklemede bulunmuş olabilir: "'Çorak Ülke'nin en iyi satırlarıydı ama Ezra Pound, Tom Eliot'ı onları çıkarmaya ikna etti." *Dünya Küçük* yayımlandıktan bir süre sonrasına kadar maalesef ben bu satırlara, *Çorak Ülke: Ezra Pound'un dipnotlarını içeren orijinal müsveddenin sureti ve kopyası*'nın Valerie Eliot baskısında rast gelmedim.

22- DENEYSEL ROMAN

Bridesley, Birmingham.

Saat 2. Cadde boyunca binlercesi akşam yemeğinden dönüyordu.

Fabrika müdürü, Bay Dupret'in oğluna, "Bizim istediğimiz iş görmek, yürütmek," dedi. "Onlara söyleyeceğim şey; anlaşalım, malzemeleri elden çıkaralım."

Binlerce insan, akşam yemeğinden sonra çalıştıkları fabrikalara dönüyorlardı.

"Her zaman onlarlayım ama onlar beni tanımıyorlar. Onların hem babası hem de annesi olduğumu biliyorlar. Onların başı derde girerse bana gelmelerinin dışında yapabilecekleri hiçbir şeyleri yok. Onlar güzel iş yapıyorlar, güzel iş. Onlar için her şeyi yaparım ve tabi onlar da bunu biliyorlar."

Çalışan tornanın gürültüsü fabrikada tekrar başladı. Yüzlerce insan cadde boyunca gidiyorlardı, erkekler ve bayanlar. Bazıları Dupret fabrikasına saptılar.

Bazıları da akşam yemeği için fabrikanın demir döküm atölyesinde kalmıştı. Ocağın çevresinde daire şeklinde oturuyorlardı.

"Sırtım boru dükkânına dönük giriş kapısında, dükkânların yanında takma bir burun ve yeşil sakallarımla dikiliyordum. O zat boru dükkâna geldiği zaman Albert gülüp duruyordu. Albert'ın yaklaştığını görüyordum ama çok da dikkat etmemiştim ta ki "Kanal kapakları yapmaktan daha iyi bir şeyin yok mu? Ancak kendini rezil ediyorsun." cümlesini duyana kadar. Ve o da Albert'a "Milligan için neye duruyordun?" dedi. Ve burnumu tutamayacak kadar şaşırdım, çok aniydi. Bunu asla unutmayacağım."

Henry Green, *Living* [*Yaşamak*] (1929)

"Deneysel roman" Zola'nın sosyolojik kökenli kurguyla bilimsel tabiat araştırması arasındaki denkliği bulmak için uydurduğu bir ifadeydi; ama bu karşılaştırma, sıkı bir incelemeye karşı koyamayacaktır. Bir kurgu eseri, toplumla ilgili bir hipotezi doğrulayacak veya çürütecek güvenilir bir metot değildir ve diğer sanatlarda da olduğu gibi edebiyatta da "deney", "alışkanlık kırma"nın (11. Bölüm'e bakın) daimi işlevine radikal bir yaklaşım olarak daha faydalı olduğu görülür. Deneysel roman, bizim gerçeklik algımızı artırmak veya değiştirmek için gerçekliğin kabul edilmiş sunum yollarından –ya anlatı organizasyonunda ya da üslubunda veya her ikisinde– dikkat çekici bir şekilde sapan bir roman türüdür.

Modernizmin en parlak dönemi olan yirminci yüzyılın ikinci ve üçüncü on yılları, deneysel kurgu açısından dikkate değerdir; Dorothy Richardson, James Joyce, Gertrude Stein ve Virginia Woolf akla gelen sadece birkaç isimdir. Bununla beraber bir yazarın tecrübeleri, diğerleri tarafından çabucak kendine mal edilir ve farklı kullanımlarla birleştirilir. Henry Green'in *Yaşamak* adlı eserinin açılışı, metot açısından bariz bir şekilde dönemini yansıtır. Akıcı bir geçiş veya açıklayıcı bir bağlantı kurmadan anlatımdan diyaloğa, sonra tekrar anlatıma dönülerek söylemde yapılan ani değişim, belki doğrudan Picasso'nun kübist kompozisyonlarından, Eisenstein'nın sinematik atlayışlarından, "Çorak Ülke"deki yıkımlara karşı T. S. Eliot'ın destek verdiği fragmanlardan etkilenmiştir. Parçalanma, kopukluk ve montaj, 1920'lerin deneysel sanatında yaygın bir durumdur.

Yine de *Yaşamak*'da Henry Green'in orijinal bir yeniliğini içeren ve anlatı söyleminden kaynaklanan artikellerin (*the, a*) sistematik çıkarılmasıyla oluşan bir özellik vardır. Kesinlikle tutarlı değildir bu (pasajdaki adamlar "ocağın çevresinde daire şeklinde oturuyorlardı."), ama daha bildik yoğunlaşma türlerinin etkilerini pekiştirerek okuyucunun dikkatini yakalayacak yeterlilikte ve mükemmelliktedir (mesela çekimli fiillerin kaldırılması, isimlerin ve hissi ve heyecanlandırıcı ağırlığı olan sıfatların kaldırılması gibi). "*Saat*

tam ikiydi. Cadde boyunca binlerce işçi akşam yemeğinden dönmekteydi." gibi alışılmış, akıcı ve zevkli anlatı düzyazısıyla okumak nerede veya "*Donuk sokaklarda, kumaş şapka ve eşarp giyen binlerce fabrika işçisi çabukça yenilen öğle yemeğinden aceleyle dönüyorlardı.*" gibi daha eski moda bir edebî üslupla; ama Henry Green sadece şunu yazıyor: "Saat 2. Cadde boyunca binlercesi akşam yemeğinden dönüyordu."

Henry Green, ailesinin Birmingham'da bir mühendislik firması olan Henry Yorke'un takma adıydı. Henry, alışveriş katındaki değişik bölümlerde çalışarak, endüstri işinin doğasının paha biçilmez anlama sürecini edinerek, orada çalışan kadın ve erkeklere derin bir bağlılık ve saygı duyarak idari müdür olma eğitimi almıştı. Duygusallaşmadan, İngiliz işçi sınıfının zamanın belli bir anında geçen hayatının muhteşem bir ifadesi, bir sunumudur *Yaşamak*.

Kurguda, işçi sınıfının hayatıyla ilgili doğru şeyler yazmanın zorluklarından biri, Victoria çağının iyi niyetli endüstrisi üzerine romanlarda, özellikle belli olan şey, romanın kendisinin doğası gereği orta sınıfa ait bir form olduğu ve anlatı sesinin her biçimde bu önyargıya ihanet etmeye eğilimli olduğudur. Anlatıcının nazik, iyi oluşturulmuş aydın söylemiyle karakterlerin kaba, günlük, bölgesel konuşması arasındaki zıtlık içinde betimlediği yaşantıyı romanın küçümsüyor görünmemesi zordur. Örneğin, Stephen Blackpool'un haklı gerekçelerle bir işçi sendikası grevine katılmayı reddettiği *Hard Times* [*Zor Zamanlar*]'da Dickens'ın olayı ele alışını bir düşünün:

> "Stephen Blackpool," diye seslendi başkan, ayağa kalkarak, "bir daha düşün. Arkadaşlarından uzak durmadan önce bunu bir kez daha düşün delikanlı."[15]
>
> Hiç kimse açık seçik bir kelime dahi telaffuz etmemesine rağmen aynı etkiyi yapan evrensel bir homurtu vardı. Herkesin gözü Stephen'ın yüzüne kilitlenmişti. Kararlılığından pişman olması onların akıllarından bir yükü kaldıracaktı. Etrafına bakındı ve öyle olduğunu anladı. Onlara karşı kalbinde öfkenin zer-

[15] Bu ifadeler yerel ağızla yazılmış. Ç.N.

> resi bile yoktu; onları tanıyordu, yüzlerinin altındaki zayıflığı ve yanılgıları biliyordu; çünkü onlar gibi bir işçi dışında hiç kimse bunları bilemezdi.
> "Ben üzerinde biraz düşündüm, efendim. Sadece buraya geldim. Gidebilirdim. Kalabalıktan çıkabilirdim."[16]

Green, *Yaşamak*'ta anlatı söylemini kasıtlı olarak bozarak yazara ait konuşmayla karakterlerin konuşmaları arasındaki aşırı derece açık, böylesi bir boşluğu kapatmaya çalıştı; kendisinin de söylediği gibi Midland aksanının etkili anlatımını sağlayarak ve "kolay zariflik"lerden sakınarak bunu yaptı. Anlatı cümleleriyle karakterlerin konuşma cümleleri aynı değildi. Endüstrinin işçilerin üzerinde etkili olduğu, tekrarlı ve mekanik basmakalıp ifadelerin tesir ettiği biçimlendirmeyle ilgili soğuk ve işlevsel bir ekonomi vardır anlatımda. Karakterlerin konuşmaları da şiirsel fazlalığa ("güzel iş, güzel iş"), bildik kalıplara ("onların hem babası hem de annesi") ve özel kodlara (fabrika müdürü, onun yaklaşımını uyarmak için kullandığı ifadeyle tanınıyor, "O zat") bir tür direnç gösterir. Böylesi bir üslupla hiç beklenilmedik bir şekilde eski bir Eton kolejli, muhtemelen fabrika ve fabrika işçileriyle ilgili şimdiye kadar yazılmış en iyi romanı ortaya koydu.

Keşfi mümkün taklide dayalı veya etkileyici bir amacı olan Green'inki gibi deneyimleri kabul etmek ve değer vermek kolay. Alfabedeki bazı harflerin sistemli olarak atlandığı "lipogram" gibi düzyazı diliyle onun normal işlevleri arasına kasıtlı ve yapay bir engel koyan usül ilgili sapmalar ise daha sorunludur. *Live: A User's Manual* [*Yaşam Kullanma Kılavuzu*] ile ünlü bir Fransız romancı rahmetli Georges Perec, mesela İngilizceye göre Fransızcada çok daha şaşırtıcı bir ustalıkla "e" harfini kullanmadığı *La Disparition* [*Kayboluş*][17] adlı bir roman yazdı (insan şu sıralar onu tercüme etmekle

---

[16] Buradaki ifadeler de yerel ağızla yazılmış. Ç.N.

[17] Cemal Yardımcı'nın Türkçeye çevirdiği bu kitap, 2005 yılında Ayrıntı Yayınları tarafından yayımlandı. Ç.N.

uğraştığı duyulan Gilbert Adair'e pek de gıpta etmiyor). Günümüz Amerikan yazarlarından Walter Abish de bölümleri şu gaddarca kurallara uyan *Alphabetical Africa* [*Alfabetik Afrika*] adlı bir roman yazdı: İlk bölüm sadece "A" ile başlayan kelimeleri içermekte ("Afrika yine: Albert geldi, canlı, Afrika sanatını, Afrika endişelerini tartışıyor ve de yazık, Ashanti mimarisini eleştiriyor...");[18] ikinci bölüm B ve A harfleriyle başlayan kelimeleri, üçüncü bölüm sadece C, B ve A harfleriylebaşlayan kelimeleri içeriyor ve bu şekilde diğer bölümler devam ediyor. Sonraki her bölümde alfabeden bir fazla harfle başlayan kelimelerin kullanılmasına izin veriliyor, ta ki Z harfine ulaşana dek. Roman burada kendini tersine döndürüyor ve bu sefer kelime alanı daralıyor, bölüm bölüm, harf harf, ta ki A harfine tekrar gelene kadar. Bu eserleri okumaktan ziyade, kendileriyle ilgili bir şeyler okumak muhtemelen daha eğlencelidir. Böylesine etkili ve kapsamlı sınırlandırmalar, bir tür anlatı mantığına giden eylem ve müdahilleri bulup genişlettiği tematik özle ve/veya anlatı özüyle başlayan normal prosedürlü roman kompozisyonunu açıkça engeller. Buradaki zorlu iş, herhâlükârda formun kendini dayatan kısıtlamaları içinde tüm hikâyeyi tutarlı bir şekilde söyleyebilmektir. Ve galiba burada niyet (yazarın kendi maharetini test etme tatmini dışında), her şeye rağmen biçimsel simetri başarısından kaynaklanan bir zevki, bu tür sınırlandırmaların vereceği umududur ve bu aynı zamanda yazarın başka türlü aklına gelemeyecek anlam üretimine neden olur. Bu bakımdan düzyazıda böylesi denemeler, uyak ve kıta şekli gibi şiirdeki sıradan özellikleri andırır. Bunlar, söylemin bu iki şeklini normalde ayıran sınırın kasıtlı ihlalini kuruyor görünmektedir ve aslında kurgu sanatını "marjinal" kılacak kadar da şaşırtıcı bir zekiliktedir.

[18] "Africa again: Albert arrives, alive, and arguing about African art, about African angst and also, alas, attacking Ashanti architecture..." Orijinalinde tüm kelimeler "a" harfiyle başlıyor. Ç.N.

23- KOMİK ROMAN

"Bir görelim şimdi; ona verdiğin başlık tam olarak neymiş?" Dixon, pencereden dışarıya yağmurlu bir nisanın ardından parlak yeşile dönen tarlalara bakıyordu. Onu şaşkına çeviren son yarım saattir devam eden bu konuşmanın üst üste aynı gibi olmuş etkisi değildi, çünkü böylesi durumlar Welch'in temel malzemesini oluşturuyordu; onun yazdığı makalenin başlığını ezbere söyleme beklentisiydi bu. Makalenin can sıkıcı akılsızlıklarını, esneten gerçeklerin sıkıcı gösterişliliğini ve problem olmayan şeylere değindiği, sözde aydınlattığı ifadeleri belirginleştirmesi bakımından mükemmel bir başlıktı. Dixon okumuştu ya da okumaya başlamıştı, bunun gibisini defalarca ama kendisininki, genelde kullanılışlığı ve önemi konusunda ikna edecek bir hava içinde olmaktan daha kötü görünüyordu. "Şaşılacak bir şekilde ihmal edilmiş bu başlığı göz önüne alınmasında," diye başladı. Bu neyi ihmal etmiş bir başlıktı? Bu tuhaf bir şekilde ne başlığı idi? Bu tuhaf bir şekilde ihmal edilmiş şey neydi? Yazıyı kirletmeden ve yakmadan bunların hepsini düşünmesi, onu daha ikiyüzlü ve daha aptal gösterdi. Belleğini zorluyormuşçasına bir gayretle "Bir görelim," diye Welch'i taklit etti: "Ah, evet, *Gemi Yapma Teknolojilerinde Ekonomik Gelişmelerin Etkileri, 1450'den 1485'e*. Yine de bu onun ne..."

Cümlesini bitirmeden, yaklaşık dokuz inç uzaktan kendisine bakan bir adamın yüzünü görmek için soluna baktı. Kendisinden gözünü ayırmayan dehşet dolu yüz, Welch'in iki taş duvar arasındaki keskin bir virajı dönmesi için görevlendirdiği kamyonetin şoförüne aitti. Dönemecin biraz ilerisinden koca bir otobüs görünüvermişti. Welch hafifçe yavaşladı, böylelikle otobüs onlara ulaştığında hâlâ kamyonetin yanında olmalarını sağlayacaktı ve kararlılıkla şunları söyledi, "Güzel, bunu iyi yapmalı, diyeceğim bu."

Kingsley Amis, *Lucky Jim* [*Talihli Jim*] (1954)

Komik roman, her zaman çok da iyi işlemeyen tam bir İngiliz veya en azından Britanya ve İrlanda'ya ait bir kurgu türüdür. Kingsley Amis'in daha sonraki romanlarından *Jake's Thing*'in kritiğini yapan John Updike, oldukça küçümseyerek şunları söylemiştir: "Onun tutku ve itibarı benzer şekilde 'komik roman'a esir kalıyor," ardından ekliyor, "dikkatle kurulan hayatın gerçek yan yanalığı, yeteri kadar komik oldukları zaman 'komik romanlar'ı yazma ihtiyacı kalmayacakatır." Sorulacak kişi için yeterli bu. Kesinlikle İngiliz roman geleneği, on sekizinci yüzyılda Sterne, Smollett ve Fielding'in çalışmalarından, on dokuzuncu yüzyılda Austen ve Dickens yoluyla, yirminci yüzyılda Evelyn Waugh'a kadar kendi klasikleri arasında komik roman sayısı açısından çarpıcıdır. George Eliot, Thomas Hardy ve E.M. Forster gibi temel niyetleri komik roman yazmak olmayan romancılar bile kurgularında bizi oldukça güldüren, hatta tekrarlanan ifadelerde bile bunu yapabilen anlatımlara sahiptirler.

Kurguda komedi, birbirleriyle içli dışlı olmalarına rağmen iki temel kaynağa sahip görünmektedir: Durum (karakteri koşullayan durum, bir karakter için komik olan bir durum başka bir karakter için böyle olması gerekmez) ve üslup. Her ikisi de zamanlamaya önemli ölçüde bağlıdır, yani kelimelerin ve taşıdıkları bilginin düzenleniş sırasına. Bu prensip, Evelyn Waugh'un *Decline and Fall* [*Çöküş ve Düşüş*] adlı eserinden tek bir cümleyle gösterilebilir. Romanın başında Oxford öğrencisi utangaç ve gösterişsiz kahraman Paul Pennyfeather'in pantolonu, bir grup sarhoş aristokrat tarafından sıyrılır ve bu edepsiz davranışından ötürü korkunç bir adaletsizlikle üniversiteden atılır. İlk bölüm şu şekilde bağlanır:

> "Allah kahretsin ve hepsini cehennemde kavursun," istasyondan arabasıyla geçerken Paul Pennyfeather uysalca kendi kendine söyledi ve ardından da oldukça utandı çünkü şimdiye kadar neredeyse hiç küfretmemişti.

Eğer biz buna gülersek –ve sanırım çoğu okuyucu bunu yapacaktır– bu "uysalca" kelimesinin geç ortaya çıkışından ötürü olacaktır:

Cümle başlarken mağdur duruma düşmüş kahramanın haklı öfkesinin gecikmiş bir patlaması, olması gerekli şeye dönüşmüyor; aksine onun ürkekliğinin ve edilgenliğinin ekstra bir örnekliği ortaya çıkıyor. Eğer cümlenin düzeni şöyle olsaydı o zaman bu etki yok olacaktı: "Paul Pennyfeather uysalca kendi kendine söyledi arabasıyla istasyona giderken, 'Allah kahretsin ve hepsini cehennemde kavursun'..." Bu, komedinin kurguda başka bir özelliğini ortaya koyuyor: Bir şaşırtma kombinasyonu (Paul en sonunda duygularını ifade ediyor) ve şablona uygunluk (yine de bunları ifade etmiyor da değil).

Mizah, kötü şöhretli sübjektif bir konudur; ama oldukça zarif bir şekilde komik kurgunun bütün özelliklerini sergileyen *Talihli Jim*'den alınan bu pasajda bir gülümseyişi göstermeyen oldukça taş kalpli bir okuyucu olacaktır. Bir taşra üniversitesinde geçici öğretim görevlisi olan Jim Dixon, akademik bir makale yayımlayarak meslekî yeteneğini göstermesini isteyen boş kafalı hocasının korumasına işini devam ettirebilmesi için tamamen bağımlı bir durumdadır. Hocasını da akademik bursunu da küçümsemektedir Jim; ama bunu söyleme gücünü kendinde bulamaz. Bundan ötürü de onun bu kızgınlığı, bazen şiddet fantezileri içinde (mesela "Welch'i sandalyeye bağlayıp kendisi Fransız olmamasına rağmen kendi erkek çocuklarına niçin Fransız isimleri verdiğini açıklayana kadar bir şişeyle kafasına ve omuzlarına vurmak") ve arada bir de burada olduğu gibi kendini bunaltan davranış, söylem ve enstitü kodları üzerine iğneleyici zihinsel yorumlar şeklinde ortaya konmuştur.

Talihli Jim'in üslubu, İngilizce kurguya yeni bir ses tonu getirmiştir. Bu, aydın ama sınıfsız bir ses tonudur, güzeldir ama geleneksel olarak kabul edilecek şıklıkta da değildir. Dikkatli ve şüphe uyandıran bir doğruluk içinde Amis'in öğrenci olduğu dönemde Oxford'a baskın olan "sıradan dil" felsefesinden bir şeylere sahiptir bu üslup (özellikle "problem olmayan şeylere değinerek sözde aydınlattığı" ifadesinde açık olan bir etki). Neredeyse hiç şaşırtma, nitelik ve ani değişikliklerle dolu değil ama bunlar, klişeleri ve mevcut tepkileri hicvederek yapılarını söker.

"Onu şaşkına çeviren son yarım saattir devam eden bu konuşmanın üst üste aynı gibi olmuş etkisi değildi" olmasına rağmen, Dixon makalesinin başlığıyla ilgili Welsh'in sorusuna hemen cevap vermez. Böyle olmasa bize niçin söylesin? Bunun iki sebebi var: (1) Bu, Welsh'in sinir bozucu konuşma alışkanlığı üzerine komik bir mecazi yorum getirir, sanki onu yeni düşünmüş gibi, Jim'in az önce kendisine söylediği bir şeymiş gibi. (2) Ayrıca Jim'in sessizliğinin gerçek nedenini açıklanmasını umduran gecikme, küçücük komik bir belirsizlik ânı yaratır: Makalesinin başlığını ezberlemek zorunda kalışından duyduğu rahatsızlık. Jim'in küçümsediği akademik söylemin tüm özelliklerini biçimlendirdiği sadece ironik bir anlamda "mükemmel" bir başlıktır bu. "Dixon okumuştu ya da *okumaya başlamıştı*, bunun gibisini defalarca..." Burada italik olarak yazdığım ifade, Jim'in akademik dergilerin sıkıcı ve tahammül edilemez incelemeleri hakkında bize çok şey söyler. Bilimsel olarak kabul görmüş bir formülün her kelimesinin sırasıyla komik bir sorgulamaya maruz kaldığı makalenin açılış cümlesine onun mükemmel yıkıcı analizi, daha fazla yoruma ihtiyaç duymaz. Ardından, Jim tarafından zihinsel anlamda kötü niyetli olmakla ilgili tipik suçlama gelir ve neticede Merrie England üzerine kendisinin sarhoşken yaptığı konuşmadan kaynaklanan bir durumdur bu. Daha sonra uzun bir aranın ardından, benim tanıdığım birçok akademik okuyucunun aklını teslim ettiği sıkıcı bilimin somut bir örneği olan makalenin başlığını görürüz. Bu ifade, anlatı uyumuna zarar vermeden ama buna mukabil de komik etkisinden büyük bir kayıp vererek Welsh'in belirsizliği üzerine hemen verilebilirdi.

Jim'in güçsüzlüğü, Welch'in arabasında yolcu olmasıyla fiziksel olarak örneklendirilir ve onun korkunç araba sürüşünün çaresiz bir kurbanıdır. Dixon'un yeşile dönmüş tarlalara bakışıyla ilgili banal ve açıkçası gereksiz görünen evvelki cümle, artık bir işlevi var görünür. Sonraki anlarda aynı pencereden bakan Jim, "yaklaşık dokuz inç uzaktan kendisine bakan bir adamın yüzünü" görmekten ürkmüştür. Şaşırma, kurgu kurallarına uygun bir şekilde birleştiri-

lir (Welch'in beceriksizliği). Yakın bir çarpışmanın yaklaşma hızıyla komik derece zıt görülen bir dilin ("yaklaşık dokuz inç uzaktan", "dehşet dolu", "dönmesi için görevlendirdiği") oluşturduğu sakin, yavaş çekimli bir etki yaratılır. Okuyucuya olmakta olan şey hemen söylenmiyor ama karakterin şaşkınlığı ve dehşeti canlandırılarak bu sonuç çıkartılıyor. Bunların hepsi de işte bu zamanlama içindedir.

24- BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Ve ardından aniden dans adımlarını hızlandırarak üç ya da dört notalık ilkel şarkılarını hep birlikte söylemeye başladılar, uyumayı ve dinlenmeyi bırakmışlar, zamanı geride bırakmışlar ve masumluklarını göklere çıkarıyorlardı. Herkes gülümsüyordu ve Eluard kollarına aldığı biz kıza eğilmiş şunları söylüyordu,

Barışa tutkun insan gülümsemekten asla vazgeçmez.

Ve kız güldü ve yere ayağını biraz daha sert vurdu, öyle ki kendi kaldırımdan birkaç santim yukarı çıktı, diğerlerini de çekti, ve nerdeyse onların hiçbiri yere basmıyorlardı, yere değmeden bulundukları yerde iki adım attılar ve bir adım da ileriye doğru, evet, Wenceslaus Meydanı üstünde uçuyorlardı, havalanan dev bir halka görüntüsüydü onların durumu, ve ben aşağıda toğrağın üstünde onların ardından koşuyordum, onlardan gözümü ayırmadım, ve önce bir ayaklarını sonra da diğerini kaldırarak havada süzülüyorlardı, ve aşağıda – şairlerle dolu kafeleri ve halk düşmanlarıyla dolu hapishaneleriyle Prag, ve ölü yakma fırınında bir sosyalist temsilciyle bir sürrealistin işini yeni bitirmişler, ve duman iyi bir işaret gibi semaya yükseliyordu, ve ben Eluard'ın madeni sesini duyabiliyordum,

Aşk şimdi iş başında, yorulmak bilmez,

ve kentten yukarı yükselen bu harika beden halkasına ayak uydurmak umuduyla sokaklarda o sesin ardından koştum, ve kalbimde bir ıstırapla onların kuşlar gibi uçtuğunu ve benim de bir taş gibi düştüğümü biliyordum, onların kanatları vardı ve benim artık asla olmayacaktı.

Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting* [*Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*] (1978)

Büyülü gerçekçilik –olağanüstü ve imkânsız olaylar, gerçekçi bir anlatı olduğunu başka yolla ifade etmek için olduğu zaman– özellikle çağdaş Latin Amerikan kurgusunu akla getirmektedir (mesela Kolombiyalı romancı Gabriel Garcia Márquez'in çalışmaları) ama Günter Grass, Salman Rushdie ve Milan Kundera'nın çalışmaları gibi diğer kıtalardan romanlarda da karşılaşılır. Bütün bu yazarlar, yanlış yoruma açık kişisel tedirginlikler ve büyük tarihsel sarsıntılar geçirmişlerdir. Bozulmamış bir gerçekçilik söylemi içinde yeterli bir şekilde bunların ifade edilemeyeceklerini hissetmişlerdir. Belki de Britanya'nın nispeten sarsıcı olmayan modern tarihi, geleneksel gerçekçiliğe devam etmeleri için yazarlarını teşvik etmiştir. Bu büyülü çeşitlilik, doğma büyüme İngiliz olan birkaç yazar tarafından, özellikle Fay Weldon, Angela Carter ve Jeannette Winterson gibi kendi cinsiyetleriyle ilgili güçlü görüşleri olan kadın romancılar tarafından heyecanla benimsenmesine rağmen kendiliğinden ortaya çıkmaktan ziyade kurgumuza dışarıdan girmiştir.

Yerçekimine karşı koymak her zaman insanoğlunun imkânsız bir hayali olduğu için belki de uçuş, havaya yükselme ve serbest düşme gibi imgelerin bu türde sıkça olması şaşırtıcı değildir. Marquez'in *One Hundred of Solitude* [*Yüzyıllık Yalnızlık*] eserinde bir karakter, çamaşır asarken havaya yükselir. Salman Rushdie'nin *The Satanic Verses* [*Şeytan Ayetleri*]'nde iki ana karakter ise infilak eden jumbo-jetten aşağıya düşerler ve karla kaplı bir İngiliz sahiline sağ salim düşmek için birbirlerine sıkıca sarılıp sürekli şarkı söylerler. Angela Carter'ın *Nights at the Circus* [*Sirkte Geceler*]'inde başkadın karakter, Fevvers adında bir trapez göstericisidir ve onun muhteşem tüyleri, sadece bir sahne kostümü değil aynı zamanda onun uçmasını sağlayan kanatlarıdır. Jeannette Winterson'ın *Sexing the Cherry* [*Vişnenin Cinsiyeti*]'nin, uçan sakinleriyle gökyüzünde bir şehri vardır: "Birkaç basit deneyden sonra, yerçekiminden ayrılan insanlardan yerçekiminin de ayrılacağı kesinleşmiştir." *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'ndan alıntılanan bu pasajda yazar, bir grup dansçının havaya yükselip süzüldüklerini gördüğünü iddia eder.

Milan Kundera, 1948 Komünist Darbesini memnuniyetle karşılayan birçok genç Çek'ten biriydi ve bunun, adalet ve özgürlüğü yeni dünyaya cesaretle getireceğinden yana umutluydu. Daha sonra hayal kırıklığına uğradı, "sözü edilmemesi daha iyi olacak bir şey söyledi" ve partiden çıkartıldı. Onun bundan sonraki deneyimleri, onun ilk güzel romanı *The Joke* [*Şaka*]'nın (1967) temellerini oluşturdu. *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nda (1978) belgesel, otobiyografi ve fantezi arasında serbest hareket ettiğinden daha gevşek ve daha bölük pörçük bir anlatım içinde savaş sonrası Çek tarihinin halk ironilerini ve gayri resmî trajedilerini araştırır.

Anlatıcının partiyle beraber dostluktan da çıkartılmasına ve varlığının resmen kabul edilmeyen birisi yapılmasına karşı duyduğu his, Parti onaylı yıldönümlerini rutin olarak kutlayıp dans eden öğrenci gruplarından çıkartılmasıyla sembolize edilir. "Prag sokakları bir zamanlar dans eden genç öğrenci gruplarıyla doluydu. Birinden diğerine gezinir, olabildiğince onlara yakın dururdum ama bu gruplara katılmam yasaktı." derken 1950'nin Haziran'ında belli bir günü anımsar. Sosyalist bir politikacının ve bir sürrealistin "devlet düşmanları" olarak asılmasından önceki gündür o gün. Bu sürrealist Zavis Kalandra, Batı dünyasında muhtemelen o dönemde en çok tanınan Komünist şair Paul Eluard'ın –ki onu kurtarabilirdi de– arkadaşıydı. Ama Eluard bu olaya karışmayı reddeder: O, "dünyanın bütün sosyalist ülkelerinin ve bütün komünist partilerinin ... çevrelediği dev halka içinde dans etmekle aşırı meşguldür; sevinç ve kardeşlikle ilgili güzel şiirlerini ezbere okumakla son derece meşguldür."

Sokaklarda gezerken Kundera, genç bir grupla dans eden Eluard'ın kendisiyle aniden karşılaşır. "Evet, bunda hiç şüphe yoktu. Prag'ın şerefine. Paul Eluard." Eluard, sevinç ve kardeşlikle ilgili asil şiirlerinden birini ezbere okumaya başlar ve anlatıcı hem gerçek olarak hem de mecazi anlamda "aralarından çıkarılır". Dansçı grup yerden yükselir ve gökyüzünde süzülmeye başlar. Bu imkânsız bir olaydır. Yine de biz kuşkularımızı erteleriz çünkü önceki sayfalarda kurulan duyguyu çok güçlü ve çok dokunaklı ifade etmektedir. Dev-

letin yakılan iki kurbanının dumanı da aynı gökyüzüne yükselirken bir ahenk içinde ayaklarını kaldırıp gökyüzüne yükselen dansçılar - imgesi, yoldaşların kendi ahlaksal aldanışlarını, kendi temizlik ve masumluklarını iddia etme sıkıntılarını ve hizmet ettikleri politik sistemin terör ve adaletsizliğini görmeme saplantılarını özetlemektedir. Ama aynı zamanda da toplu dansın mutluluğundan ve güveninden uzaklaştırılan yazarın duyduğu yalnızlık ve onlara imrenişini de ifade eder. Kundera'nın en güzel özelliklerinden biri, kendine kahramanca bir mağdur statüsünü hiç oluşturmaması ve muhalif olmanın sıradan bir insana maliyetini asla küçümsememesidir.

Bu pasajın orijinal Çek dilinde nasıl okunduğunu bilmiyorum ama tercümesi oldukça başarılı, bu, belki de oldukça parlak bir şekilde canlandırılmış olmasındandır. Kundera, Prag'da bir süre film öğretmenliği yaptı ve bu betimleme, sokakları koşuştururken Prag'ın genel havasının görünümünüyle anlatıcının hasret kaldığı yukarıya bakışı arasında perspektif kaymaları şeklinde sinematik bir kompozisyonu gösterir. Dansçı grubun süzülüşünün kendisi, filimsel "bir özel etki" gibi durur. Bu alıntının çoğu dilbilgisel olarak son derece uzun bir cümleyi içermektedir; ya anlatıcının ironi algısından ya da kayıp algısından birine öncelik tanımayı reddeden bir akış sırası içinde basit bir "*ve*" bağlacıyla birbirine bağlanmış "fotograf" eşitlikleridir bu cümleler. Onlar ayrılamaz biçimde birbirlerine dolanmışlardır.

25- YÜZEYDE KALMAK

Konuşacak çok şey var. "Neden ondan korkuyorsunuz?" diye sorar Flora, bütün ağırlığını Howard'ın üstüne dayamış, göğüsleri yüzünün hizasında duruyordu. "Sanırım," der Howard, "aynı bölgede çok yakın rekabet içindeyiz. Dolayısıyla mantıklı görünüyor. Onun rolü çok sıkı bir şekilde hâlâ benimkine bağlı; bu da onun büyümesini tıkıyor, bu yüzden beni baltalamak için kendini mecbur hissediyor. Beni içten yıkmak." "Orada rahat mısın?" diye sorar Flora, "Seni sıkıştırmıyorum ya?" "Hayır," der Howard. "Seni nasıl yıkacak?" diye sorar Flora. "Bende zayıf bir nokta bulmak zorunda," der Howard. "Benim hatalı ve sahtekâr olduğuma kendini inandırmak istiyor." "Hoş bir göğsün var Howard," der Flora. "Senin de Flora," diye yanıtlar Howard. "Hatalı ve sahtekâr mısın?" diye sorar Flora. "Öyle olduğumu sanmıyorum," der Howard, "en azından bir başkasından daha fazla değil. Sadece bir şeyler yaptırtma tutkum var. Bazı düzenleri kaosa sokacak. Ki bunu moda bir radikallik olarak görüyor." "Ah, Howard," der Flora, "Sandığımdan daha akıllıymış. Gönül ilişkileri var mı?" "Sanırım var," der Howard. "Biraz kayar mısın, canımı acıtıyorsun da?" Flora yuvarlandı ve yan yana uzandılar; orada Flora'nın beyaz dairesinde dinleniyorlardı, yüzleri tavana dönüktü. "Bilmiyor musun?" diye sorar Floara, "Bilmek canını sıkmayacak mı?" "Hayır," der Howard. "Doğru dürüst merakın yok," der Flora. "Orada canlı bir psikoloji var ve sen ilgilenmiyorsun. Seni yıkmak istemesinde şaşılacak bir şey yok." "Biz kendi yolumuzda gitmeye inanıyoruz," der Howard. "Kendini çarşafla örtüyorsun," der Flora, "bak terliyorsun. İnsanın soğuk algınlığına yakalanması böyle oluyor. Her neyse, siz beraber kalıyorsunuz." "Evet, biz beraber kalıyoruz ama birbirimize de güvenmiyoruz." "A, evet," der Flora, ona bakmak için yana döner, böylelikle de büyük sağ göğsü tekrar ona yapışır

ve yüzünde kafası karışmış bir ifade vardı, "ama bu bir evlilik tanımı değil?"

Malcolm Bradbury, *The History Man* [*Tarih Adam*] (1975)

Daha önce (9. Bölüm'de) diğer anlatı edebiyatı formları içinde öznelliğin oluşmasında romanın en üstün olduğunu ortaya koymuştum. En eski İngiliz romanları –Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su, Richardson'ın *Pamela*'sı– örneğine rastlanmamış bir gerçekçilikle karakterlerinin iç dünyalarını tasvir etmek için günlükleri ve mektupları kullanmışlardır ve bilincin giderek daha derin ve ustaca keşfi açısından en azından Proust ve Joyce'a kadar bu türün geliştiği görülebilir. Bundan dolayı bir romancı insan davranışının yüzeyinde kalmayı tercih ederse o zaman şaşırtıcı bir dikkat ve tedirginlikle psikolojik derinliğin yokluğunu –hatta gerçek nedenini hemen anlamasak bile– fark ederiz.

Malcolm Bradbury'nin *Tarih Adam*'ı böyle bir romandır. "Artık özel kişiliklerin kalmadığı" önermesine tahsis edilmiş *The Defeat of Privacy* [*Mahremiyetin Mağlubiyeti*] adında bir kitap yazan sosyoloji hocasını konu alır. Howard Kirk, kişiliğin artık demode olmuş bir burjuva kavramı olduğuna, birbirinden kopuk insanlarının sırf şartlı reflekslerden oluşan bir yığın olduğuna ve özgür olmanın tek yolunun da Tarih örgüsünü (Marksist sosyolojinin yardımıyla) tanımlayıp onunla işbirliği içinde olmakla olacağına inanmaktadır. Çevre ve davranışların yüzeyinde kalarak yazdığı bu romanın söylemi, soğuk ve anti-hümanist hayat felsefesini hicveden bir tarzda taklit eder. Ama okuyucuya bunu kınayan veya reddeden ayrıcalıklı stratejik bir bakış açısı da vermez. Hikâye çoğunlukla Howard'ın bakış açısından anlatılmasına ve anlatılan olayların çoğunda onun var olmasına rağmen, anlatı bizim onun özel düşüncelerine girip dürtülerini değerlendirmemize olanak tanımaz. Aynı şey Kirk'un muhalifleri dâhil diğer karakterler için de geçerlidir.

Bu roman, tasvir ve diyaloglardan oluşur. Tasvirler, saplantılı derecede nesnelerin yüzeylerine odaklanmıştır: Kirk'lerin evinin

dekoruna, kampüsün soğuk ve makineleşmiş mimarisine, seminer, komite ve partilerdeki öğrenci ve personelin görünen davranışlarına. Diyaloglar ise açık ve objektif bir şekilde, karakterin iç gözlem yorumları olmadan, herhangi bir yazar yorumu olmadan, basit ve belirteçsiz konuşma ifadelerinde bir değişim yapmadan *o, der/sorar*, konuşma satırlarında bile herhangi bir ara olmadan sunulur. Söylemin bu derinliksizliği, geniş zaman tercihiyle daha da vurgulanır. Geleneksel anlatıdaki geçmiş zaman, hikâyenin anlatıcı tarafından bilindiğine ve bütünlük içinde belirlendiğine işaret eder. Bu romanda ise söylem, karakterler bilinmeyen bir geleceğe doğru an ve an hareket ederlerken onları duygusuzca takip eder.

Normalde insanın, olaya müdahil olanlardan en az birisinin duygu ve heyecanlarının içselleştirilmiş bir durumunu bulmayı umduğu cinsel ilişki sahnelerinde, bu tekniğin birdenbire komik ve dondurucu etkisi, özellikle göze çarpar. Burada alıntılanan pasajda Howard Kirk meslektaşı Flora Beniform ile yataktadır. Flora "evliliklerinde sorunları olan erkeklerle yatmayı sever; konuşacak çok fazla şeyleri vardır, bunlar hararetli konulardır; çünkü Flora'nın özel çalışma alanı olan karmaşık aile politikasıyla ilgilidir." Onlar Howard'ın eşi Barbara ile ilişkisinden de bahsederler.

Sevgilisini evliliğinden konuşsun diye onunla yatma fikrinde ve bu çiftlerin bedenlerinin yakın fiziksel temasla konuşmalarının soyut düşünselliği arasında çizilen zıtlıkta kendi yapısından kaynaklanan bir komeklik vardır. Fakat burada, fiziksel ve zihinsel konular arasında ve havadan sudan şeylerle olağanüstü şeyler arasında diyaloğun çizdiği zikzakla beliren komik uyuşmazlıktan daha fazlası vardır. Howard kendisinin hatalı ve sahtekâr olduğuna eşinin kendisini inandırmak istediğini söylediği zaman, romanın ana konusunu telaffuz etmiş olur. Flora ilk başta cinsel eğilimli bir hareketle kaçamaklı bir yol arıyor görünür: "Hoş bir göğsün var, Howard." Howard'ın "Senin de, Flora" şeklindeki cevabı gülünçtür ama bu espri kimin işine gelmektedir? Daha önemli bir soruyla uğraşacağımız için bir karar vermek zorundayız. Howard hatalı ve

sahtekâr mıdır? Ya da onun "bir şeyleri yaptırtma tutkusu" ahlaki anlamda düzensiz bir dünyada bir doğruluk türü, bir güç belirtisi midir? Bu tür soruların belirlenmesine yardımcı olacak içsel eksiklik, yorum yükünü okuyucunun üzerine yıkmaktadır.

Birçok insan, metnin karakterleri nasıl değerlendirilmesi gerektiğiyle ilgili açık bir rehberlik sağlamayı veya yorum yapmayı reddedişini rahatsız edici bulur; ama bu, şüphesiz onun güç ve çekicilik kaynağıdır. Romanın BBC Televizyonu uyarlamasıyla karşılaştırmak bu bağlamda ilginçtir. Christopher Hampton'un yazdığı senaryo, orijinal romana çok bağlıdır ve yapım son derece iyi rol dağıtımıyla yönetilmiş ve oynanmıştır. Antony Sher, Howard Kirk rolünü oynarken çok şaşırdı; ama bir aktör olarak rolünün havasına girmek zorundaydı ve muhtemelen ister istemez kendi zevki için diğer insanları kullanan bir istismarcı ve adi bir vurguncu olarak Howard'ı canlandırma yolunu tercih etti. Bu şekilde olunca da romanın okuyucu kucağına sıkıca yerleştirdiği yorum yükünün çoğunu atmış oldu bu televizyon uyarlaması ve büyük oranda eğlendirici olmasına rağmen o ölçüde de eseri daha az çekici kılmıştır. (Şunu da söylemek gerekir ki burada alıntılanan yerin uyarlanmasında kişinin dikkati, biraz da Flora Beniform'un güzel göğüslerinin görüntüsüyle nükteli diyalogdan kopmuştur.)

26- GÖSTERMEK VE SÖYLEMEK

"Duygularına kendini çok kaptırıyorsun evlat ve gönlünü tamamen bu genç kıza kaptırmışsın. Eğer G– senin ellerinden onu isterse korkarım ki istemeyerek ondan ayrılacaksın. Şimdi, inan bana, bu dünyada hiçbir Hıristiyan kalbini hiçbir insana veya hiçbir şeye kaptırmamalı, ama yine de ne zaman ilahî takdirle ondan bir şey istenir veya alınırsa o zaman o, barış, huzur ve mutluluk içinde buna razı olabilmeli." Adam bu cümleleri söylerken birisi içeriye alelacele girdi ve en küçük oğlunun suda boğulduğu haberini ona verdi. Bir an sessizce durdu ve sonra odada gezinerek ayağını sertçe yere vurmaya ve inanılmaz bir acı içinde ağlamaya başladı. Aynı şekilde endişeye kapılan Joseph, rahibi[19] rahatlatmaya girişecek derecede kendini toparladı; ki bu girişiminde hem özel hem de genel onun söylediklerinden hatırladığı birçok şeyi arada kullandı (çünkü o, bu tutkuların büyük bir düşmanıydı; akıl ve zarafetle onların kontrol edilmesinden daha fazlasını vaaz etmezdi), ama onun nasihatlerine kulak verecek durumda değildi. "Evlat, evlat," dedi, "olanaksız şeylere dalma. Eğer benim çocuklarımdan biri olsaydı sabırla buna tahammül edebilirdim; ama benim küçük çenebazım, yaşlı başımın canı ve tesellisi, hayata tam girerken hayattan çekilen zavallı; en şeker, en iyi huylu çocuk, asla beni mahcup edecek bir şey yapmadı. Daha bu sabah *Quae Genus*'dan ona ilk dersimi vermiştim. Öğrendiği de tam bu kitaptı, zavallı çocuk. Bu kitap, senin işine yaramaz artık. En iyi âlim o olurdu ve Kilise'nin gurur kaynağı; böylesi ayrılıklar, böylesi erdemler birisini bu kadar genç yaşta hiç bulmamıştır." "En yakışıklı çocuktu da," der Bayan

[19] "the parson" önündeki artikelden ve küçük harfle başlamasından ötürü, kelime anlamıyla "rahip" olarak çevrilmiştir. Ama Bay Adams'ın adı da "Parson"dur. Ç.N.

> Adams, Fanny'nin kollarında ayılırken. – "Benim zavallı Jacky'm, seni bir daha asla göremeyecek miyim?" diye feryat eder rahip. – "Elbette göreceksiniz," der Joseph, "ve daha iyi bir yerde; sen onunla buluşacaksın ve bir daha asla ayrılmayacaksın." – Rahibin bu sözleri duyduğunu sanmıyorum; çünkü bunlara hiç aldırmıyordu ama gözyaşları sinesine damla damla akarken matem tutmaya devam etti. En sonunda, "Benim küçük sevgilim nerede?" diye haykırdı ve tam dışarı fırlamak üzereyken kendisini hem şaşırtan hem de sevindiren bir şey oldu, sanıyorum okur da bu noktada aynı duyguları paylaşacaktır: Oğlunu sırılsıklam olmuş hâlde ama canlı ve kendine doğru koşarken buldu.
>
> Henry Fielding, *Joseph Andrew* (1742)

Kurgu söylemi bize ne olduğunu *göstermek*le ne olduğunu *söylemek* arasında sürekli değişir. Göstermenin en saf hâli, dilin olaylara ayna tuttuğu yer olan (çünkü olay burada dilbilimseldir) karakterlerin alıntı konuşmalarıdır. Öte yandan söylemenin en saf hâli de yazarın yaptığı özettir ve burada anlatıcı dilinin samimiyeti ve soyutlaması, karakterlerin ve olayların kendine haslığını ve bireyselliğini bozar. Bundan ötürü tamamen özetleme tarzında yazılan bir roman hemen hemen okunmaz olacaktır. Ama özetlemenin kendine ait kullanımları vardır: Mesela ilginç olmayan veya *çok* ilginç olan olaylarla bizi acele ettirip anlatının temposunu hızlandırabilir; çünkü üzerinde çokça vakit harcanırsa dikkati bozabilir. Bu etkiyi, Henry Fielding'in eserinde incelemek kolaydır; çünkü yazarın konuşması ve karakterin konuşmasının birbiriyle kaynaştığı serbest dolaylı anlatım tekniği keşfedilmeden önce (9. Bölüm'e bakın) o, böyle yazmaktaydı. Romanlarında bu iki söylem türü arasındaki sınır, açık ve nettir.

Parson Abraham Adams hayırsever, cömert ve manevi değerleri olan bir adamdır; ama aynı zamanda ünlü, komik bir karakterdir de –İngiliz kurgusunun en unutulmazlarından biridir– çünkü başını derde sokarak sürekli çelişkiler içinde kalmaktadır. Olması gerektiğine inandığı (kendisi kadar fedakâr insanlarla dolu) dünyayla gerçekte olan (bencil fırsatçılarla dolu) dünya arasında, telkin ettiği

şeylerle (oldukça yalın dogmatik Hıristiyanlıkla) yaşadığı şeyler (sıradan içgüdüsel insani anlayışlılıklar) arasında her zaman bir dengesizlik vardır. Yanılsama ve gerçek arasındaki (Fielding'in, Cervantes'in Don Quixote nitelemesinden takdirle aldığı) bu zıtlık, onu sürekli eğlendirici bir figür yapar; ama sempatik bir figürdür bu, çünkü yargılaması doğru olmasa bile onun yüreği doğru yerdedir.

Bu alıntıda Parson Adams, uzun ve tehlikeli bir ayrılığın ardından yeniden kavuştuğu sevgilisi Fanny ile evlenmek için sabırsızlık gösteren başkahraman Joseph'e ders vermektedir. Adams, bu genç adama uzun bir vaaz çekmekte; şehvete, ilahî takdire ve inanç eksikliğine karşı onu uyarmaktadır. Tanrı'nın isteği üzerine oğlu İshak'ı kurban etmeye hazır olan Eski Ahit'teki İbrahim örneğini hatırlatmaktadır. Bu ibare kelimesi kelimesine alıntılanır, "gösterilir". Adams tam Tanrı'nın bizden istediği kurbanları her zaman sakince kabullenmemiz gerektiğini açıklarken onun ilkeleri acımasızca bir teste tâbi tutulur: "Adam bu cümleleri söylerken birisi içeriye alelacele girdi ve en küçük oğlunun suda boğulduğu haberini ona verdi." Bu, en yalın özetleme türüdür. "Haberdar etmek", bu muhteva içerisinde soğuk ve resmî bir kelimedir, hatta bize "birisi"nin kim olduğunu da söylemez. Onu rahatlatmak için Joseph'in girişimleri ve oğlunu kaybetmiş babanın ağıtları da özetlenerek verilir; ama Adams'ın Joseph'in öğüdünü algılamayışı "gösterilir", yaşayışıyla telkin ettiği şeyler arasındaki zıtlığı vurgulamak için tam olarak alıntılanır, "Evlat, evlat, olanaksız şeylere dalma."

Fielding burada riskli bir oyun oynamaktadır. Bir taraftan bildik bir karakter özelliğinin komik bir doğrulanması olarak bu çelişkiyi fark ederiz. Diğer taraftan da bir çocuğun ölümüyle ilgili komik bir şey yoktur ortada. İncil'deki adaşının kurban istediğini dindarlıkla yerine getirmesine karşılık Abraham Adams'ın eksikliğine gülme eğilimimiz, içine düştüğü durumun dokunaklılığı ve üzüntüsünün doğallığıyla frenlenir.

Yine de Fielding, karakterler ve okuyucu için bu zor durumdan bir çıkış yolu hazırlamıştır. Bay ve Bayan Adams'ın ağıtlarının birkaç satırın ve Joseph'in onları teselli etmek için yaptığı beyhude gi-

rişimlerin ardından Adams çocuğunun nihayetinde boğulmadığını keşfeder. Ve tabi ki Adams'ın Hıristiyanca tevekkül üzerine mutlu bir şekilde vaazına kaldığı yerden devam etmesi da uzun sürmez.

Anlatıcının çocuğun hayatta kalışı için verdiği açıklama şöyledir: "Talihsiz olayın haberini getiren adam biraz hevesli çıkmıştı. Çünkü inanıyorum ki bazen insanlar iyi olmayan bir şeyi kötü bir haberle ilişkilendirmeye bayılırlar. İşte bu adam da çocuğun nehre düştüğünü görünce yardımına koşacak yerde kaçınılmaz olduğunu düşündüğü bu durum hakkında babasını bilgilendirmek için hemen eve koşmuştu." ve dolayısıyla da çocuğu başka birisinin kurtarmasına bırakmıştır. Bu açıklama kabul edilebilir, çünkü roman boyunca geçen insan akılsızlıklarının ve kötülüklerinin bir dizi örneğine kısmen uyar bu ve kısmen de *olayın hemen akabinde gelmesinden* kaynaklanır. Eğer haberi getirenin karakteri ve direk olayla ilgili açıklama konuşması daha detaylı bir şekilde verilmiş olsaydı, sahnenin tüm temposu daha "canlı" olur ve duygusal etkisi de oldukça farklılaşırdı. Küçük gencin boğulma durumu acıklı bir durum kazanır ve romanın komik havası onarılamaz bir şekilde bozulurdu. Haberin yanlış olduğu gösterildiği zaman okuyucular olarak bizler işletildiğimizi hissetmiş olabiliriz. Fielding, özetlemenin isabetli kullanımıyla bu istenmeyen etkilerin önüne geçiyor.

27- FARKLI SESLERDE ANLATMAK

Christie, yılın Bekâr Av'ıdır. Kışın karı aylardır sertleşmiş uzanırken, Avrupa'nın yarısı açlık çekerken, yukarıdan geçen bombardımanlar bomba yerine Almanya için yiyecek taşırken, gaz titrek alev verirken, elektrik ampulleri de titreşirken, yabancılar rahatları için birbirlerine yakın dururken, Christie umut ve söz kulesi gibi Grace'in önünde ışık saçıyor. Christie her şeyiyle belirgin ve doğru bir erkeklik (ama sadece evlilikte). Christie, Grace'in tutkusu. Ne diploma, ne kariyer, ne dünyada bir tanınmışlık, ne de daha fazlası. Sadece Christie.

Grace onu seviyor. Ah, gerçekten de seviyor. Kalbi onu gördüğünde hızla atıyor, bağırsakları ona hasretten bozuluyor. Ama Grace, onun kucaklamalarına karşı koyamayacaktır, karşı koyamaz. Christie, onu teknesine götürür, ona iyi eşlik eder (evet, denize yelken açar) ve dağlara çıkarlar (evet, dağa tırmanır), bu durumda biraz daha az eşlik edebilir. Ona bir daire alma teklifinde bile bulunur (evet, bunu yapmaya gücü yetebilir) ama hayır Grace istemeyecektir. Elmas yok, teşekkür ederin Christie. Kol saati yok. Hediye yok, ayartmak yok, benim gözbebeğim. Çikolata, evet, oh teşekkürler! Orkideler, akşam yemeğine davetler, eve taksiyle bırakmalar, evet, bir öpücük ve evet göğüslerime dokunabilirsin (ne kadar da fenayız!) ve çabukça, iyi geceler Christie. Benim, aşkım, canım sevgilim. Senin için ölürüm ama seninle yatmayacağım.

Christie, eve giderken Soho'da durur ve bir meyveli pastayla bir saat geçirir. Başka türlü nasıl hayatta kalacak?

Grace ona âşık. Onunla evlenmeye niyeti var demektir bu. Başka türlü Grace nasıl hayatta kalacak?

Fay Weldon, *Female Friends*
[*Kadın Arkadaşlar*] (1975)

Önceki bölümde Henry Fielding'in *Joseph Andrew*'da göstermenin ve söylemenin dengeli değişimini tartışırken tamamen özet biçiminde yazılan bir romanın neredeyse okunmaz olacağını ortaya koymuştum. Ama bir grup çağdaş romancı böylesi ağır bir bedel ödemeden bu yönde kasıtlı olarak çok ileri gittiler. Özet anlatım metodu; ironi, tempo ve özlülük açısından modern zevkimize uyuyor görünmektedir. Klasik romanın yoğun detayına ve yavaş zamansal ritimlerine saplanmadan kendini geniş bir zaman aralığına yayan bir hikâyeyle ve çok karakterle baş etmenin özellikle etkili bir yoludur bu. (*Ne Kadar İleri Gidebilirsin?* adlı romanımda bu sebeplerden ötürü bunu bizzat kullandım.) Yine de özet tarzın getirdiği sözdizimi ve sözcük haznesinde tekdüzeliğe düşmemek için özen gösterilmeli. Büyük ölçüde özeti kullanan Fay Weldon'un romanları, hem heyecanlı anlatım metodu hem de biçimsel canlılıklarından ötürü dikkate değerdir.

Kadın Arkadaşlar, cinsel ve evlilik yaşantılarına odaklanarak çabuk değişen sosyal *şartların* arka planında 1940, 1950 ve 1960'larda üç kadının hayatına dayanır. Kitap, kocaları ve sevgilileri tarafından cinsel tacize uğrayıp aldatılırken bile genellikle onlara hasret kalan rahimleriyle duygularının çaresiz kurbanları olarak kadınları tasvir eder. Erkekler ise kendi egolarının ve cinsel doyumsuzluklarının aynı derecede çaresiz kurbanları olarak sunulur; ama kadın karakterlere göre daha doğalmış gibi herkesle yatabilen erkekler, Hoşgörü Topluluğu'nun çıkışından daha çok memnun olmuşlardır. Bununla beraber burada alıntılanan pasaj, İyi Kızların Yapmadığı bir önceki zaman olan 1940'lardan bahseder ve cinsler arasındaki savaşta bir pazarlık karşılığı olarak bu kabulü kullanır. Grace aslında bakire değildir ama Christie'nin "en lanetli o şeyi yaparken bile sevdiği kadında bakireliğin gerekli olduğuna inandığını" bildiği için bakireymiş gibi davranır. Böylece karakterler çelişki ve ikiyüzlülükle komik bir uzlaşı içinde bulunur.

Birinci paragrafta, –tasarruf, kıtlık, Soğuk Savaş gibi– dönemin şartları canlı bir imge sıralamasıyla anımsatılır ve bunun yanında

hemen halkın bu acı ve endişelerine karşı Grace'in sürekli duygusal endişesi ironik bir şekilde verilir. Avrupa'nın yarısı açlık çekerken Grace, kendisiyle evlenmeye Christie'yi nasıl ikna edeceğini düşünmektedir. Onun ressam olma tutkusu (o sırada hikâyede Slade'de öğrencidir) unutulmuştur. "Christie, Grace'in tutkusu. Ne diploma, ne kariyer, ne dünyada bir tanınmışlık, ne de daha fazlası. Sadece Christie." Burada söylem, olay özetlemeden Grace'in düşüncelerinin özetlenmesine doğru bir değişiklik göstermeye başlar; bu, sonraki paragrafın sonuna doğru daha belirgin bir uygulamadır.

Aslında bizim burada elimizde olan şey, *Joseph Andrew*'dan alıntılanan pasajdaki Fielding'in yazarın sesi gibi benzer bir biçim değil de Grace ve Christie'nin kur yapmalarının yarı ciddi yarı komik çatışmalarının canlı ama kısa canlandırılmasıyla ortaya çıkan biçim veya tonların çok sesli bir karışımıdır. "Grace onu seviyor. Ah, gerçekten de seviyor. Kalbi onu gördüğünde hızla atıyor, bağırsakları ona hasretten bozuluyor." Burada anlatıcı –aşk mektupları, aşk şiirleri, aşk hikâyeleri gibi– "aşk"ın geleneksel edebî söylemini ödünç almış görünmektedir. "Onun kucaklamalarına karşı koyamaz." ifadesi Mills & Boon romanslarında açıkça görülen basmakalıp bir ifadedir; bunun parodik niteliği ise Grace'in davranışlarının gerçekçi olmayan yanlarının altını çizer. Sonraki cümledeki parantezler ("Evet, denize yelken açar... evet, dağa tırmanır... evet, bunu yapmaya gücü yetebilir.") okuyucu sorularını tahmin edilişi olabilir; çünkü anlatıcı bunları görür ama bu bilginin gecikmişliğinden dolayı da özür dilemez. Ya da Grace'in kadın arkadaşlarına Christie ile ilgili övündüğü şeylerin yansımaları olabilir. (Buradaki bir başka karışıklık da üçüncü şahıs şeklinde kendini ifade eden ve romancının diğer karakterlerin gizli düşüncelerinin bilgisine sahip olduğu iddiasında olan anlatıcının aslında bu kadınlardan biri, yani Chloe'nun olmasıdır.)

"Elmas yok, teşekkür ederin Christie. Kol saati yok. Hediye yok, ayartmak yok, benim gözbebeğim. Çikolata, evet, ah teşekkürler!" Dilbilimsel olarak bu ve paragrafın geriye kalanların tümü,

Grace'in direk konuşmalarıdır ama açıkçası bunlar tek bir konuşma eyleminin kayıtları da değildir. Grace'in farklı birkaç ortam üzerine söylediklerinin –veya düşündüklerinin veya ima ettiklerinin– bir yoğunlaşması, bir özeti olarak işlev gören bir konuşmadır. "İyi geceler" ve makul olarak "Benim, aşkım, canım sevgilim," diyebilir ama yarı hatırlatıcı yazınsal bir kaynaktan geliyor görünen diğer satır, "Senin için ölürüm ama seninle yatmayacağım" ifadesi kesinlikle söylenemez. Bu iki kısa, simetrik paragraf her karakterin özel durumlarını kuru bir şekilde yansıtan bir anlatı sesinde cinsel çıkmazı özetler.

Bu pasaj, Rus eleştirmen Mikhail Bakhtin'in "çok seslilik" (*polyphony*) veya alternatif olarak "söyleşimcilik/konuşturma" (*dialogism*) diye adlandırdığı düzyazının romana ait bir özelliğini, kesinlikle sembolik bir tarzda değil aksine çarpıcı bir şekilde göstermektedir. (Edebiyat teorisine antipati duyan okuyucular, bu bölümün geri kalanını atlamak isteyebilir; buradaki konu teorik ilgiden daha fazlasını içerir; bu, romanın hayatı sunuşunun tam da temelinde olan bir şeydir.) Bakthin'e göre geleneksel epiğin ve lirik şiirin veya açıklayıcı düzyazının dili, bölünmez tek bir tarzla dünya üzerine tek bir görüş veya yorumu empoze etmeye uğraşan "kendi kendine bir konuşma gibi (monolojik)"dir. Zıtlık içindeki bu roman, sanki birbirleriyle ve metnin dışında diğer seslerle umumiyetle toplum ve kültür söylemlerini konuşan birçok farklı tarzda sesleri birleştiren bir "söyleşimci (diyalojik)" özellik taşır. Roman bunu değişik şekillerde yapar. En basit şekliyle, ait oldukları sınıf, bölge, meslek, cinsiyet vb.lerinin diliyle kendilerine mahsus aksan ve tabirlerle oluşturulan karakterlerin sesleriyle anlatıcının sesinde oluşan bir değişim vardır. Biz bunu romanda doğal karşılarız ama Rönesans'tan önce bu, nispeten oldukça nadir bir olguydu. Charles Dickens'ın *Our Mutual Friend* [*Müşterek Arkadaşımız*]'da Betty Higden adındaki yaşlı kadının gözünde yetenekli Sloppy denilen sokağa bırakılmış bir çocuk vardır. Bayan, "Siz böyle düşünmeye-

bilirsiniz; ama Sloppy güzel bir gazete okuyucusudur." der. "O, farklı seslerde polislerin taklidini yapar." Romancılar da farklı seslerde polislerin taklidini yapar.

"Düzyazı sanatçısı için dünya, oldukça keskin bir kulakla algılanması gerekli konuşma nitelikleriyle kendisini yönlendirmesi gerekli şey arasında, başka insanların kelimeleriyle doludur." diye yazıyor Bakhtin, "o sanatçı, kendine ait bir söylem düzleminde bunları sunmalı; ama bunu düzlemin yok olmayacağı bir tarzda yapmalıdır." Romancılar bunu değişik şekillerde yapabilirler. Serbest dolaylı anlatım (9. Bölüm'e bakın) tekniğiyle düşünce ve duyguyu vermek için karakterlerinin sesleriyle kendilerine ait sesi birleştirebilirler. Ya da karakterle hiç ilgisi olmayan farklı bir renklendirme türünü kendilerine has bir anlatım sesiyle verebilirler. Mesela, klasik ve neoklasik epik şiir dilini halk dilindeki tartışmalara veya aşkla ilgili ifadeleri sıkça uygulayan Henry Fielding, bu anlatımı komik kahramansı bir üslupla yapar. Akşam yemeği sofrasında *Tom Jones* kitabının adıyla isimlendirilen kahramanı baştan çıkarmak için Bayan Waters'ın çabaları ve tanımlama şekli bu türden bir anlatımdır:

> Önce iki keskin şehvetli bakış, şimşek gibi çakan parlak gözbebekleriyle iki güzel mavi gözden ileri doğru çıktı. Ama çok şükür ki kahramanımızın tabağına aldığı büyük bir biftek parçasına isabet etti ve gücünü de zararsızca harcamış oldu.

Ve böyle devam ediyor. Bakhtin, bu tür yazıma "çift-yönlü söylem" demiştir: Dil aynı anda bir olayı tanımlayıp belli bir konuşma ya da yazı üslubunu taklit eder. Bu durumda parodinin bir etkisi oluşur; çünkü bu üslup konuya uygunsuz düşer ve bu yapay tavır, saçma ve suni görünür. Konu ile üslup arasındaki boşluk, Fay Weldon'un romanından alıntılanmış bu pasajda daha az belirgindir; çünkü romantik edebiyat kurgularından ve kuşe kâğıdına basılmış kadın dergilerinden aldığı bu dil, konuya uyumsuz, tamamen abartılı ve basmakalıp değildir. Muhtemelen birisi bu tür bir yazıyı parodiden ziyade "pastiş" olarak tanımlayacaktır veya Bakhtin'in

kendi terimini, "stilizasyon"u kullanacaktır. Roman söyleminde Bakhtin'in değişik konuşma düzeylerini sınıflandırması karmaşıktır ama temel nokta basittir: Romanın dili *bir* dil değil de üslup ve seslerin bir karışımıdır. Onu, hiçbir ideolojik veya ahlaki durumun müdahale ve aykırılıktan muaf olmadığı, adamakıllı demokratik ve antitotaliter bir edebî form kılan şey de budur.

28- GEÇMİŞ ZAMAN ALGISI

Büyük mendirek ıssız olmaktan çok uzaktı o gün. Kayıklarını katranlayan, ağlarını tamir eden, yengeç ve ıstakoz sepetlerini elden geçiren balıkçılar vardı. Daha üst sınıftan insanlar, ziyaretçiler, yöre insanları hâlâ kabarık olan ama şimdi biraz sakinleşmiş deniz kenarında geziniyorlardı. Denizden gözünü ayırmayan kadından ise hiçbir iz olmadığını gördü Charles. Ama onu –veya Cobb'u– hemen aklından çıkardı ve her zamanki ağır yürüyüşünden oldukça farklı, hızlı ve esnek bir adımla Ware Cleeves'ın altındaki kumsal boyunca hedefine yöneldi.

Görseydiniz gülmeden edemezdiniz; çünkü yapacağı iş için oldukça dikkatli hazırlanmıştı. Altı çivili iri botlar ve üzerinde Norfolk tipli ağır flanel pantolonun bulunduğu kanvaz tozluklar giyinmişti. Üzerinde dar ama uymayacak uzunlukta bir palto vardı; kafasında orta bej renginde geniş kenarlı kanvaz bir şapka; elinde Cobb'a gelirken yolda satın aldığı dişbudak ağacından büyükçe bir baston; sırtında ise muhtemelen çekiçler, paket kâğıtları, defterler, ilaç kutuları, keserler ve Tanrı bilir daha neleri bulabileceğiniz kocaman bir çanta vardı. Başka hiçbir şey Viktoryan dönemi insanlarının yöntemselliğini bu kadar anlaşılmaz kılamaz; yolculara rahatça dağıtılan Beadeker'in ilk baskılarındaki önerileri okuyunca insan bunun ne kadar da komik boyutlara vardığını daha iyi görüyor. Keyfin nerede kaldığını merak ediyor insan. Mesela Charles, hafif elbiselerin daha rahat olabileceğini nasıl göremez? O şapkanın gerekli olmadığını? O iri çivili botların, aşınmış kayalık kumsalda buz patenleri kadar ancak uygun olduğunu?

John Fowles, *Fransız Teğmenin Kadını* (1969)

İkna edici bir özgüllükle geçmiş zaman duygusu uyandırmak için romanı kullanan ilk yazar, *Waverley* (1814) ve *The Heart of*

Midlothian [*Midlothian'ın Kalbi*] (1816) gibi on yedinci ve on sekizinci yüzyıl İskoçya'sından romanlarında bahseden Sir Walter Scott idi. Tarihî şahsiyetler ve olaylarla ilgilenmeleri açısından "tarihsel" romanlardır; ama onlar –sıradan insanların bütünüyle "hayat tarzını" vererek– kültür, ideoloji, davranış ve ahlaki değerler açısından da geçmişi uyandırır. Böyle yapan Scott, düzyazı kurgusunun kendinden sonraki gelişimine derin bir etkisi olmuştur. Viktoryan dönemi romanının şimdiki zamanla ilgili bir tür tarihî roman olduğu söylene gelmektedir. Bunların birçoğu (mesela *Middlemarch, Gurur Dünyası* gibi) sosyal ve kültürel değişim olgusuna dikkat çekmek için kompozisyon açısından yazarların kendi çocukluk ve gençlik dönemlerindeki zamana dayanır. Bu etki modern okuyucu üzerinde kolayca kaybolur. Örneğin *Gurur Dünyası*'nın açılış cümlesini ele alın:

> Mevcut yüzyıl kendi gençlerinde ve güneşli bir haziran sabahında iken Chiswick Mall'da genç hanımlar için Bayan Pinkerton'un akademisinin büyük demir kapısına çıkan geniş bir aile arabası vardı, üç köşeli şapkası ve peruğu olan şişman bir sürücü tarafından saatte dört mil hızla sürülen parlak koşum takımlı, iki atla çekilen bir araba.

Thackeray'ın bunu yazdığı zaman yani 1840'ların sonu, neredeyse kitabında konu aldığı zaman [1800'lerin başı] kadar bize uzak görünür; ama Thackeray komik ve belki de biraz küçümseyici bir nostalji hâlini canlandırmayı amaçlıyordu açıkçası. O ve okuyucuları için Demiryolu Çağı yüzyılın gençleriyle kırklarında olanların arasına girmişti ve at arabasının yavaş hızına yapılan gönderme, önceki zamandaki daha telaşsız hayat hızına dikkat çekmektedir. Sürücünün şapkasının ve peruğunun tanımlanması da bize göre, orijinal okuyucular için dönemin daha doğru kodlanmış göstergeleridir.

Yakın geçmiş, romancılar için günümüze kadar favori bir konu olma özelliğini korumuştur. Fay Weldon'un *Kadın Arkadaşlar*'ı bunun sayısız örneklerden bir tanesidir. Fakat özellikle kendi çağdaşları tarafından unutulmayacak bir şekilde tanımlanan bir önceki yüzyıl içindeki bir hayatı yazmakla bunu yaşamak arasında zaten

büyük bir farklılık vardır. Yirminci yüzyılın sonundaki bir romancı, on dokuzuncu yüzyıl erkek ve kadınlarının sunumlarında Charles Dickens veya Thomas Hardy ile nasıl rekabet edebilir? Elbette ki bunun cevabı rekabet edemeyeceği şeklindedir. Onun yapabileceği şey, belki kendilerinin fark etmediği, baskı altına aldıkları veya basitçe doğal karşıladıkları Viktoryan dönemi insanlarıyla ilgili şeyleri ortaya dökerek on dokuzuncu yüzyıl davranışı üzerine bir yirminci yüzyıl perspektifi olacaktır.

Fransız Teğmenin Kadını'ndan yapılan alıntının ilk paragrafıyla muhtevası dışında karşılaşsaydık ne zaman yazıldığını söyleme noktasında zorlanırdık. Bu, romanın deniz kıyısı olan Lyme Regis'in (balıkçılar, ağlar ve ıstakoz sepetleri, deniz kenarında gezinenler gibi) "zamanı belirsiz" özelliklerine odaklanmasından ve geçtiğimiz iki yüzyıldır güçlenen kurgu gerçekçiliği türünün kabullerine göre yazılmasından ötürüdür. Fosil arama gezisine çıkan Charles'ın bakış açısıyla manzaranın anlatılması, o âna kadar romandaki anlatı ilgisinin ana meselesini, yani daha fırtınalı bir havada Cobb'da karşılaştığı gizemli kadının kimliğini ustaca yineler. Sadece "esnek" (*elastic*) kelimesinin biraz eski kullanımı, bunun ya bir Viktoryan dönemi romanı ya da onun modern bir taklidi olduğunu ortaya koyacaktır.

Bununla beraber ikinci paragrafda Fowles, bunu yazmaya başlamadan tam yüz yıl önce 1867'de cereyan eden romandaki olaya, yazarın ve okuyucunun zamansal uzaklığını açıkça ortaya koyar. Elbiseler kurguda dönemin temel göstergeleridir (özellikle popüler biçimleri "kostüm drama" ve "korse-sökücü" gibi terimleri görür) ve geçmişte insanların giyinme şekliyle ilgili bilgiler, Fowles'ın açıkça yaptığı gibi tarihsel araştırmalarla yinelenmektedir. Ama Charles'ın elbiseleri ve ilave donanımlarının kendisine ve çağındakilere ifade ettiği şey (yani onun yapacağı şeyin doğru olduğunu bilen bir beyefendi olduğu), bize ifade ettiği şeyden farklıdır: Yapacakları iş için ölçüsüzlük, uygunsuzluk ve yakışıksızlık ve de bunun Viktoryan değerleriyle ilgili ortaya çıkardığı şeylerdir.

Bu iki paragraf arasında, birinci paragrafda geçmişin hayali ortamından ikinci paragrafta bundan açık bir kopma ifadesine doğru yapılan perspektif değişikliği, bu romanda Fowles'ın kullandığı metodun bir özelliğidir. Alıntıladığım pasaj şöyle devam etmektedir: "Güzel, gülüyoruz. Ama en rahat olanla en tavsiye edilen şey arasındaki bu uçurumda belki hayran olunacak bir şeyler vardır. Biz burada bir kez daha iki yüzyıl arasındaki şu tartışma konusuyla karşılaşırız: Görev bizi yönlendirmeli mi yoksa yönlendirmemeli mi? "Görev" kelimesi üzerindeki yıldız işareti, görev konusunda, gerçek bir Viktoryan dönemi romancısı George Eliot'ı örnek gösteren bir dipnota dikkatimizi çeker. Fowles'ın bir on dokuzuncu yüzyıl romanı yazan bir yirminci yüzyıl romancısı olduğunun en çarpıcı hatırlatıcısı, Charles'ın nihayet gizemli Sarah'ya duyduğu arzuyu tam anladığı ve "bir atom bombası tarafından sesiz bir gökyüzüne gömülen bir şehir" gibi kasıtlı yapılan kronolojik hatalarla onun zihin durumu açıklandığı zaman belirir. Hikâyenin geçtiği tarihle onun kompozisyon tarihi arasındaki boşluğun açığa çıkarılması, sadece tarihsel kurgunun yapaylığını değil, aynı zamanda kaçınılmaz olarak bütün kurguların yapaysallığını gözler önüne serer. Bu ifadeler, Fowles'ın şunları yazmasından çok önce olan bir şey değildir: "Bu anlattığım hikâye tamamen hayal ürünü. Şu yarattığım karakterler zihnimin dışında asla var olmadılar." *Fransız Teğmenin Kadını*, geçmişten, roman yazmak kadar çok bahseden bir romandır. Bu tür için bir kelime var: "Üstkurgu". Bu ileride tartışılacaktır (45. Bölüm'e bakın).

29- GELECEĞİ DÜŞLEMEK

Soğuk pırıl pırıl bir nisan günüydü ve saatlerde göze çarptı onüç. Yıldırıcı esen rüzgârdan korunmak için başını önüne eğmiş Winston Smith, kumlu bir toz dönmesinin kendisiyle beraber içeri girmesini önleyecek kadar hızlı olmasa da Zafer Konutları'ndan içeriye çabucak geçti.

Binanın girişi, kaynatılmış lahana ve eskimiş keçe paspası kokuyordu. Karşı duvarın bitiminin bir tarafında içeri koymak için oldukça büyük renkli bir poster asılmıştı. Poster bir metreden daha geniş kocaman bir yüzü gösteriyordu: Yaklaşık olarak kırk beş yaşlarında, siyah kalın bıyıklı, oldukça yakışıklı bir adamın yüzüydü. Winston merdivenlere yöneldi. Asansörü denemenin bir anlamı yoktu. En iyi zamanlarda bile pek ender çalışırdı ve üstelik şu sıralar gündüz saatlerinde de elektrikler kesiliyordu. Nefret Haftası hazırlıkları için alınan tasarruf önlemlerinin bir parçasıydı bu. Daire, üstte yedinci kattaydı ve otuz dokuz yaşında olan ve sağ bileğinin üstünde bir varis yarası bulunan Winston merdivenleri birkaç kez dinlenerek ve yavaşça çıktı. Her katta asansörün tam karşısında kocaman yüzüyle asılı duran poster duvardan ona bakıyordu. Bu resimler, o kadar iyi yapılmıştı ki, hareket ettiğiniz zaman gözleri sizi izliyor gibi olanlardandı. Posterin altında BÜYÜK BİRADER SİZİ İZLİYOR yazısı vardı.

Dairenin içinde inceden bir ses, külçe demir üretimi ilgili olan birtakım rakamları okumaktaydı. Bu ses, sağ taraftaki duvarın bir bölümünü kaplayan donuk bir aynayı andıran dikdörtgen bir metal plaktan geliyordu. Winston bir düğmeyi çevirdi ve ses biraz azaldı ama kelimeler hâlâ seçilebiliyordu. Cihaz (buna tele-ekran deniliyordu), karartılabiliniyor ama onu tümüyle kapatmanın bir yolu yoktu.

George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*
[*Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*] (1949)

Gelecekle ilgili çoğu romanların geçmiş zaman içinde anlatılması ancak yapay bir paradoksallıktır. Michael Frayn'nın *A Very Private Life* [*Çok Özel Bir Yaşam*] (1968) adlı eseri, gelecek zamanla başlar ("Bir zamanlar Uncumber adında küçük bir kız çocuğu olacak") ama bunu çok devam ettiremez ve sonrasında şimdiki zamana kayar. Bir romanın hayalî dünyasına girmek için karakterleriyle birlikte zaman ve mekânda kendimizi yönlendirmemiz gerekir ve gelecek zaman bunu imkânsız kılar. Geçmiş zaman, anlatı için "doğal"dır; şimdiki zamanın kullanımı bile bir parça paradoksaldır; çünkü yazılmakta olan bir şey sonuç olarak zaten olmuştur.

Elbette bugün bizim için 1984 zaten geç*miştir*. Ama Orwell bu romanı yazdığında geleceği hayal etmekteydi ve onu anlamak için tarihsel bir roman olarak değil de gelecekle ilgili haber veren bir roman olarak onu okumalıyız. Orwell, anlattığı geleceğe romansal bir gerçeklik verebilmek için geçmiş zaman anlatısını kullanmıştır. Hikâyesini sadece otuz küsur yıla yerleştirerek kafasında canlandırdığı yaklaşan politik zorba bir yönetim tehlikesiyle okuyucuyu belki de etkilemeyi amaçlamıştı. Fakat aynı zamanda başlığın romanın tamamlandığı tarihe (1948) rakamların değiştirilmesiyle ayna tutulmasında [19–48/84] korkunç bir nükte vardır. Orwell, *1984*'te Londra'nın kasvetli atmosferini yakalamak için Doğu Avrupa'da yaşananlar üzerine raporların yanı sıra, savaş sonrası İngiltere'nin "kemer sıkma" politikasıyla ilgili birçok ayırt edilebilir yaşam özelliklerinden yararlanmıştır: Tekdüzelik, kıtlık, bakımsızlık. Bilim kurgu genellikle hayatın maddi koşullarının gelecekte ne kadar farklı olacağını bize aktarır. Orwell ise bunların hemen hemen aynı, hatta daha da kötü olacağı izlenimini uyandırmıştır.

Kitabın ilk cümlesi haklı olarak hayranlık uyandırır. "Soğuk pırıl pırıl bir nisan günüydü ve saatlerde göze çarptı onüç." Dijital saatlerin veya yirmi dört saatlik zaman çizelgelerinin olmadığı bir zamanı hatırlayan okuyucular için bu ifade, muhtemelen daha etkili olmasına rağmen iğneli söz, cümlenin son kelimesindedir. Bu kelimeye ulaşıncaya kadar söylem bize güvenilir bir aşinalık verir. Bu,

çağdaş dünyanın sıradan bir günüyle ilgili "sıradan" bir romanın başlangıcı olabilirdi. Oldukça farklı bir deneyimi saklayan harika bir söz ekonomiyle bize söylenen aykırı bir "onüç" kelimesidir bu. Bunlara uyan saat, zaman ve hesaplar, bizim sıradan ve aşina olduğumuz dünyada yaşamımızı düzenlediğimiz muhakeme kuralların bir parçasıdır. Bundan ötürü rüya gördüğünüzü ve bir şeyin uyanmanızı size söylediği bir kâbustaki bir ân gibidir "onüç". Ama burada kâbus daha yeni başlıyor ve en azından kahraman –gücün iki kere ikinin beş ettiğinin emredebildiği bir dünyadan– asla uyanmayacaktır.

Sonraki cümlede sadece özel isimler ılımlı bir gerçekçilik üslubundan çıkmış görünmektedir. Winston Smith ile II. Dünya Savaşı'nda ulusun lideri olan Winston Churchill'e açıkça atıfta bulunulmuştur ve yaşadığı konut, savaşın hemen bitiminde, kısa sürede yapılmıştır. 36 yıl civarında sürekli kıtalararası savaş hâlinin dünyayı karıştırdığını metinden daha sonra öğrendiğimizde bu detaylar ironiye netlik kazanır. Binanın giriş holüne giren kumlu toz, yolların ve kaldırımların iyi temizlenmediğini akla getirir ve bu fiziksel sefalet ve mahrumiyet notu, kaynatılmış lahanaya, zemindeki eskimiş keçe paspaslara, elektrik kesintisine ve Winston'un varis yarasına göndermelerle sonraki paragrafta derinleştirilir.

"Nefret Haftası"na yapılan gönderme ve "BÜYÜK BİRADER SİZİ İZLİYOR" yazılı büyük renkli poster, 1948 yılında köhne bir meclis daire bloğunun tanımını başkaca neyin yapabileceğiyle ilgili sadece alışılmadık detaylardır. Bunlar, onüçü vuran saatin etkisine denktir. Merakımızı –ve kaygımızı– arttıran gizemlerdir; çünkü bunların sosyal muhteva içinde işaret ettiği şeyler, güven verici değildir ve biz bu toplumun bir kurbanı olarak Winston Smith'le özdeşleşmeye başlarız. Nefret Haftası ve Büyük Birader, çevrenin fiziksel sefalet ve mahrumiyetle –hatta ilk paragraftaki berbat rüzgârla– yakından ilişkilidir. Büyük Birader'in özellikleri Stalin'e benzer ama aynı zamanda da kalın bıyıklı bir ordu mensubunun (Lord Kitchener) parmağıyla bizi işaret ettiği üzerinde "Ülkenizin

Size İhtiyacı Var" yazılı resim, I. Dünya Savaşı'nın meşhur asker toplama posterini anımsatmaktadır. Sadece (izleyeni sürekli gözlem altında tutan) çift yönlü televizyon ekranıyla Orwell, kendi zamanında var olmayan bir cihazı tasavvur ederken bilim kurgu ruhsatını kullanır. Bunun teknolojik karmaşıklığı, Zafer Konutları'nın tekdüze ve sefil hâli içinde daha kötü görünmektedir.

Kısacası Orwell, okuyucularının bilinçli ya da bilinçsiz olarak zaten bildiği imgeleri çağrıştırarak, değiştirerek ve yeniden şekillendirerek geleceği düşlemişti. Bir dereceye kadar bu, her zaman olan bir şeydir. Mesela popüler bilim kurgu, seküler ama hâlâ batıl inançları olan bir çağ için Yaratılış, Cennetten Kovulma (Düşüş), Tufan ve Kutsal Kurtarıcı mitlerini yeniden işleyen halk hikâyelerinden, peri masallarından ve Kutsal Yazılar'dan oldukça açık bir şekilde alıntılanmış uyduruk anlatıların ve arketip anlatı motiflerinin ilginç bir karışımıdır. Orwell, Büyük Birader tarafından gizlice gözetlenen ve nihayetinde de cezalandırılan Winston ve Julia arasındaki aşk ilişkisini işleyişinde bizzat Âdem ve Havva'nın hikâyesini yansıtır; ama güven vericiliğin aksine bir etkiyle ve okuyucunun bu dokundurmanın farkında olmayabileceği bir incelikte bunu yapar. Onun amacı farklı olsa da bu bağlamda, diğerleri gibi, onun kullandığı teknik, geleneksel gerçekçi romandan ayırt edilemez: Çağdaş sosyal gerçekliği yansıtmak değil, mümkün bir geleceğin korkutucu bir resmini yapmak.

30- SEMBOLİZM

Ursula, "Aptal!" diye avazı çıktığı kadar bağırdı. "Tren geçip gidene kadar neden atı uzaklaştırmıyorsun buradan?"

Gudrun siyah kocaman büyülenmiş gözlerle erkeğe bakıyordu. Ama Gerald, rüzgâr gibi dönüp kıvrılan kısrağı zorla tutmuş, pırıl pırıl ve inatla oturmaktaydı ve içinde yankılanan çılgın dehşetten ne kurtulabiliyordu ne de kısrakla yankılanan çılgınca korku karmaşasından kaçabiliyordu, aynı tren geçidinden geçen vagonların bir biri arkasında giderken art arda yavaş, ağır ve korku verici bir şekilde birbirlerine güm güm vurması gibi.

Derken daha neler yapılabileceğini görmek istiyormuş gibi lokomotif frenlerini sıktı. Korkunç bir şekilde çalan ziller gibi gıcırdayan berbat sarsıntılarla ve gittikçe yaklaşan bir gümbürtüyle demir tamponlardan vagonlar sekerek eski hâline döndü. Kısrak ağzını açtı ve yavaşça doğruldu, sanki bir korku rüzgârına kapılmış gibi. Sonra bir korku çırpınışıyla kendini kasarken aniden ön ayaklarıyla fırladı. Geriye döndü ve bu kez binicisinin üstüne devrileceğini sanan iki kızkardeş birbirlerine sıkıca sarıldılar. Ama Gerald, öne doğru eğilmiş, yüzü keyifle parlıyordu ve nihayet kısrağın ön ayaklarını yere indirtti ve onu gene eski durduğu yere getirmeyi başardı. Fakat kısrağın duyduğu nefret onun zorlama baskısı kadar güçlüydü, kendini tren yolundan geriye çekti, böylelikle de iki ayağı üzerinde döndü durdu, sanki bir hortumun ortasındaymış gibi. Kalbine işlemiş gibi görünen keskin bir baş dönmesiyle Gudrun'ı bayılttı bu.

D. H. Lawrence, *Women in Love* [*Âşık Kadınlar*] (1921)

Kabaca söylemek gerekirse başka bir şeyi "temsil eden" şey semboldür ama bu süreç çok farklı şekillerde çalışır. Bir metin içe-

risindeki bir haç, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesiyle bağlantılı olarak Hıristiyanlığı, başka bir içerikte şekilsel benzerliğiyle bir yol kavşağını sembolize edebilir. Edebî sembolizm ise bu örneklerden çok daha az kolaylıkla deşifre olur; çünkü edebî sembolizm, özgün olmaya çalışır ve zengin bir anlam çokluğuna, hatta anlam belirsizliğine (trafik işaretlerinde ve dinî simgelerdeki, özellikle birincisindeki, istenilmeyecek bütün özelliklere) eğilimlidir. Eğer bir mecaz veya benzetme A'yı B'ye benzetmeyi içeriyorsa o zaman edebî sembol, bir A'yı veya bir dizi A'ları *gösteren* bir B'dir. On dokuzuncu yüzyılın sonunda Fransa'da Baudelaire, Verlaine ve Mallarmé'nin çalışmalarıyla başlayan, yirminci yüzyılda da İngiliz yazı şekline önemli etkileri görülen ve Sembolizm olarak bilinen şiir tarzı, taşıyacağı içeriği olmayan anlamların parıltılı yüzeyiyle karakterize edildi.

Bununla beraber bazıları daha önceden, bir romancının küreği sembolleştirmeden evvel onu bir kürek yapması gerektiğini söylerdi ve bu da "hayatın yanılsaması" gibi bir şeyi yaratmayı amaçlayan bir yazar için iyi bir tavsiye gibi görünürdü. Eğer kürek, sırf sembolik anlamı uğruna çok açık gösterilse insan faaliyeti olarak anlatının inanırlığının sarsılmasına yol açacaktır. D. H. Lawrence, hayalî bir sezişi ifade etmek için –*Âşık Kadınlar*'ın bir başka bölümünde, Lawrence'ın çimlerde çıplak yuvarlanan ve ayın yansımasına taşlar atan bir kahramanı ele aldığı zaman gibi– bu riski almaya hazırdı. Fakat burada alıntılanan pasajda gerçekçi bir betimlemeyle sembolik sunuş arasında güzel bir dengeyi yakalamıştır.

Bu ifadedeki "kürek" karmaşık bir olaydır: İki hanım tarafından seyredilirken, demiryolu geçidinden geçmekte olan kömür treninden korkan bir atı kontrol etmeye çalışan bir adam. Bu adam, yerel bir kömür ocağı sahibinin oğlu, bu işi yöneten ve nihayetinde de bu ocağı miras alacak olan Gerald Critch'tir. Mekân, bir kömür madencisinin oğlu olan Lawrence'ın büyüyüp yetiştiği bir Nottinghamshire manzarasıdır: Maden çukurları ve tren yollarıyla yer yer siyahlanıp işaretlenmiş hoş bir kırsal bölgedir. Birisi çıkıp da insan-

bilimi açısından kültür ürünü olan trenin madencilik endüstrisini ve doğanın bir yaratığı olan atın da kırsal bölgeyi "sembolize" ettiğini söyleyebilir. Erkeklik gücü ve kapitalizm arzusuyla kırsal alana endüstri dayatılmaktadır ve Gerald'ın kısrağa trenin berbat mekanik sesini kabul etmeye zorlayarak hüküm altına alma şekliyle sembolik olarak yeniden canlandırdığı bir işlemdir bu.

Bu sahnedeki iki bayan, Ursula ve Gudrun Brangwen, ilki öğretmen, sonraki sanatçı olan kız kardeşlerdir. Tren geçidindeki manzarayı gördükleri zaman dışarıda kırdadırlar. Her ikisi de korkmuş atla kendilerini özdeşleştirmişlerdir. Ursula, Gerald'ın davranışına öfkelenmiş ve aklına geleni söylemektedir. Fakat olay, Gudrun'ın bakış açısından verilmektedir ve onun tepkisi daha karmaşık ve daha kararsızdır. Gerald'ın hayvanı kontrol etme tarzında cinsel bir sembolizm vardır –"nihayet kısrağın ön ayaklarını yere indirtti ve onu gene eski durduğu yere getirmeyi başardı"– ve onun iki kadının önündeki bu güç gösterisinde kesinlikle erkekliğiyle gururlanan bir teşhircilik unsuru vardır. Ursula gördüğü bu manzaradan açıkça iğrenirken ne var ki Gudrun cinsel olarak bundan tahrik olur. Kısrak "iki ayağı üzerinde döndü durdu, sanki bir hortumun ortasındaymış gibi. Kalbine işlemiş gibi görünen keskin bir baş dönmesiyle Gudrun'ı bayılttı bu." "Keskin" kelimesi, mantıksal olarak atın acı çekmesine ait olan aktarma bir sıfattır. Bu ifadenin "baş dönmesi"yle oldukça tuhaf kullanımı, Gudrun'ın duygu karmaşasını ifade etmekte ve bir sonraki cümlede "işlemiş" kelimesiyle beraber erkeklik organı vurgusunu güçlü bir şekilde, tüm anlatıma veren "*keskin*" –iğneleyici, içine işleyen– kelimesinin kök anlamına dikkat çekilmektedir. Birkaç sayfa sonra Godrun, "canlı bir atı zapt eden bir erkeğin karşı konulmaz tatlı ağırlığına –kalbi hızla atan kısrağın vücudunu son derece kontrollü bir şekilde yakalayan sarışın adamın güçlü, karşı konulmaz kalçalarına– duyduğu histen aklı karışmış" olarak nitelendirilir. Tüm bu sahne, Gudrun ile Gerald arasındaki hikâyede daha sonraları gelişecek tutkulu ama karşılıklı yıkıcı bir cinsel ilişkinin gerçekten de habercisidir.

Bununla beraber Lawrence canlı ve duyusal detaylarla bu sahneyi kafamızda canlandırmaya izin verseydi, bu sembolik sunumun zengin hazırlanışı çok daha az etkili olurdu. Tren dururken vagonlardan gelen çirkin ses ve hareketler, sesleri yansıtan bir sözcük dizimiyle ve yazımla verilmiştir ("gıcırdayan berbat sarsıntılarla ve gittikçe yaklaşan bir gümbürtüyle") ve panik içinde sakinleşen/uysallaşan atın dokunaklı imgesi bunu izlemiştir: "Kısrak ağzını açtı ve yavaşça doğruldu sanki bir korku rüzgârına kapılmış gibi." Lawrence'ın erkekleri ve kadınları hakkında ne düşünürseniz düşünün ama hayvanları betimlediğinde her zaman harikuladeydi.

Bu pasajda sembolizmin iki farklı şekilde oluşturulduğuna dikkat etmeye değer. Düzdeğişme (*metonymy*) ve kapsamlayış (*synecdoche*) olarak bilinen söz sanatlarına özgü konuşma biçimleri üzerinde Doğa-Kültür sembolizmi biçimlenir. Düzdeğişme, bir etkinin nedeninin yerine veya karşılıklı olarak kullanılır (lokomotif, endüstriyi temsil eder; çünkü endüstri devriminin bir sonucu da lokomotiftir) ve kapsamlayış bütünün bir parçasının yerine veya birbirlerinin yerine kullanılır (at, doğayı sembolize eder; çünkü doğanın bir parçasıdır). Diğer taraftan cinsel sembolizm, aralarındaki bazı temel benzerliklerden ötürü bir şeyin diğer şeye denk tutulduğu mecaz ve benzetme üzerinde biçimlenir: Gerald'ın kısrağına baskınlığı, insanın cinsel bir davranışını ortaya koyma şekli gibi anlatılır. Aslen Rus yapısalcı Roman Jakobson tarafından formüle edilen bu ayırım, edebî bir metnin her düzeyinde vardır ve sigara reklamlarını analiz ederek *İyi İş*'teki şüpheci Vic Wilcox'a benim kadın kahramanım Robyn Penrose'un açıklayarak gösterdiği gibi aslında edebiyatın dışında da kullanılır. Bu kurgusal sembolizmin nasıl kullanıldığının daha fazla örnekleri için 35. Bölüm'deki "Egzotik" başlığı altında tartışılan Graham Greene'in pasajına bakınız.

31- ALEGORİ

Kesin olan şeylerden görebildiğim kadarıyla şu âna kadar, her nasılsa, her biri bankalarının ve ticari yönetmeliklerinin kontrolü altında olan iki farklı para birimine sahip oldukları şeklinde bilgi edindim. Bunlardan birinin (Müzikal Bankaların) bir sistemi olması ve bütün parasal işlemlerin yapılacağı bir para birimi kullanması gerekiyordu. Anladığım kadarıyla kendisinin saygıdeğer olarak düşünülmesini isteyen herkesin, bu bankalarda küçük veya büyük oranda hesapları vardı. Diğer taraftan benim diğerinden daha emin olduğum bir şey de bu şekilde tutulan hesapların dış dünyada direk ticari bir değerinin olmadığıydı. Müzikal Bankalarının müdür ve veznedarlarına kendi para birimleriyle ödeme yapılmadığından eminim. Bay Nosnibor bazen bu bankalara bazen de kentin biraz daha büyük ana bankasına giderdi; ama çok sık değil. Diğer bankalardan birinin önemli bir üyesiydi; ama bu, Müzikal Bankalarıyla da az da olsa ilgili görünüyordu. Çoğu ailede olduğu gibi hanımlar, resmî işler haricinde genellikle oraya yalnız giderlerdi.

Uzun süre bu tuhaf sistem hakkında daha çok şey öğrenmek istemiştim ve benim ev sahibem ve kızları oraya giderken onlara eşlik etmek için çok büyük bir arzu duyuyordum. Geldiğimden beri neredeyse her sabah onların dışarı çıktığını görmüş ve tam havalı bir şekilde değil kendileriyle karşılaşan insanlara nereye gittiklerini belli edecek şekilde ellerinde cüzdan taşıdıkları dikkatimi çekmişti. Yine de yanlarında beni götürmelerini asla isteyemedim.

Samuel Butler, *Erewhon* (1872)

Alegori, edebî anlamın ötesinde bir şeyi sadece sunmayan aynı zamanda başka anlamlar açısından da çözümlenmesinde ısrarcı olan özel bir sembolik anlatım tarzıdır. İngiliz dilindeki en ünlü

alegori, John Bunyan'ın Umutsuzluk Bataklığı ve Kibir Dünyası gibi zorluk ve oyalanmalarla Yıkım Şehri'nden Kutsal Şehir'e bir seyahat olarak kurtuluşa ulaşmak için Hıristiyan mücadelesini alegori biçiminde yazdığı *The Pilgrim's Progress* [*Çarmıh Yolcusu*] adlı eserdir. Erdemler ve ahlak bozuklukları, onun seyahatinde bir Hıristiyanın karşılaştığı insanlar olarak kişileştirilmiştir, örneğin:

> Şimdi tepenin zirvesine geldiğinde onu karşılamak için var gücüyle koşan iki adam geldi; bunlardan birinin adı *Ürkek* ve diğerininki *Şüphe* idi, ki *Hıristiyan* onlara şöyle dedi, Efendiler, ne oldu? Siz yanlış yoldan gidiyorsunuz. Ürkek, *Kudüs* şehrine gittikleri yanıtını verdi ve o zorlu yere geldiklerini söyledi. Ama daha ne kadar ileri gidersek o kadar çok tehlikeyle karşılaşacağız, bu yüzden biz döndük ve şimdi geri dönüyoruz, dedi.

Alegorik anlatının ilerleyişi, ima edilen anlama her noktada bire bir uyuşmayla belirlendiğinden, Henry James'in romanda "hissedilen yaşam algısı" diye adlandırdığı şeye karşı iş görme eğilimindedir. Bundan ötürü de alegori, hiç olmazsa rüyalar gibi (*Çarmıh Yolcusu*'nun kendisi, rüya olarak çerçevelenmiştir) veya bir karakterin diğer bir karaktere anlattığı hikâyeler gibi eklemeli anlatılarla bir ana akış anlatısı içinde ortaya çıkar. Örneğin Graham Greene'in *A Burnt-out Case* adlı yapıtı, roman kahramanı Querry tarafından çocuk ruhlu Marie Rycker'a anlatılan bir yatma zamanı hikâyesini karakterize eder. Başarılı ama alaycı bir kuyumcuyla ilgili olan bu hikâye, dinî inancını kaybetmiş ünlü bir Katolik mimar Querry'nin meslekî kariyerinin saydam bir alegorisidir. Aynı zamanda Greene'in kendi hayatı ve edebî kariyeriyle dalga geçen bir bağlantı da vardır:

> "Herkes onun usta bir teknisyen olduğunu ama kendi iş meselelerindeki ciddiyetinden dolayı aşırı methedildiğini de söylüyordu. Çünkü Kral'ın onuruna yaptığı her yumurtamsı şeklin başında, nadide taş parçalarıyla altın bir set vardı."

Kapsamlı bir kurgu yöntemi olarak alegori, *Gulliver's Travels* [*Gulliver'in Maceraları*], *Animal Farm* [*Hayvan Çiftliği*] ve *Erewhon* gibi öğretici ve taşlama özelliği taşıyan fabllarda çoğunlukla

kullanılır. Bu başyapıtlardaki yüzeysel gerçekçiliğin sunumu, fantastik olaylara garip bir inandırıcılık verir ve bu uyumlu oyun, öyle incelik ve ustalıkla oynanır ki asla sıkıcı bir öngörü yaratmaz. *Erewhon* başlığı geriye doğru okunduğunda (neredeyse) "hiçbir yer" (*nowhere*) olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla Butler kitabını, bizimkinden farklı olan ve bizimkine yol gösteren benzerlikleri bulunan hayalî bir ülkenin betimlemesinin yapıldığı Thomas More'un *Utopia*'sının ("Hiçbir Yer"/"No Place") geleneğine oturtturmuştur. Genç bir İngiliz, (Butler'ın sanki birkaç yılını Yeni Zellanda geçirdiği görülüyor) İmparatorluk'un ileri karakollarında bulunan bir sıradağını geçer ve daha önce keşfedilmemiş bir ülkeyle karşılaşır. Bu ülkede yaşayanlar, Viktorya İngiltere'siyle neredeyse aynı gelişme düzeyine ulaşmışlardır ama onların değer ve inançları, anlatıcıya garip ve ters görünür. Örneğin onlar hastalığı, saygıdeğer insanlardan ayrı tutulması gerekli ve cezası olan bir suç olarak görmektedirler. Suçu da "islah edici" dedikleri sempatik pratisyenlerin pahalı tedavisini gerektiren, akraba ve arkadaşlarının merhametine bırakılan bir hastalık olarak görürler. Biz daha sonra onun temel düşüncesini anlarız –Erewhon, Viktoryan dönemi *törelerini*, yeri değiştirilmiş veya tersine çevrilmiş şekillerde sunar– ama anlatıcının bunu direk yapmaması, burada önemlidir. Çünkü bu kurgu türünün yarattığı zevkin bir kısmı, alegoriyi yorumlatarak zekâmızın çalıştırılıp okşamasıdır.

Erowhonyalıların herhangi bir dinî inançları yoktur ve onlar anlatıcının tatil günü uygulamasını "her yedinci gün üzerine bana uğrarken takındıkları kasvetli bir sessiz duruş" olarak yorumlarlar. Bunun yerine onlarda olan şey Müzikal Bankaları'dır ve bu adı vermişlerdir bu bankalara çünkü orada "bütün ticari işlemler müzik eşliğindedir... bir Avrupalı kulağı için bu müzik çok iğrenç/berbat olmasına rağmen." Bu binalar mermer kaplama, heykel, vitray vb. ile özenle dekore edilmiştir. Anlatıcıya dostça davranan Nosriborlar (Robinsonlar) gibi saygıdeğer insanlar, küçük mali işlemlerini bu bankalarda yaparlar ve aynı zamanda herkes onların para biriminin

gerçek bir değeri olmadığını bilmesine rağmen neredeyse hiç kimsenin bu bankaları tam olarak kullanmamasından üzüntü duyarlar.

Viktoryan dininin büyük oranda sosyal bir ritüel olduğu iması ve İngiliz burjuvazisinin Hıristiyanlığın temel öğretilerini lafta onaylarken aslında tamamen farklı ve materyalist bir temel üzerinde yaşamlarını sürdürdükleri iması oldukça açıktır. Yine de *Erewhon*'u okuyup onun zevkine varmamız böylesine açık bir mesajdan ötürü değil, absürd mizah ve düşündürücü mutluluk için kendisiyle karşılaştırmalar geliştirmesinden kaynaklanır. Örneğin, bankalar, özellikle büyük ve önemli bankalar, kendine has mimari yapısı ve dekoruyla daha ziyade kilise ve katedraller gibi*dir* ve dinî kurumların yanı sıra finans kurumlarının ikiyüzlülüğü ve yanlış işleri üzerine bizi düşündürten benzetmedeki bu incelik, bu arada dikkatimize sunulur. Müzikal Bankalarına giderken "tam havalı bir şekilde değil kendileriyle karşılaşan insanlara nereye gittiklerini belli edecek şekilde" cüzdan taşıyan hanımların mesafeli ve kendini beğenmiş tavırları, gerçekçi romanlarda dua kitapları taşıyan karakterlerden çok daha eğlendiricidir. Bununla beraber alegori, başka bir alışkanlık kırma tekniğidir.

32- EPİFANİ / TECELLİ

Vuruş yerine, donuk renkli gergin tomurcukların ilk filizlerini veren kambur bir meyve ağacının yanındaki bir çim platforma gelirler. "Önce ben oynayım," der Tavşan. "Sen de sakinleşirsin bu arada." Öfkeden kalbi sıkışmış, sus pus olmuştur Tavşan. Bu karışık durumdan çıkmanın dışında hiçbir şey umurunda değildir. Keşke yağmur yağsa diye dilekte bulunur. Eccles'e bakmaktan kaçınarak başlangıç noktasında duran ve daha şimdiden yerden kopmuş izlenimini veren topa bakar. Oldukça doğal bir şekilde golf sopasının ucunu omuzlarının hizasına kadar çeker. Çıkan sesin daha önce hiç duymadığı bir boşluğu ve bir tekliği var. Kolları sopanın başını kaldırmış ve top, fırtına bulutlarının güzel koyu mavisine –doğuya doğru yoğun olarak uzanan dedesinin rengine– karşı solgun yarım ay şeklinde acayip fırlamıştır. Bir cetvelle çizilmiş gibi düz bir çizgi şeklinde ilerler top. Yuvarlanan bir küre; yıldız, zerre. Bir an tereddüt eder top, hareketsizleşir ve Tavşan duracağını sanır; ama yanılmıştır, çünkü top bu duraksaması son bir sıçrama yapmak içindir: Deliğe girip gözden kaybolmadan önce bir iç çekip yerin son bir lokmayı ağzına atması gibi. "İşte bu!" diye haykırır Tavşan ve büyük bir gülüşle Eccles'e dönüp tekrarlar, "İşte bu."

John Updike, *Rabbit, Run* [*Tavşan, Koş*] (1960)

Tecelli kelime anlamıyla bir göstermedir. Hıristiyan terminolojisinde ise üç Magi'ye, bebek İsa'nın gösterilmesine işaret eder. Yazarın işinin kutsal olmayan rahiplik türünde bir şey olduğunu düşünen mürtet Katolik James Joyce, sıradan bir olay veya düşüncenin, yazarın hünerini uygulamasıyla sonsuz güzellikte bir şeye dönüşmesi sürecine, kurgusal *öteki beni* Stephen Dedalus olarak bu

kelimeyi, tecelliyi uygun gördü: "En sıradan bir nesnenin ruhu bize parlak göründüğü zaman." Bu terim şu an, algılayan için dış gerçekliğin bir tür aşkın anlamla yüklü herhangi bir tasvir pasajına serbestçe uygulanmaktadır. Modern kurguda tecelli, genelde bir hikâye veya bölüme doruk noktasını veya çözülümünü veren geleneksel anlatıdaki belirleyici eylemin yaptığı bir fonksiyona sahiptir. Joyce'un kendisi bunun yolunu bu açıdan göstermiştir. *Dublinliler*'de geçen hikâyelerin çoğu, anlatı ifadesindeki ani bir değişimle daha az etkili şekillerle –hayal kırıklıkları veya hüsran veya önemsiz hadiselerle– sonlanır görünür ama dil, bu az etkili şekil alışı, başkarakter veya okuyucu veya her ikisi için kritik bir gerçeklik anına döndürür. *A Portrait of the Artist as a Young Man* [*Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*]'nde, yapışmış eteğiyle sığ denizde oynayan genç bir kızın görünüşü, üslup ritimleri ve tekrarlarıyla dünyevi güzelliğin aşkın görüntüsüne kaydırılır ve bu da kahramanın yaptığı işin dinî bir uğraşıdan ziyade sanatsal bir uğraşı olduğunu tasdik etmektedir:

> Koyu mavi eteği beline cesurca dolanıp iliştirilmiş, arkasında bir kumrunun kuyruğu gibi düğümlenmişti. Göğsü bir kuşunki gibiydi, yumuşak ve küçük, koyu tüylü bir kumrunun göğsü kadar küçük ve yumuşaktı. Ama uzun sarı saçları genç kızlara yakışır cinstendi: ve yüzü, fâni güzellik harikasına değmiş, genç bir kız yüzüydü.

John Updike'ın *Tavşan* romanının ilk kısmından alıntılanan pasaj, yarışmadaki bir olayı anlatmaktadır ama burada önemli olan sonuçlar değil ânın yoğunluğudur (kahramanın bu zor oyunu kazanıp kazanmadığını asla bilemeyiz). Harry "Tavşan" Angstrom, bir Amerikan kasabasında sonu olmayan bir işe sıkışıp kalmış; çiftin ilk çocuğunun ardından duygusal ve erotik anlamda bitmiş bir evliliğin içinde çaresiz kalmış genç bir adamdır. Başka bir kadının kollarına daha gitmemişken bu boğucu varlığından kurtulmak için gereksiz bir girişimde bulunur. Bölge vaizi Eccles, eşine dönmesi nasihatinde bulunmak için bahane olarak onu bir tur golf oyununa davet eder. Gençliğinde golf takımları taşıyıcısı olarak çalışmış

olan Tavşan, oyunun kurallarını bilmektedir ve durumun getirdiği stres altında ilk vuruşu "bir çamur tanesi kadar kötü bir düşüş yaptıran ters bir falsoyla bozulduğundan yalpalar." Ayrıca Eccles, ona ikide bir kusur bulduğundan oyununu bir türlü düzeltemez. "Niçin onu kendi hâline bıraktın?" "Sana *söylemiş*tim. Orada olmayan şey buydu." "Ne oldu? Hiç bunu görmüş müydün? Böyle bir şeyin var olabileceğinden emin misin?... Sert mi yoksa yumuşak mı? Harry. Mavi mi? Kırmızı mı? Noktalı desenleri var mı?" Eccles'in alaycı sorularından rahatsız olan Tavşan, en sonunda mükemmel bir vuruşla ona cevabını verir.

Tecellilerde, düzyazı kurgusu lirik şiirin sözel yoğunluğuna çok yaklaşır (çoğu modern lirikler aslında tecelli dediğimiz gösterimlerden başka bir şey değildir); bu yüzden de tecelli şeklinde yapılan anlatımın konuşma ve ses biçimleri yönünden zengin olması muhtemeldir. Updike, mecazi anlatım gücü bakımından oldukça yetenekli bir yazardır. Bu paragrafın ana konusuna gelmeden önce bile meyve ağacının basitçe bir tasvirinin olduğu bir sahne konur. Buradaki "donuk renkli gergin tomurcukların ilk filizleri" ifadesi, hem düşmanlık ânına hem de boşalma vaadine imada bulunur. Ama vuruşun ilk anlatımı kasıtlı olarak aslına uygun yapılır. "Oldukça doğal bir şekilde golf sopasının ucunu omuzlarının hizasına kadar çeker" cümlesi, golfle uğraşan birisinin topa vurmadan önceki doğal sallanışının tasviri gibidir. "Çıkan sesin daha önce hiç duymadığı bir boşluğu ve bir tekliği var." *Boşluk* ve *teklik* nitelemelerinin soyut isimlere dönüştürülmesi, onlara gizemli bir yankılama sağlar. Daha sonra dil, mecazi bir şekle dönüşür: "Top fırtına bulutlarının güzel koyu mavisine karşı solgun yarım ay şeklinde acayip fırlamıştır." ve bu kozmik ve astronomik imge havası, ardından "küre, yıldız, zerre"ye kadar uzatılır. En çarpıcı benzetme, haklı olarak en sona saklanır: Tam Tavşan topun duracağını düşünürken top, "bu duraksaması son bir sıçrama yapmak içindir: Deliğe girip gözden kaybolmadan önce bir iç çekip yerin son bir lokmayı ağzına atması gibi." "Bir iç çekip" şeklindeki eş duyum (duyguların birbirine

karışması), eğer betimlemenin doruk noktası olmamış olsaydı bir golf topu için yapılmayacak kadar zengin bir ifade görünebilirdi. Tavşan, Eccles'e dönüp zafer kazanmış bir şekilde "İşte bu!" diye bağırdığında, evliliğinde eksik olan şeyle ilgili vaizin sorusuna cevap vermektedir. Ama burada golf topu için söylenen ifadede ("son bir sıçrama yapma" ifadesi, modern varoluşçu teolojiden gelen bir kalıp olabilir) dinî bir aşkınlık iddiası vardır ve bu, Eccles'in gerçek dinî inanç eksikliğini dolaylı olarak eleştirmektedir. Belki de Tavşan'in "İşte bu!" haykırışında, dil yoluyla, bir golf topuna yapılmış iyi bir vuruşun yarattığı heyecanın ortaya çıkışından, yazarın haklı memnuniyetinin yankısını da duyarız.

33- RASTLANTI

O, oldukça mutlu iki kişiyi izlerken buldu kendini; kollu gömlekli genç bir adamla sakin ve sarışın genç bir bayan, başka bir yerden tatlılıkla gelmiştiler ve civara aşina olduklarından bu özel tenha yerin kendilerine neyi açacağını biliyorlardı. Onlar yaklaşırken üstü kapalı konuşmalarla birlikte hava da oldukça ağırlaşmıştı; onların uzman, alışkın ve sık yaptıkları şeklindeydi görüntü; ne de olsa bu ilk kez olmayacaktı. Adam, onların ne yapacaklarını bildiğini gayri ihtiyari hissetti; ve olay anında kürekçi kürekleri bıraktığından tekneleri açıkça sürükleniyor görünmesine karşın bu onları daha pastoral yapmıştı. Fakat bu sefer tekne çok daha yakına gelmişti; Strether'in bazı sebeplerden ötürü teknenin arka tarafında duran bayanın onları gözetlemek için orada kendisinin olduğunu hesaba katabileceğine inanmasına yetecek kadar yaklaşmıştı. Anlaşılan, bayan buna açıkça dikkat ediyordu ama arkadaşı başını çevirmemişti bile; aslında bayanın ona hareketsiz durmasını istediğini arkadaşımız sanki hissetmiş gibiydi. Bayan bir şey anlamış olmalıydı. Çünkü gittikleri istikamette bir an duraksama oldu ve onlar açıkta dururken bu tereddüt bir an devam etti. Bu küçük olay ani ve hızlı idi, o kadar hızlıydı ki Strether bunu algılarken kendisinden bir an koptu. Ama o dakikada o da bir şey anlamıştı, yüzünü saklamak için yön değiştirdiği güneşliğiyle bulundukları yerde çok güzel pembe bir noktacık olan bu hanımı tanıdığını anlamıştı. İnanılmaz muazzam, bir milyonda bir ihtimal, ama eğer bayanı tanıyorsa, hâlâ sırtı dönük ve uzakta kalan beyefendi, paltosuz pastoral kahraman, bayanın tereddüdüne karşılık veren bu adam, mucizeye gayet uyuyor, Chad'den başkası değildi.

Henry James, *The Ambassadors*
[*Büyükelçiler*] (1903)

Kurgu yazıda bir tarafta yapı, model ve bitirmeyi başarma diğer tarafta hayatın rastgelelik, önemsizlik ve tarafsızlığını taklit etme arasında her zaman karşılıklı bir ödün veriş vardır. Orada bulmayı ummadığımız simetrilere sahip gerçek yaşamda bizi şaşırtan rastlantı, kurguda bir yapı metodudur ve onun üzerine kurulan aşırı güven, bir anlatının gerçeğe benzeyişini riske atar. Elbette bunun kabul edilebilirliliği bir dönemden bir döneme değişiklik gösterir. Brian Inglis *Coincidence* [*Rastlantı*] adlı kitabında "romancıların ...kendi eserlerinde kullandıkları yollarla çağdaşlarının rastlantıya yaklaşımlarında paha biçilmez bir kılavuzluk sağladıklarını" gözlemlemiştir.

Charlottë Bronte'nin "rastlantının o uzun kolunu bozulma noktasına kadar vardırdığı" şeklindeki Lord David Cecil'in nüktesi, toplumun farklı düzeylerinden alınmış sayısız karakteri içeren uzun, çok sarmanlı ve aşırı derece ahlak dersi veren hikâyeleri yazan Viktoryan dönemi büyük yazarların çoğuna uygulanabilir. Rastlantı sayesinde normalde birbiriyle alakası olmayacak insanlar arasında şaşırtıcı ve bilgilendirici bağlantılar kurulabilir. Bu, genellikle de Nemesis (intikam tanrıçası) motifi –pek aziz Viktoryan yüreğinde günahların nihayetinde ortaya çıkacağına yönelik düşünce– ile ilişkilendirilirdi. Belki de Henry James, *Büyükelçiler*'de doruk noktasını oluşturan ama masum tarafları, suçlu tarafları kadar rahatsız eden modern, tipik bir tarzda verilen bu tesadüfi karşılaşmadaki aynı ahlakiliği işaret ediyordu.

Hikâyenin kahramanı Lambert Strether, oğlunun bir Fransız kadınıyla edepsizlik ettiği yönündeki dedikoduları kontrol etmesi ve onu ailenin işini yapmaya ikna ederek getirmesi için dişli müşterisi Bayan Newsome tarafından Paris'e gönderilen cana yakın, yaşlı Amerikalı bir bekârdır. Paris'ten, çok daha kendini geliştirmiş Chad'ten ve onun aristokratik arkadaşı Mme de Vionnet'ten büyülenmiş ve Chad'in ilişkilerinin tamamen masumca olduğu güvencesine inanan Strether, aile mücadelesinde, kendi çıkarına ters gelse de bu genç adamın tarafını tutar. Fransa kırsalında tek başına

çıktığı gezide nehir kenarındaki bir otelde mola verdiği sırasında kürek çekerek kendisinin olduğu tarafa gelen Chad ve Mme de Vionnet ile rastlaşır. Strether'in onların âşık olduğunu nihayetinde fark etmesi buruk ve alçaltıcı bir hayal kırıklığı olur. Güzelliğini, tarzını ve şıklığını hevesle benimsediği Avrupa kültürü, katı kuralcı, cahil ve zevksiz yeni İngiltere önyargılarını gösterir ve ahlaken ikiyüzlülüğe dönüşür.

Bu çözüm, metnin de cesurca "bir milyonda bir ihtimal" şeklinde ifade ettiği gibi rastlantı aracılığıyla planlanmıştır. Eğer bu okuma yapmacık *görünmüyorsa* bu kısmen bunun neredeyse tüm olay örgüsünde çarpıtılmış tek yer olmasından (böylelikle James'in kullanabileceği saflık durumuyla ilgili büyük bir kazancı olur) kısmen de olayın Strether'in bakış açısından ustaca anlatılmasından değil de bunu bize yaşatmasından dolayıdır. Strether'in algılayışı, sanki ağır çekimde sunulan üç aşamaya sahiptir. Önce, baktığı bu pastoral sahneyi görünüşleriyle mutlu bir şekilde tamamlayan iki yabancı oldukları varsayımıyla bottaki çifti iyi niyetle seyretmesini biz de paylaşırız. Onların "uzman, alışkın ve sık" ziyaretçiler olduklarını (ki bunun anlamı, Chad ve Mme de Vionnet olarak onları teşhis ettiğinde onların uzman, alışkın ve sık uğrayan âşıklar olduğu ve bir süredir de kendisini kandırdıkları şeklinde tatsız gerçekle karşılaşması gerekeceğidir) davranışlarından yola çıkarak onlar üzerine küçük bir anlatı kurar. İkinci aşamada çiftin davranışlarında çeşitli şaşırtıcı değişiklikler algılar: Bot açıkça sürüklenir, kürekçi kürek çekmeyi bırakır, sanki Strether'in varlığına dikkat eden hanımın emri altındadır. (Mme de Vionnet geriye doğru gidip gidemeyeceklerini merak etmektedir.) Ardından da üçüncü ve son aşamada Strether, "yüzünü saklamak için yön değiştirdiği güneşliğiyle bulundukları yerde çok güzel pembe bir noktacık olan bu hanımı tanıdığını" fark eder. Şimdi bile Strether'in aklı, bu estetik pastoral duruma takılı kalmıştır; Chad'in varlığı ortaya çıkarken bile hoş bir sürprizin aldatıcı bir canlandırmayla kendi kaygısını kendisinden saklamaya çalışır. Bu karşılaşmayı çok canlı sunan James, bir son-

raki paragrafta onu "bir kurgu kadar, bir kaba güldürü kadar tuhaf" olarak adlandırma riskine girebiliyor.

Kurgusal olay örgüsünde rastlantı sıklığı, türün yanı sıra dönemle de değişiklik gösterir ve bundan ötürü de bu, yazarın kendini bundan ne kadar "uzak kalabileceğini" hissetmesiyle ilgili bir şeydir. Kendi tecrübemden bir aktarma yaparsam, *İyi İş*'de olana göre *Dünya Küçük*'te (bu olguyu ön plana çeken tam yerinde bir başlık) rastlantıyı kullanma konusunda kendimi çok daha az içinde hissetmiştim. *Dünya Küçük*, komik bir roman ve komedinin hedef kitlesi de komedinin yarattığı eğlence uğruna ihtimal dışı olan rastlantıyı kabul edecektir. James rastlantıyı "kaba güldürü"yle ilişkilendirirken şüphesiz Georges Feydeau gibi yazarlarla yüzyılın sonunda hep cinsel durumları uyandıran Fransız bulvar komedilerini düşünüyordu. *Dünya Küçük* bu geleneğe aittir. O aynı zamanda şövalye romanslarının birbirine dolanmış olay örgülerini bilinçli olarak taklit eden bir romandır. Bu yüzden de hikâyedeki rastlantı çeşitliliği için metinlerarası bir gerekçe vardır. Hikâyede daha aşırı örneklerden biri de kitap boyunca Heathrow Havalimanı'nda roman karakterlerine beklenmedik ölçüde hizmet veren bir havayolu çalışanı olan Cheryl Summerbee üzerine yoğunlaşmasıdır. Hikâyenin kahramanı Persse McGarrigle'in kadın başkahraman Angelica'nın takip etmesinin son aşamasında Angelica, Persse'ye havalimanındaki küçük kilisenin dua panosuna Spencer'ın *Faerie Queene*'de yer alan bir dörtlüğe gönderme yaptığı kodlanmış bir mesaj bırakır. Bu eserin cep kitabı şeklindeki basımını Heathrow Havalimanı'ndaki kitap tezgâhlarında boşuna bulmaya çalışan Persse, Londra'ya geri dönmek üzereyken bir bilet gişesinden sorumlu Cheryl, masasının altından tam da o eseri uzatır. Cheryl'in, Cenevre'ye gidiş işlemlerini yeni yaptıran ve durmadan bir oraya bir buraya giden eğitimci Angelica'dan gerçek edebî romansların yapısı üzerine ders almasının bir sonucu olarak her zamanki ucuz romans okumaları yerini bu kitaba bıraktığı anlaşılır. Bundan ötürü Persse,

hem bu küçük kilisedeki mesajı çözme aracını hem de Angelica'nın konumuyla ilgili bilgi almış olur. Bu oldukça inanılmazdır ama bana öyle geliyor ki romanın bu aşamasına kadar aklıselimliliğe karşı koymamalarını da sağlandığından daha fazla rastlantı, durumu daha hoş kılmıştır. Ayrıca klasik Rönesans şiiriyle ilgili bilgi almak isteyen birisinin, bu bilgiyi bir uçak şirketinin bilet gişesinde çalışan birinden alması şeklindeki düşünce o kadar merak uyandırıcıdır ki okuyucu bunlara inanmayışını bir kenara bırakmaya hazır hâle gelecektir.

İyi İş, komik ve metinlerarası unsurlara sahiptir; ama daha ciddi ve daha gerçekçi bir romandır. Burada rastlantının, bir olay örgüsü aracı olarak daha tasarruflu, daha gizlenmiş veya daha makul bir şekilde kullanılması gerektiğinin farkındaydım. Başarıp başaramadığımı benim söylemem doğru olmaz ama kastettiğim şey için bir örnek vereceğim. Romanın dördüncü bölümünde kahramanımız Vic Wilcox, seksi iç çamaşırları giymiş ve kendisine alaycı bir mesajı, şarkı söyleyerek veren bir bir kissogram[20] tarafından sözü kesildiğinde tam da işçilerinin oluşturduğu bir toplantıda konuşmaktadır. Bu, Vic'in durumlarından memnun olmayan satış müdürünün yaptığı uygulamalı bir şakadır. Kitabın kadın kahramanı Robyn Penrose imdadına yetiştiğinde, toplantı neredeyse bozulmak üzeredir. Mesajcı kız, oradan çıkması gerektiği şeklindeki Robyn'in sözünü dinler; çünkü kız, Robyn'in öğrencilerinden Marion Russell'dır. Bu açıkça bir rastlantıdır. Eğer bu, anlatı ifadelerinde işe yarıyorsa bunun nedeni Marion'un bu tür işleri yapabileceği izlenimini veren belli ipuçlarının metin içinde daha önceden yerleştirilmesindendir. Mesajcı kız ortaya çıkar çıkmaz onun Marion olduğunu okuyucunun tahmin edebileceği kadar durum elbette açık değildir; ama geçmiş düşünüldüğünde yeteri kadar netliğe kavuşmuş gibi görünür. Dolayısıyla rastlantıyla ilgili duyulan şüphe, bir gize-

[20] Mesajı şarkı söyleyerek veren ve bitiminde mesajın gönderildiği kişiyi öpen mesaj iletici kişi. (Ç.N.)

min (Marion'un yarı zamanlı işi nedir?) yeterli derecede çözülmesi ve Robyn'in rastlantı algısından ziyade başarılı müdahalesi üzerine vurgunun yapılmasıyla saptırılmıştır, diye umuyorum.

34- GÜVENİLMEZ ANLATICI

"Bayan Johnson'dan, teyzemin bir arkadaşından geliyor. Teyzem evvelsi gün ölmüş." Bir an sustu ve sonra devam etti: "Cenazesi yarın kalkacakmış. O gün için izin alabilir miyim acaba?"

"Elbette, bunu ayarlayabilirim Bayan Kenton."

"Sağ olun Bay Stevens. Şimdi bağışlayın beni, ama birkaç dakika yalnız kalsam iyi olacak."

"Elbette, Bayan Kenton."

Odadan çıktım. Kendisine taziyelerimi sunmadığım da işte ancak o zaman aklıma geldi. Teyzesi onun için her bakımdan bir anne gibiydi, ölüm haberinin ona indirdiği darbeyi çok iyi anlıyordum; koridorda duraksadım, dönüp kapıyı çalıp hatamı düzeltmem gerektiğini düşündüm. Ama sonra aklıma geldi ki böyle yaparsam onun yasını saygısızca bölmüş olurdum. Gerçekten Bayan Kenton'un tam o anda, benden yalnızca birkaç metre uzakta ağlıyor olması olmayacak bir şey değildi. Bu düşünce, içimde tuhaf bir duygunun kabarmasına neden oldu, orada kalakaldım, birkaç dakika kadar boşlukta sallandım sanki. Ama sonunda üzüntümü dile getirmek için başka bir fırsatı beklemenin en iyisi olacağına karar vererek yoluma devam ettim.

Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day*
[*Günden Kalanlar*] (1989)

Güvenilmez anlatıcılar, anlattıkları hikâyelerin bir parçası olan ve hep uydurulmuş karakterlerdir. Güvenilmez "her şeyi bilen" anlatıcı, neredeyse bir çelişkidir ve ancak tam da normalin dışına çıkmış deneysel metinlerde olabilir. Bir karakter anlatıcı bile yüzde yüz güvenilir olamaz. Eğer onun söylediği her şey hissedilir derecede

yanlış olursa o zaman zaten bildiğimiz şeyi, yani romanın bir kurgu eseri olduğunu bize sadece söyleyecektir. Öykünün ilgimizi çekmesi için gerçek dünyada olduğu gibi romanın hayalî dünyasında da gerçekle gerçek olmayanı ayırt etmenin bazı imkânları olmalıdır.

Güvenilmez bir anlatıcı kullanmanın amacı, gerçekle görüntü arasındaki boşluğu ilginç bir şekilde açığa vurmak ve insanın gerçeği nasıl saptırdığını veya gizlediğini göstermektir. Bu ihtiyaç, onlar adına bilinçli veya zarar verici bir kasıt taşımaz. Kazuo Ishiguro'nun romanındaki anlatıcı, kötü bir adam değildir; ama onun hayatı, kendisi ve etrafındaki insanlarla ilgili gerçekleri baskı altına alma ve bunlardan kaçma üzerine kuruludur. Onun anlatısı bir tür itiraftır ama dolambaçlı olarak kendini haklı çıkarmak için özel müdafaalarla muğlaklaştırmıştır ve anlatıcı ancak en sonunda kendine karşı bir kavrayışı yakalayacaktır; artık bunu değerlendirmek için çok geçtir.

Çerçeve hikâye 1956'da geçer. Anlatıcı, büyük bir İngiliz malikânesinin yaşlanmış kâhyası Stevens'dır. Bu malikâne, bir zamanlar Lord Darlington'un eviyken şimdi ise zengin bir Amerikalının mülkü olmuştur. Yeni patronunun cesaretlendirmesiyle Stevens, West Country'de tatile çıkar. Onun özel amacı, Lord Darlington'un iki dünya savaşı arasında Avrupa'daki krizleri tartışmak üzere üst rütbeli politikacıların gayri resmî toplantılarına ev sahipliğini yaptığı muhteşem günlerinde Darlington Hall'ün kâhyası Bayan Kenton ile kontak kurmaktır. Stevens, Bayan[21] Kenton'u (bu bayan evli olmasına rağmen Stevens ondan böyle söz eder) emekliliğini bırakmaya ve Darlington Hall'deki bir personel problemini çözmek için yardım etmeye ikna edeceğini ummaktadır. Seyahat ederken geçmişi anımsar.

Stevens, titiz bir kısalıkta, yoğun resmî bir tarzda –yani bir kâhya konuşması gibi– konuşur veya yazar. Objektif olarak bakıldığında bu tarz, hiçbir şekilde edebî bir değere sahip değildir. Nükteden,

[21] Miss hitabı evli olmayan bayanlar için kullanılır. Ç.N.

duygusallıktan ve özgünlükten tamamen yoksundur. Bu romanın bir araç olarak etkililiği, anlattığı şeyde onu yetersizliğine karşı tam da bizim algımızı büyütüyor olmasıdır. Gitgide Lord Darlington'un, Hitler'i sakinleştireceğine inanan ve faşizm ile anti-Semitizme destek veren beceriksiz bir amatör diplomat olduğu sonucuna varırız. Stevens, kendisine veya başkalarına, takip eden tarihî olaylarla patronunun tamamen itibardan düştüğünü asla itiraf etmez; üstelik güçsüz, sevimsiz sahibine yaptığı hatasız hizmetten de gurur duyar.

Bu mükemmel hizmetçinin aynı esrarlı havası, Bayan Kenton ile beraber çalıştıkları zaman kendisine vermeye hazır olduğu aşkını anlayıp karşılık vermekte onu yetersiz kılmıştır. Fakat anlatı boyunca ona davranışının belirsiz ve aşırı derecede sansürlenmiş bir hatırası da gün yüzüne çıkar; ve bayanı tekrar bulmak istemesinin gerçek nedeninin geçmişi boşuna telafi etme umudu olduğunu fark ederiz.

Stevens, kendisiyle ilgili sonradan yanlış ve hatalı olduğu ortaya çıkan sürekli olumlu şeyler söyler. Teyzesinin öldüğünü haber veren mektubu Bayan Kenton'a teslim ederken "gerçekten de" başsağlığı dileklerinde bulunmadığını fark eder. Onun geri dönüp dönmemeyle ilgili yaşadığı tereddüt, önceki diyalogda herhangi bir üzüntü ifadesini son derece ahmakça ihmal edişinden sonra dikkatimizi başka tarafa çeker. Onun bu üzücü anına zorla girmeme endişesi, duyarlı bir kişiliği gösteriyor görünür; ama aslında "duygularını ifade etmek için başka bir fırsatı" aklına gelir gelmez bu duyarlılığı kaybolur ve hemen onun iki yeni hizmetçi gözetimini haince de eleştirir. Tipik olarak Bayan Kenton'un kapının diğer tarafında ağlıyor olabileceği düşüncesine karşı tecrübe ettiği duygu için "tuhaf" kelimesinden daha anlamlı bir kelime de bulamaz. Haberi sakin karşılamasını kabul edişini fark ederiz ama hemen sonra onun böyle yapmasından şüphelenmesine de şaşırabiliriz. Aslında sayfalar sonra o hafızasını yanlış yere yönlendirdiğini itiraf eder:

> Ne var ki şimdi arka koridorda öylece dikilmeme yol açan şeyin ne olduğundan o kadar emin değilim. Bu tür anıları bir ara-

> ya getirme getirmeye çabalarken, bu anın, Bayan Kenton'ın teyzesinin ölüm haberini alışından hemen sonraki dakikalarda yaşandığını ileri sürmüş olabilirim pekâlâ; onu yasıyla baş başa bırakıp koridora çıktıktan sonra kendisine baş sağlığı dilemediğimi fark ettiğimde yani. Ama şimdi biraz daha düşünüyorum da bu konuda biraz kafam karışmış olabilir; aslında bu an, Bayan Kenton'ın teyzesinin ölümünden en az birkaç ay sonraki bir akşam olup bitenlerin ardından yaşanmıştı galiba.

Aslında bu olay, Bayan Kenton'un çekinerek ama açık aşk sunuşunu soğuk bir şekilde geri çevirdiği ve onu küçük düşürdüğü bir akşamdır; kapalı kapının ardında ağlamasının nedeni de budur. Ama Stevens, özellikle bu durumu o kişisel ve mahrem bölümle değil de Lord Darlington'un en ciddi konferanslarından biriyle ilişkilendirir. Politik olarak kötü bağlılık ve duygusal kıtlık temaları, Stevens'ın boşa geçen hayatının hüzünlü hikâyesi içinde birlikte ustaca dokunur.

Güvenilmez anlatıcının kullanımı konusunda Ishiguro'nun romanını başka büyük bir sanatçının ustalığıyla –Vladamir Nabokov'un *Pale Fire* [*Solgun Ateş*]'iyle– kıyaslamak ilginç olur. Bu roman, John Shade adlı Amerikalı kurgusal bir şair tarafından yazılan alışılmadık derecede uzun bir şiiri, Avrupalı bir entelektüel göçmen olan Shade'in komşusu Charles Kinbote'nin onun üzerine yazdığı detaylı bir yorumla beraber verir. Şiir, şairin kızının trajik intiharını merkezleyen otobiyografik bir çalışmadır. Şiirin müsveddesi Kinbote'nin ellerine geçtiği zaman Shade'in daha yeni öldüğünü anlarız. Sonradan da Kimbote'nin Rus Devrimi öncesini benzeyen bir Ruritanyan ülkesinin sürgün kralı olduğuna inanan bir deli olduğunu fark ederiz. Kinbote, Shade'in kendi geçmişi hakkında bir şiir yazdığına ve kendisini öldürmek için gönderilen bir suikastçı tarafından yanlışlıkla vurulduğuna kendini inandırmıştır. Kinbote'nin yorumlamalarının amacı, gerçeklere karşı kendisinin tuhaf bakışının doğruluğunu ispatlamaktır. Bu eseri okumanın verdiği zevklerden biri, Shade'in şiirinin "güvenilmez" anlatıcısına yaptığı

gönderme yoluyla Kinbote'nin kendi düşünün derecesini sezdirmektir. *Günden Kalanlar* ile karşılaştırıldığında *Solgun Ateş*, güvenilmez anlatıcı pahasına yine de oldukça komiktir. Bununla birlikte onun etkisi, tamamen indirgeyici değildir. Kinbote'nin kendi krallığı Zembla'yı hatırlayışı canlı, çekici ve unutulmazdır. Nabokov, kendine has bir belagati ve sürgün oluşunun dokunaklı nostaljisini karakterine vermiştir. Bunun tersine Ishiguro'nun romanı, belagat yönünden oldukça eksik bir anlatıcının kısıtlamalarını kabullenir. Eğer anlatıcısı güvenilir olsaydı o zaman yarattığı etki elbette inanılmaz derecede sıkıcı olurdu.

35- EGZOTİK

Wilson, demirliklere kel[22] pembe dizlerini dayamış Belford Hotel'in balkonunda oturuyordu. Pazar günüydü ve Katedral çanı sabah ibadeti için çalınıyordu. Bond Sokağı'nın diğer tarafında ise lisenin camlarında lacivert spor önlüğü giymiş, yaylı telleri andıran saçlarını örmeye çalışmak işiyle uzun bir meşguliyete girmiş genç zenci kızlar oturuyordu. Wilson genç[23] bıyığını sıvazladı; içeceği cin ve birasını beklerken hayale daldı.

Orada, Bond Sokağı'nda oturuyorken yüzü denize dönüktü. Bu yüzün solgunluğundan ne kadar kısa bir süre önce denizden limana çıktığı anlaşılıyordu: Ha keza yolun karşısındaki okul kızlarına ilgisizliğinden de. Diğer ibre Fırtınalı'ya geçtikten çok sonra hâlâ Açık'ı işaret eden barometrenin geciken ibresi gibiydi Wilson. Hemen aşağısında tezgâhtarlar kilise avlusuna doğru gidiyorlardı ama mavi ve kiraz kırmızısı parlak elbiseleri giymiş eşleri, Wilson'un hiç ilgisini çekmiyordu. Wilson balkonda tek başınaydı, falını bakmaya çalışan sarıklı ve sakallı bir Hintlinin dışında: Beyaz erkeklere uygun bir saat veya gün değildi; bu vakitlerde onlar beş mil ilerideki sahilde olurlardı; ama Wilson'un oraya gidecek arabası yoktu. Dayanılmaz bir yalnızlık hissediyordu. Okulun diğer tarafında ise teneke çatı denize doğru meylediyordu ve başının üzerindeki oluk demire bir akbaba konunca dam çınlayıp şangırdadı.

Graham Greene, *The Heart of the Matter* [*Meselenin Kalbi*] (1948)

---

[22] "Bald" kel anlamı insanın saçı için kullanılırken burada bu ifade "tüysüz" olarak tercüme edilebilirdi ama bu kullanışın kasıtlı olduğu yazının içinde yer almaktadır. Ç.N.

[23] Aynı şekilde "young" kelimesi "yeni çıkmış" olarak da tercüme edilebilirdi ama burada da kasıtlı bir kullanım var. Ç.N.

Emperyalizm ve sonrası, yazarlar veya potansiyel yazarlar için kaçınılmaz olarak içine çekildikleri dünyanın dört bir yanına olağanüstü bir gezi, keşif ve göç dalgası başlattı. Bunun bir sonucu da son yüz elli yılın birçok romanının, özellikle de İngiliz romanlarının egzotik mekânlara sahip olmasıydı. "Egzotik" kelimesiyle yabancı ifadesini kastediyorum; büyüleyici veya çekici olması da şart değil. Gerçekten de Graham Greene, romanlarında itici veya kendi favori nitelendirmesiyle "köhne" yabancı yerlerde uzmandı. Onların hepsinin Greene Ülkesi denilen bir zihin ülkesinde geçtiği söylenmektedir. Onlar kesinlikle atmosferik bir aile benzerliğine sahiptirler (mesela, onun gökyüzünde kumru veya serçeden daha ziyade akbabanın yaşaması daha olasıdır) ama bu ifade onun mekânlarının özgüllüğüne bir haksızlık yapıyor.

Kurgu içinde egzotik, "yurdu"nda bulunduğu varsayılan bir izleyici için "yurtdışı"nın ara bulucusudur. Birbirinden ayrılamayacak bir şekilde Emperyalizm Çağıyla eserleri bağlantılı olan Joseph Conrad (İngiliz Ticaret Donanması'na katılan ve dünyanın en ücra birçok köşesinde İngiliz İmparatorluğu'nun ve rakiplerinin çalışmalarını gözlemleyen Polonya asıllı bir göçmendi), bunu çok iyi anlamıştı. Afrika Kongo'sunun Belçika tarafından kolonileştirilmesinde, hem yerliler üzerinde hem de bu işi yapan Avrupalıların üzerinde dehşet verici etkilerini gösterdiği kendi klasik çalışması *Karanlığın Yüreği*'nin başında Conrad, Thames nehrinin ağzına demirlenmiş teknede bir grup arkadaşına hikâyeyi anlatan Marlow adında bir anlatıcıyla bu hikâyeyi çerçevelendirir. "Burası aynı zamanda, dedi Marlow aniden, dünyanın en karanlık yerlerinden biriydi." Marlow, iki bin yıl önce Thames'ın kıyılarının bir Roma savaş gemisini nasıl görmüş olabileceğini hayal etmeyi sürdürür: "Kum tepeleri, bataklıklar, ormanlar, vahşiler; medeni bir insanın yiyebileceği pek az şey var... Bir saman yığınının içinde kaybolan iğne gibi, yabani bir ıssızlığın içinde yitip gitmiş tek tük kışlalar –soğuk, sis, fırtına, hastalık, sürgün ve nihayet ölüm– havada, suda, çalılıklarda pusuya yatmış ölüm." Yoğun, modern, "ilerleyen" Avrupa'dan çıkıp en ka-

ranlık Afrika'nın tehlikeleri ve mahrumiyetleriyle yüzleşen bir İngiliz'in bulunduğu ana hikâyenin, harika bir geriye dönüşle şekillendirilmiş bir anlatımıdır bu. Ayrıca bu kısa roman, h'un Kango'dan yukarıya doğru yaptığı gezi hikâyesinde, klişeleşmiş "vahşi" ve "medeni" ifadelerinin radikal sorgulamasına bizi hazırlar.

Graham Greene, Conrad'a duyduğu büyük hayranlığını sıkça yazmıştır ve kendisinden daha önce yaşamış bu yazarın üslubundan gereğinden fazla etkilenme korkusundan ötürü, yazmaktan vazgeçmek zorunda kaldığını da itiraf etmiştir. MI6 (Askerî Haber Alma Teşkilatı) adına Sierra Leone'da savaş zamanı Greene'nin görevli oluşundan yola çıkarak yazdığı romandır *Meselenin Kalbi*. Bu isim, Conrad'ın Afrika öyküsüne bir gönderme yapıyor olabilir veya saygıyla bir kabulü içeriyor olabilir. Bunlar çok önemli değil. Bunun böyle olduğunu ben gerçekten de bilmiyorum. Ama Conrad'ın açılışı gibi Greene'nin açılışı da yurt ve yurtdışı kavramlarını gösteren öğeleri işler ve bunları bir araya getirip beraberce düzenleme konusunda özellikle ustaca yapar bunu. İngiltere'den daha yeni gelmiş Wilson, bu egzotik mekânları okuyucuya tanıtmak amacıyla özellikle kullanılan ikincil bir karakterdir. (Bu yapılır yapılmaz da anlatının bakış açısı, kitabın kahramanı olan ve uzun süre orada bulunan Scobie adında bir polis memuruna doğru kayar.) Kurnazca, Greene bize nerede olduğumuzu (Freetown) hemen söylemekten kaçınır; ama bazı kafa karıştırıcı ipuçları serpiştirerek bu işi zorlaştırıp burayı bize buldurtur. Bedford Hotel, sabah ibadeti için çalınan Katedral çanı, Bond Sokağı ve lise bunların hepsi bir İngiliz kentinin özellikleri gibi görünür. Birinci paragrafta Wilson'un açığa vurulan dizlerine (bu da onun şort giydiğine işaret ediyor) ve genç zenci kızlara yapılan göndermeler, mekânın muhtemelen tropik Afrika olduğunu düşündürüyor. Geç gelen bu etki, kendi kültürümüzü yerli kültür üzerine empoze eden sömürgecilik eğilimini zekice içermektedir; bu, kısmen ideolojik baskınlığın bir aracı kısmen de kendi "memleket özlemi"ni yatıştırmanın bir yolu olarak gösterilir. Burada sömürülenlerin süreç içinde sömürenlerle birlik

oldukları bir hazır oluşda bir ironi ve duygulandırma vardır; İngiliz stili spor slipler giymiş Afrikalı kızların boşu boşuna saçlarını örmeye çalışmaları ve siyah tezgâhtarlarla eşlerinin bir görev sorumluluğuyla Anglikan ibadetine katılmaları. Biz, öncelikle *Meselenin Kalbi*'ni dinî inanışların ahlaki sonuçlarıyla ilgili bir roman olduğunu düşünmeye başlarız; ama sonradan sömürgecilikle ilgili son derece önemli bir roman olarak karşımıza çıkar.

Daha öncede söylediğim gibi (14. Bölüm) kurguda betimleme, parçanın bütünü temsil ettiği dar anlamlı bir kelimenin geniş anlama dönüştüğü bir söylem aracı üzerine son derece bağlı olduğu için ister istemez seçicidir. Wilson dizleri, solgunluğu ve bıyıklarıyla, genç Afrikalı kızlar giydikleri spor önlükleri ve yaylı tel saçlarıyla, Bedford Hotel ise demirli balkonu ve oluklu saç çatısıyla ve diğerleri de benzer şekilde bize çağrışımlı ifadelerle verilir. Manzaranın bu detayları, dikkat edilmiş tüm o şeylerin o anlık kısmını içerir. Açık bir şekilde belli olan sadece bir mecazi ifade vardır: Pasaj içinde geçen siyah ve beyaz arasındaki karşıtlığı sürdürmek için "açık" ifadesi üzerinde kelime oyunu yapılarak aslında biraz zoraki görünen barometre benzetmesi. Fakat bu manzaranın doğru detaylarına uygulanan nitelendirmelerin bazıları, mecaz benzeri çağrışımlara ve bakılması gereken notlara yol açar. "Kel" ifadesi (normalde sadece baş için kullanılır) Wilson'un dizlerinin tüysüzlüğünü vurgular ve "genç" ifadesi de (normalde insan için kullanılır) Afrikalı kızların saçlarının sık çıkışına tezat olarak Wilson'nın bıyığının seyrek çıkışını vurgulamaktadır. Burada farklılıkların yanında denklikler de var. Wilson'nın dizlerini demirlere dayama şekli, Afrikalı kızlara cinsel istek duymayışında (iki kez dikkat çekilmiş) da görüldüğü gibi hâlâ bozulmamış İngiliz okul ve sivil hizmet zihniyetinin baskıcılığını sembolize eder. Kızların sımsıkı kıvırcık saçlarını boyun eğdirme gayretleri, doğanın verdiğine kültürün dayatmasının daha açık bir sembolüdür. Etnik bir belirleyici olarak saçın kullanılması, sonraki paragrafta sarıklı ve sakallı bir Hintliyle devam etmektedir.

Manzara, Wilson'nın zaman ve mekân içindeki pozisyonundan anlatılmasına rağmen onun öznel bakış açısıyla da verilmez, ta ki

biz şu cümleye gelene kadar: "Dayanılmaz bir yalnızlık hissediyordu." Ama bu ifadeden önce Wilson'nın kendisi, Wilson'nın bilmediği şeyleri bilen, dikkat etmediği şeyleri gören, hatta onlar arasında cin ve birasını beklerken hayale dalan (şüphesiz ki memleketini hayal etmemektedir) Wilson'nın kavramakta yetersiz oluşuyla ilgili ironik bağlar kuran her şeye hâkim ve kişiler üstü bir anlatıcıyla verilen bu manzara içindeki nesnelerden sadece biridir.

36- BÖLÜMLER VE BENZERLERİ

Bölüm İki

Büyüyorum – Akrabalıklardan nefret ediyorum – Okula gönderiliyorum – Dedem tarafından ihmal ediliyorum – Öğretmenim kötü davranıyor – Sıkıntılarla olgunlaşıyorum – Bilgiçlere karşı Entrikacıları oluşturuyorum – Dedeme yaklaşmaktan mahrum edildim – Onun vârisi tarafından izleniyorum – Vârisinin dişlerini kıracağım.

Tobias Smollett, *The Adventures of Roderick Rando* [*Roderick Random'un Maceraları*] (1748)

Bölüm X

İki basamak merdivenden aşağı inerken olup bitenler üzerine iki bölüm yazmak ayıp bir şey değil mi? Üstelik daha ilk merdiven sahanlığından öteye gidemedik ve oysa alt kata kadar on beşten fazla basamak var. Anlaşılan babam ve amcam Toby keyifli bir konuşmaya daldılar; dolayısıyla, basamak sayısı kadar çok bölüm de pekâlâ yazılabilir: – ne yapalım, Efendim, alın yazımdan daha fazlası elimden gelmez – Ani bir istekle karşılaşıyorum – perdeyi indir, Shandy – perdeyi indiriyorum – Kâğıda boydan boya bir çizgi çek, Tristram – Çekiyorum – ve haydi yeni bölüme.

Eğer bu konuda kendimi başka bir kuralın yönlendirmesine izin verseydim – ve eğer böyle bir kuralım olsaydı – çünkü bütün her şeyi tüm kural dışı yapıyorum – bu durumda böyle yaptığım zaman onu kırıştırıp parçalara ayırır ve ateşe atardım – Isındım mı? Isındım, ve zaten durum bunu gerektiriyor – Aman ne hoş bir hikâye! İnsan mı kurallara uyacak– yoksa kurallar mı ona?

Laurence Sterne, *Tristram Shandy Beyefendinin Hayatı ve Görüşleri* (1759-67)

Bölüm VIII

Arthur's Seat[24] benim yatağım olsun
Katmanları benim tarafımdan hiç bozulmasın
St Anton'nun çeşmesi benim içeceğim olsun
Gerçek aşkım beni günahlarımdan ayırsın

Eski Bir Türkü

Sir Walter Scott, *Midlothian'nın Kalbi* (1818)

Bölüm I

Hayır işlemediğim için çünkü bir kadın,
Yakında olan bir şeye hep uzanır.

Hizmetçi Kızın Tragedisi: Beaumont ve Fletcher

George Eliot, *Middlemarch* (1971-72)

... Mutluluk onun hakkıydı. Frank, onu kollarına alırdı, göğsüne yaslardı. Onu kurtarırdı.

*

North Wall'daki istasyonda bir o yana bir bu yana salınan kalabalık içinde durmuştu. Frank, onun ellerinden tuttu ve o da Frank'in kendisiyle konuşacağını, yolculukla ilgili bir şeyi yineleyip duracağının farkındaydı.

James Joyce, "Eveline" (1914)

Romanların bölümlere ayrılmasını, söylemin cümleler ve paragraflar hâlinde bölünmesi kadar doğal ve kaçınılmaz bir şeymiş gibi sorgulamadan kabul ederiz. Ama elbette bu böyle değil. Mesela en erken İngiliz biçim örnekleri arasında yer alan Daniel Defoe'nun romanları, söylemin kesintisiz bir akışına sahiptir. Defoe ile ilgili her konuda her zaman olduğu gibi, bu kesintisizlik, edebî yönden kendisinin bir eksiklik belirtisi mi yoksa önceden tasarlanmış bir plan veya yapı olmadan sayfa üzerine hayat hikâyelerini döken saf ve amatör anlatıcıların kurnazca bir taklidi mi olduğunu anlamak zordur. Sebebi ne olursa olsun bu yaklaşım, bir bakıma okuma deneyimini yorucu kılmakta ve anlatılan hikâyenin biraz karışık olduğu izlenimini vermektedir (mesela Moll Flanders'ın bir sü-

[24] Arthur's Seat, Edinburgh'da bir dağın en uç noktasıdır. Ç.N.

rü yolculuğunu, eşlerini ve çocuklarını akılda tutup takip etmek ve onları kontrol etmek için metin içinde geri dönmek zordur).

Uzun bir metni daha küçük birimlere bölmenin birkaç olası sonuçları vardır. Anlatıya ve bu arada okuyucuya ara duraklarmış gibi nefes alacak zaman verir. Bundan ötürü bölüm ayrımları, olay içerisinde yer alan farklı mekân ve zamanlar arasındaki belirgin geçişler için faydalıdır. Merak uyandırma ve sürpriz etkisini artırmak için Thackeray bir bölümün sonuç satırını bir tiyatro oyununun perde çizgisi gibi nasıl kullandığına daha önce dikkat çekmiştim (15. Bölüm'e bakın). E. M. Forster, *Howards End*'den alıntılanan pasajında buna oldukça benzer bir şeyi yapar (2. Bölüm'ye bakın). Dolayısıyla, yeni bir bölüme başlamak, eğer içindekilerini kapsayan bir başlık, onlardan bir alıntı veya bir özet şeklinde metinsel bir başlığı içeriyorsa o zaman yararlı bir anlamlılığa veya söylemsel bir etkiye de sahip olabilir. Örneğin Smollett'in bölüm başlıkları, heyecan verici eylem vaadiyle okuyucuyu ayartan film fragmanları gibidir. Bir bakıma, hikâyenin gelişimini önceden "verir"ler ama bu, ilgimizi öldürecek detayları içermez. Bu bölüm başlıkları, kesinlikle renkli, akıcı ve sert kurgusunun havasını taşımaktadır.

Bir romancı ne kadar çok gerçekçi olmaya çalışırsa romanın metinsel düzenlenmesine dikkat çekebilmesi o kadar az olasıdır, şeklinde bir ifadede bulunmak, genellikle doğrudur. Buna karşın, kurguyu kendisine yönlendiren (*self-consciously*) romancılar tarafından da buna açıkça karşı gelinir. "Bölüm" kelimesinden gerçek anlamda bahsedilmesi, romanın düzenleme süreçlerine dikkat çeker. Laurence Sterne'in oyuna bir muhatap koyma düşüncesiyle, son bölümü okumakta çok dikkatsiz olan metin içinde bayan okuyucusuna Tristram'i tekrar yakınlaştırarak böylesi bir gönderimi nasıl kullandığını önceden görmüştük (17. Bölüm'e bakın). *Tristram Shandy*'in dördüncü kitabında yer alan yukarıdaki alıntı, doğduğu gün babasıyla amcası Toby arasında gerçekleşen bir diyaloğu anlatır. Daha geleneksel bir romanda böylesi bir diyalog, bölüm olarak ayrılmazdı ama Sterne kendine has bir şekilde karakterleri-

nin gevezeliliklerine kompozisyonun normal "kurallarına" aykırı bir bahane bulur ve yeni bölüme sırf kendisi böyle hissettiği için başlar. Aslında bu, "yatmadan önce yazmaya söz verdiğim, bölümler üzerine olan bölümüm" şekline dönüşür. Sadece sıkıcı şımarıklıklar olarak bu ifadelerden kurtulmak için, konu üzerine "bölümler zihni rahatlatır – hayal gücüne yardımcı olur – veya ona yön verirler – ve benimki gibi dramatik bir eserde sahne aralarındaki geçişler kadar gereklidir." şeklinde kendinde oluşan kanıyı özetler. Okuyucuya Longinus'u araştırmasını tavsiye eder. "Onu ilk okuyuşunuzda pek bir şey anlamamışsanız bile – zararı yok – onu bir daha okuyun." *Tristram Shandy*'nin çoğunda olduğu gibi bölümler üzerine olan bu bölüm de özenle hazırlanmış ama öğretme amaçlı bir kandırmacadır.

Sir Walter Scott ile bölümlere epigraf gibi alıntılar kullanma modası başladı: Aşikâr bir tür metinlerarasılık. Çoğunlukla bu alıntılar, kendisinin hevesle derlediği eski türkülerden seçilip alınmıştı. Bunların birkaç işlevi vardır. Birisi tematiktir. Örneğin, *Midlothian'nın Kalbi*'deki Bölüm VIII'in başında yer alan "Eski Bir Türkü"den alıntılanan satırlar, olay örgüsünün ana unsurlarından biriyle ilişkilidir: Kadın başkahraman Jeannie Deans'in kız kardeşi Effie Deans, evlilik dışı doğurduğu çocuğunu öldürmekten suçlanmaktadır. "Eski Türkü"den alınan dörtlük, âşıkları tarafından ayartılıp terk edilen genç kadınların uzun anlatı geleneğine verdiği bağlılık sözüyle ilişkilidir. "Arthur's Seat"'e (Edinburgh'ya hâkim bir tepe) ve St Anton'un çeşmesine yapılan atıf, bu motifi belli bir bölgesel çevreyle sınırlar. Bu atıf, Scott'un temel zihin meşguliyetlerinden birinin çağrışımı ve çağdaş okuyucuları çekebileceği temel bir kaynaktır. Eski türkülerden ve balatlardan yapılan bu alıntıların toplam etkisi, İskoç tarih, kültür ve topografyası için iyi bilgilendirilmiş ve güvenilir bir rehber olarak yazar anlatıcının referanslarını yerleştirmek içindir.

Örneğin bu, George Eliot tarafından 19. yüzyılda çok taklit edilen bir uygulamaydı. Ama onun epigrafları, *Middlemarch*'da Do-

rothea Brooke'u tanıtmadan önce yaptığı iki satır alıntı, Elizabeth dönemi oyun yazarları Beaumont ve Fletcher gibi kurulmuş olsa da genellikle ikincil derecede edebî kişilerden gelme eğilimindedir. Bu alıntı, Dorothea'nın idealizmindeki cinsiyetinden kaynaklanan hüsrana dikkat çeker. Aynı zamanda herhangi bir entelektüel insana denk kitapsever ve okumuş bir yazara, George Eliot'ın destek sağlamak istediği şeklinde bir izlenimi de güçlendirir.

George Eliot anonim mısraları alıntıladığı zaman, onlar genellikle kendisine ait bir kompozisyon şeklindedir. Kipling, epigrafları için uydurma kaynaklar oluşturarak bu uygulamayı uç noktalara taşımıştır. Daha önce bahsettiğim (7. Bölüm'e bakın) "Bayan Bathurst", bir saray mahkemesinde bir uşağın veya soytarının ölümünü anlatan on yedinci yüzyıl dramatik düzyazı benzetisi şeklinde Kipling'in kendisi tarafından kaleme alınan "eski bir oyun"dan uzun bir alıntıyla başlar. Mana vermesi oldukça zor olmasına rağmen hikâyenin anlamıyla ilgili önemli ipuçları içerir. Örneğin, "Ölmesi için ona lanet eden hanım, bunu kendisinin yapmadığını ya da bunu yapmadan evvel ölmediğini biliyordu. Çünkü onu seviyordu." ifadesi, Vickery'ninkinin yanında bulunan ikinci cesedin Bayan Bathurst'ünki olduğu şeklindeki teorileri çürütmüş görünür.

Elbette "Bayan Bathurst"te herhangi bir bölüm yok. Kısa hikâyeler, metin içerisinde bazen durak veya araları bir satırlık boşluk şeklinde vermesine rağmen, neredeyse hiç bölümleri yoktur. Örneğin James Joyce'un "Eveline"nı, denizci sevgilisiyle planladığı kaçışından hemen önce evinin penceresinde otururken ana karakterin düşüncelerinin anlatımını ağırlıklı olarak içerir. Ardından da metin içinde bir yıldız işaretiyle belirtilen bir ara bulunur ve sonraki bölüm şöyle başlar: "North Wall'daki istasyonda dalgalanan kalabalık içinde duruyordu." Metindeki bu ara, evde başlayan olayı Eveline'nın oraya nasıl geldiği anlatılmadan limanda doruğa taşır ve öyküyle alakasız durmaktadır.

Kurgusal bir metni bölümlere ayırmanın ve bölümleri belirtmenin birçok farklı yolu vardır: "Kitaplar" veya "kısımlar", numara-

landırılmış bölümler, numaralandırılmış veya numaralandırılmamış altbölümler. Bazı yazarlar, bu konuya büyük bir önem vermekte ve belli bir simetri formunu yakalamak için özen göstermektedir. Mesela Henry Fielding'in *Tom Jones*'u, ilk altısı köyde, ikinci altısı yolculukta ve son altısı Londra'da geçen on sekiz kitaba bölünmüş toplam yüz doksan sekiz bölüm içerir. Belli bir zaman aralığında kurgunun baskı ve tiraj yöntemleri, romanın bu yönünü etkiledi. Örneğin on dokuzuncu yüzyılın büyük bir kısmında, bir romanı aynı anda üç okuyucuya ödünç verebilen kütüphanelere kolaylık olması için romanların üç cilt olarak basılması yaygındı ama bu uygulama, yazarların kendi romanlarına üç perdeli bir yapı türü açısından bakmasını teşvik etmiş olabilir (mesela Jane Austen'ın *Emma*'sını bu şekilde ayırmak mümkündür). Esasında birçok Viktoryan dönemi romanı bağımsız karton kapak baskılar veya dergilerde parça parça ya da bir dizi şeklinde basılırdı. Bu da romanın nihai şeklini çok etkilerdi. *Zor Zamanlar* ve *Great Expectations* [*Büyük Beklentiler*] gibi haftalık dizi baskıları için Dickens'ın yazdığı romanların bölümleri, aslen aylık basılan *Dombey and Son* [*Dombey ve Oğlu*] veya *Kasvetli Ev* gibi romanlarda olduğundan çok daha kısadır. Dergi bölümleri, kısa ve eşit uzunluk şartını da yerine getirmek zorunda kalıyordu genellikle.

Bu konunun iki boyutu var görünmekte: Biri, metnin daha küçük birimlere tamamen uzamsal dağıtılması ve bölünmesidir. Bu, genellikle bir bütün olarak anlatının yapı veya mimarisine yönelik bir iz demektir ve bunun okuma deneyiminin temposu üzerinde bir tür etkisi vardır. Bir ölçüde simetri gösterdiği kadar da şiirdeki dörtlük şekillerine karşılık gelir bu. Diğer boyutu ise anlamla ilgilidir: Bölüm başlıkları, epigraflar ve benzeri şeyler yoluyla anlam, ima ve telkin düzeylerinin eklenmesi. Bu açıdan kendi uygulamamı gözden geçirirken söz konusu romanın yapısına göre önemli bir değişiklik buldum. Bu amaç doğrultusunda ona bakana kadar ilk romanım olan *The Picturegoers* [*Sinemaseverler*]'in hiç bölümü

olmadığını unutmuştum. Numaralandırılmış üç kısma ayrılmıştır. Bunların her biri bir hafta sonunun olaylarıyla ilgilidir. Her kısımda çift satırlık boşluklarla veya daha etkili olması için bunların arasında yer alan yıldız işaretleriyle belirginleştirilen bölümler vardır. Aynı anda farklı yerlerde bulunan, bölümden bölüme, sahneden sahneye genellikle farklılık gösteren anlatının yapısıyla bu şeklin ortaya çıktığını sanıyorum. Bölümler arası boşluklar, aslında sinematik "kesitler" gibi işlev görür. Numaralı bölümlere sahip ilk romanım, büyük oranda parodi içeren, komik ve kendi kurgusallığına yönelik bir edebî roman olan *İngiliz Müzesi Yıkılıyor* idi. Her bölüm, edebiyat bilgeliğinin prosedürlerini hem taklit ederek hem de bunlarla dalga geçerek İngiliz Müzesi Okuma Odası hakkında yazılmış bazı kaynaklardan alınmış gülünç (umarım öyledir) alıntıyla başlatılmıştır. *Changing Places* [*Yerleri Değiştirme*], "Uçma", "Yerleşme", "Haberleşme", "Okuma", "Değiştirme" ve "Bitirme" kelimeleriyle başlık atılmış numaralı kısımlara ayrılır. *Ne Kadar İleriye Gidebilirsin?*'de yine benzer şekilde her biri "nasıl" kelimesiyle başlayan bölümlere ayrılır: "Nasıldı?", "Nasıl Bekaretlerini Kaybettiler?", "Nasıl Cehennem Korkusunu Kaybettiler?" vb. Demek istiyorum ki söz yansımaları, bölüm başlıklarının anlam düzeyine bir "simetri" unsuru getirmek ve belki de bölümlerin eşit uzunlukta olmadıkları gerçeğini telafi etmek için tasarlanmıştır. Kurgu yazarları için simetri, inanıyorum ki, okuyucuların bilinçli olarak algıladıklarından daha çok önemlidir.

37- TELEFON

Dışarıda lobideki telefona gitti. "Sevgilim," dedi.

"Bay Last, siz misiniz? Burada bir mesajınız var, Bayan Brenda'dan."

"Tamam, beni ona bağlayın."

"Kendisi konuşamayacak ama bu mesajı size iletmemi rica etti. Bu akşam size iştirak edemeyeceği için çok üzgün olduğunu söylüyor. Ayrıca çok yorgun olduğunu ve yatmaya eve gittiğini de."

"Ona kendisiyle konuşmak istediğimi söyleyin."

"Yapamam, korkarım ki yattı. Çok yorgun."

"Tamam."

"Pekâlâ, onunla konuşmak istiyorum."

"İyi geceler," dedi ses.

"Yaşlı çocuk hezimete uğradı," dedi Beaver telefonu kapatırken.

"Ah, tatlım. Onunla ilgili olarak kendimi oldukça kötü hissediyorum. Ama böyle aniden ortaya çıkarak ne bekleyebilir? Sürpriz ziyaretler yapmamasının ona öğretilmesi gerekiyor."

"Genellikle böyle midir?"

"Hayır, bu durum oldukça yeni."

Telefon tekrar çaldı. "Gene o mu sence? Cevap versem iyi olur."

"Bayan Brenda Last ile konuşmak istiyorum."

"Tony, sevgilim, benim, Brenda."

"Lanet bir aptal seninle konuşamayacağımı söyledi."

"Yemek yediğim yerden mesaj bırakmıştım. Güzel bir akşam geçiriyor musun?"

Evelyn Waugh, *A Handful of Dust*
[*Bir Avuç Dolusu Toz*] (1934)

Telefon, modern hayatın o kadar tanıdık ve hazır bir özelliğidir ki önceki zamanlarda dokunamadan veya göremeden konuşmanın ve dinlemenin ne kadar anormal görüneceğini kolayca unuturuz. Normal bir konuşmada, konuşan kişiler fiziksel olarak birbirlerinin karşılarında olduklarından, yüz ifadeleri ve vücut dilleriyle sözlerine her türlü anlamı ve nüansı katabilirler veyahut sırf böylesi sözel olmayan araçlarla gerçekten de iletişim kurabilirler (bir omuz silkme, bir el sıkma, kaşlarını kaldırma gibi). Görüntülü telefonun icadına kadar (ki hâlâ gelişiminin ilk aşamalarındadır)[25] bu iletişim kanalları, telefon kullanıcısı için kullanılabilir değildi. Aynı sebepten ötürü de telefonla iletişimin "körlüğü", kendini aldatmaya uygundur ve muhataplar arasında kolayca kafa karışıklığı, yanlış anlama ve bir yabancılaşma doğurur.

Evelyn Waugh, kurguda etkileyici diyalog olasılıklarına özellikle ilgi duyan bir romancıları kuşağına –Henry Green, Christopher Isherwood ve Ivy Compton-Burnett akla gelen diğer isimlerdir– aittir. Onların çalışmaları, "yüzeyde kalmak" (25. Bölüm'e bakın) diye adlandırdığım etkiyi öne çıkarır: Anlatıcı ahlaki yorum veya psikolojik analizlerden kaçınarak kuru bir uzak duruşu sergilerken karakterler söyledikleriyle gösterilir veya ele verilir veya birbirlerini suçlarlar. Bundan ötürü Evelyn Waugh'ın modern sosyal hayatta telefonun önemini ve onun komik ve dramatik etkisinin potansiyelini fark eden ilk İngiliz romancılarından biri olması şaşırtıcı değildir. İkinci romanı *Vile Bodies* [*Aşağılık Bedenler*]'de (1930) tamamıyla ana erkek karakter ile kadın karakter arasında geçen iki telefon görüşmesinden oluşan bir bölüm yer alır. Bu bölümde konuşma arası ifadeler yoktur, hatta konuşmalar isim verilmeden sürdürülür. Buradaki iki karakter nişanlılıkları sırasında ayrılmışlar ve kadın, erkek karakterin en iyi arkadaşıyla yeni bir nişan yapacağını söylemektedir. Kullanılan dil sıradandır ve sabit ifadelerden olu-

[25] Buradaki yazılar 1991 ve 1992 tarihlerinde yazıldıklarından bu ifadeyi o zamana göre düşünmek gerekir. Ç.N.

şur –aslında hiçbir şey iyi olmadığında veya birbirlerini görmek dışında yapacakları bir şey olmadığında, "Tamam?" ve "Anlıyorum" ifadelerini yineleyip dururlar– bunun etkisi hem komik hem de acıdır. Aynı şey, *Bir Avuç Dolusu Toz*'dan alıntılanan bu pasaj için de doğrudur.

Eşi Tony'den ve onun son derece iğrenç görkemli evinden sıkılan Brenda Last, ekonomiyle ilgili bir kursa devam etmek için sıkça Londra'da kalması gerektiği gibi görünerek eğlence yerleri müdavimi, işe yaramaz ve beş parasız genç bir adamla bir ilişkiye başlar. Bir gün Tony beklenmedik bir şekilde kasabaya döner ve onun akşam yemeği için dışarıda olduğunu öğrenir. Yaşlı ahbabı Jock Grant-Menzies ile kulüpte beraberken bu hayal kırıklığını bastırır. Sonra da Brenda'dan gelen mesajı alması için telefona çağrılır.

Birbirini takip eden diyaloglarda telefon körlülüğünün ilk etkisi komiktir: Tony'nin sevgi dolu "Sevgilim" seslenişi, kimliği belirsiz üçüncü bir şahıstan gelen oldukça resmî bir cevapla karşılık bulur. Bu kişinin mesaj aktardığını kavrayabilmiş görünmez Tony, ama sarhoşluğun verdiği bir ısrarla sürekli eşiyle konuşmak istediğini söyler. Burada komedinin yanı sıra duygulandırma da vardır. Çünkü kendini umutsuz, terk edilmiş hisseden Tony, giderek kaçamakları artan ve bulunmayan eşiyle konuşmayı gerçekten özlemiştir, onun kendisinden uzaklaştığını da fark etmez. Üçüncü şahsın Brenda'nın akşam yemeği yediği yerden konuşuyor olduğunu zanneder okur. "O... eve yatmaya gitti" ifadesiyle bu ima edilmiştir çünkü. Aslında konuşanın Beaver olduğunu ve Brenda ile muhtemelen yatakta beraber olduğunu anlarız, ama Tony bu gerçekten elbette habersiz kalır. "'Yaşlı çocuk hezimete uğradı,' dedi Beaver telefonu kapatırken" ifadesi, basit gibi görünüyor olmasına rağmen oldukça mükemmel bir cümledir. Tony'nin nasıl kandırıldığının böyle ortaya konuluşu, konuşma içinde rastgele gösterilerek mümkün olduğunca geciktirilmesiyle daha etkili olur. Başka bir içerikte hoş bir yakınlık gibi görünebilecek bu sözler, burada sadece bir iğrençliği, duyarsızlığı ve tam bir pişmanlık eksikliğini ifade eder.

Brenda gerçekten de Tony ile "ilgili olarak kendini oldukça kötü hisseder" ama hemen ardından hatalı olanın *o* olduğunu ima ederek normal ahlak kurallarını ters yüz eder (romanda yinelenen bir motiftir bu): "Böyle aniden ortaya çıkarak ne bekleye*bilir*?"

Telefon bir daha çalar ve gene Tony, Brenda ile konuşmak ister. "Tony, sevgilim, benim, Brenda." Komedi ve ihanet burada ustaca harmanlanmıştır. Tony tarafından yanlış anlaşılan bir diğer şey de Brenda'nın samimiyetsiz sevgi içinde ihanetini ikiye katlayan "sevgilim" ifadesidir. Brenda ile konuşmak istemesi Tony'nin mantıksızlığıdır; çünkü gecenin geç bir vakti onunla paylaşamayacağı kadar küçük olan dairesini telefonla arıyor (Tony kendi kulübünde kalmaktadır). Bu yüzden birisi cevap verse bu Brenda olmalıdır. İçkinin verdiği sersemlikle Tony, Brenda'nın bir evvelki yerden aradığını zannettiği "lanet bir aptal"la yaptığı diyalogla bu diyaloğu karıştırır. Fakat bu "hata" elbette öylesine bir şey değildir. Brenda tehlikeyi çabuk gören biridir ve yalanını destekler: "Yemek yediğim yerden mesaj bırakmıştım."

Düzyazı kurgularında bütün diyalogların telefonik bir diyalog gibi olduğu şeklinde bir algı var. Çünkü buradaki diyalog (tiyatronun tersine) konuşanların fiziksel varlıkları olmadan elde olanla yetinmek zorundadır. Gerçekten de kurgusal diyalog, insan sesinin etkili tını ve tonlamasından yoksun olması açısından hâlâ eksiktir. Bazı romancılar, bunu betimleyici sözel kalıplarla gidermeye çalışırlar ("'Hayır,' diye boğuk bir sesle fısıldadı." "'Evet!' diye kendinden geçmişçesine bağırdı."). Ama Waugh, o kelimeleri kafamızdan geçirmeye, onların gösterişlilik, acımasızlık ve dokunaklılığını yorumlamaya bizi teşvik eder ve karakterlerinin konuşma şekli üzerinden içerik yorumuna izin veren bir yolu tercih eder.

Bunu bu satırları yazarken makul bir şekilde Tam Bir Telefon Romanı olarak tanımlanabilecek bir roman yeni piyasaya çıktı. Oldukça orijinal "minimalist" bir karakterin önceki üç kurgusunun yazarı olan Amerikalı Nicholson Baker'ın kitabı *Vox* [*Ses*] (1992),

İngiltere baskısının kapağında tam da doğru olarak "telefon cinselliğiyle ilgili bir roman" şeklinde tanımlanmıştır. Bu eser, Kuzey Amerika kıtasının iki zıt kıyısında, tek bağlantıları yetişkin iletişim hattı olan bir erkek ile bir bayan arasında birkaç konuşma etiketleri dışında tümü diyalog formunda verilen uzun telefon görüşmesini içerir. Onlar, cinsel tercihleri, fantezileri ve deneyimleriyle ilgili detaylı ve karşılıklı tahrik edici bilgi alışverişinde bulunurlar ve aynı zamanda da nihayetinde mastürbasyonla tatmin olurlar. Bir iletişim aracı olan telefonun bu aykırı durumu, cinsel bir uyarı ve boşalma aracı olarak telefonun kullanılmasından daha çarpıcı bir şekilde gösterilemezdi. Çünkü normalde cinsel eylem için gerekli olarak düşünülen şeyi kapatıyor: Fiziksel temas ve beraberlik. Buna karşın birisi de telefon cinselliğinin mastürbasyon sapıklığına örnek olabileceğini söyleyebilir. *Ses*'in keskin uçlardaki tepkileri kışkırtan, tartışmaya açık bir romanı ortaya koyması şaşırtıcı değildir. Bu, gelir düzeyi yüksek insanlar için tasarlanmış bir pornografinin bir parçası mı veya Aids çağında cinsel ilişkilerde sterilliğe karşı yıkıcı bir itham mı veya karşılıklı zararsız bir zevke ulaşmak için insanoğlunun yaşam kalitesini yükseltme yeteneğinin bir kutlaması mı? Diyalog şeklinde bir roman yazarak yazar, –elbette ki böyle yapma sorumluluğu olmamasına rağmen– bu soruyu cevaplama işini tamamen okura bırakmıştır.

38- SÜRREALİZM / GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Başımı öne doğru sallamaya çalıştım ve aynı zamanda da uzaklaşmaya. Ama dizlerim o kadar çok titriyordu ki merdivenlere doğru gitmek yerine yan yan tencereye doğru kendimi zorlayarak, gittikçe yaklaştım. Bu uzaklıkta iyiyken aniden sivri uçlu bıçağı kıçıma sapladı ve acı bir çığlıkla kaynayan çorbanın sağına doğru sıçradım. Zor bir durumda bir havuç ve iki soğan eşliğinde yoğun bir ıstırap içinde kaskatı kesildim.

Şangırtılarla büyük bir gürültü geldi ardından. Orada bifteğin beraber neşeyle kaynayıp suyunu çektiği, az ilerideki etimi içinde görebildiğim, fokurdayan çorba tenceresinin yanında duruyordum. Bir tutam tuz ve biraz da biber ekledim. Sonra granit tabağıma bir kepçe koydum. Çorba, balık çorbası kadar iyi değildi; soğuk havalara oldukça uygun sıradan sulu bir yemekti işte.

Şüpheli bir bakış açısıyla hangimizin ben olduğunu merak ediyordum. Büyük bir mağaranın bir yerinde parlak volkan bir kayaya sahip olduğumu bilerek onu ayna gibi kullanmak niyetiyle etrafıma bakındım. Evet, yarasanın yuvasının yanında, her zamanki köşesinde asılı, oradaydı işte. Önce acı acı bana sırıtan Başrahibe Santa Barbara de Tartarus'un yüzünü gördüm. Sonra da göz kırpıp benim yüzüme dönüşen Kraliçe Arı'nın büyük gözlerini ve antenlerini gördüm. Muhtemelen volkanik kayanın karanlık yüzeyine sahip olduğu için biraz daha az harap görünüyordu.

Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet* [*Duyulan Trampet*](1976)

Sürrealizm/Gerçeküstücülük, görsel sanatlarda edebiyatta olduğundan daha iyi bilinir ve görsel sanatlarda onu tanımlamak daha kolaydır: Dali, Duchamp, Magritte ve Ernst modern sanat tarihinde

kökleşmiş şahsiyetlerdir. Ama bir edebiyat dalı olarak 1920 ve 1930'larda gelişen ilk modernist ve dadaist deneyimlerin dışında oluştu. Gerçekten de sürrealizmin ana teorisyeni, sürrealizmi "önceden ihmal edilmiş üst nitelikte bazı formların beraberliklerinin olabileceği şeklinde bir inanç" üzerine kurulduğunu açıklayan André Breton adında bir şairdi: "Hayalin her şeyi yapabileceğine, düşüncenin tarafsız oyununa bir inanç."

Leonora Carrington, görsel ve sözel sanat formlarını eşit derecede işleyen nadir bir sürrealist örnektir. Londra'da Sepentine Galeri'de açılan tablolarının retrospektif sergisi çok ilgi uyandırmış; birkaç on yıl gibi uzun aralıkta oldukça mütevazı bir şekilde birkaç dilde yayımlanan roman ve hikâyeleri de özellikle feministlerden eleştirel bağlamda dikkat çekmeya başlamıştır. İngiltere'de doğan Leonora, Meksika ve Amerika'ya göç etmeden önce, birkaç yıl Max Ernst ile yaşadığı savaş öncesi Paris'te sürrealizmin görkemli döneminin bir parçasıydı. Onun çalışmaları, ataerkil kültürel kabulleri yıkmak için sürrealist etkileri kullanan Angela Carter ve Jeannette Winterson gibi özellikle kadın sanatçı ve yazarlar tarafından büyük oranda postmodernist deneyimin öncülüğünü yaptığı şeklinde algılanmaktadır şu an.

Sürrealizm, aralarında yakın benzerlikler olmasına rağmen daha önce tartıştığım (25. Bölüm'e bakın) büyülü gerçekçilikle aynı şey değildir. Büyülü gerçekçilikte her zaman gerçekle fantastik olan arasında sıkı bir bağ vardır: İmkânsız olay, modern tarihin uç paradoksları için bir tür metafordur. Sürrealizmde ise metaforlar, akıl ve sağduyu dünyasını bozarak gerçek hâline dönüşür. Sürrealistlerin kendi sanat ve onun kaynağına dönük gözde benzetmeleri, Freud'un da dikkat çektiği gibi, uyanıkken sürdürdüğümüz mantığın serbest bıraktığı canlı imgeler ve şaşırtıcı bir anlatı zinciriyle bilinçdışının gizli arzu ve korkularımızı ortaya çıkardığı rüyalardı. İngiliz dilindeki ilk büyük sürrealist roman, büyük olasılıkla rüya öyküsü olan *Alice in Wonderland* [*Alice Harikalar Diyarında*]'dır. Carrington'nun *The Hearing Trumpet* [*Duyulan Trampet*]'inden

alıntılanan bu pasajda bunun etkisi fark edilebilir: Yerel ve komik olanı acımasız ve tuhaf olanla karıştırmasında, fantastik olayların gerçekçi anlatımında ve bir volkan kayasındaki Cheshire kedisi gibi yüzleri görmesinde.

Anlatıcı, oğlu Galahad ve onun eşi Muriel ile Meksika'da yaşadığı anlaşılan Marion Leatherby adında doksan yaşında bir İngiliz hanımdır. Marion oldukça sağırdır ama bir gün arkadaşı Carmella, ona şaşırtıcı hassasiyette bir kulak borusu verir. Onun yardımıyla oğlunun ve eşinin kendisini yaşlı kadınların kaldığı bir yere koymayı planladıklarına kulak misafiri olur. Romanın bu ilk kısmı, akıllı ama kafası karışık bu yaşlı hanımın kendine has düşüncelerini "benimsemenin" mümkün olduğu garip ve alışılmadık ama oldukça komik bir tarzda yazılmıştır:

> Hepimizin de bildiği gibi zaman geçiyor. Aynı şekilde zamanın dönüp dönmeyeceği şüpheli. Burada olmadığından ötürü şu âna kadar sözünü etmediğim bir arkadaşım, pembe ve mavi evrenlerin iki arı kümesi gibi parçacıklar hâlinde birbirleriyle karşılaşacaklarını ve farklı renkte bir çift tanecik birbirleriyle çarpıştığında mucizelerin olacağını söylemişti. Bunu tutarlı olarak açıklayıp açıklayamadığımdan şüphe etsem bile bunların hepsi zamanla olacak şeylerdir.

Ama Marion, evin eşiğinden geçer geçmez olaylar giderek fantastik bir yöne kayar. Mesela yaşadığı yerde:

> Tek gerçek mobilya, hasır bir sandalye ve küçük bir masaydı. Geri kalan her şey resmedilmişti. Benim demek istediğim, orada olmayan mobilyaların duvarlara resmedildiğidir. O kadar akılıca yapılmıştı ki ilk başta neredeyse aldanıyordum. Resmi yapılmış gardırobu, kitapları olan rafı açmaya çalıştım. Hafif rüzgârda sallanmış bir perdesi olan açık bir pencere vardı; yoksa gerçek bir perde olsaydı sallanır dururdu... Bu tek boyutlu mobilyaların tümünün iç karartıcı bir etkisi vardı, birisinin burnunu cam bir kapıya çarpması gibi.

Bu kurum, yemek odasının duvarında gizemli bir şekilde göz kırpan bir rahibenin portresinden ilham alan ve anlatıcıyla onun arkadaşlarının en sonunda kendisine isyan ettikleri otorite yanlısı bir

Protestan Hıristiyan tarafından işletilmektedir. Bu rahibe, aziz olarak kutsanan bir on sekizinci yüzyıl manastır başrahibesi olarak tanımlanır. Ama rahibe, aslında ilk Başrahibe'ye veya anlatıcıya kraliçe arı şeklinde görünen Afrodit'e inançla bağlantılı bereket tanrıçasına inanan bir kişidir. Öykü, yeni bir buz devri ve deprem gibi apokaliptik (kıyametin kopması) doğal olayların da yer aldığı Kutsal Kâse Efsanesinin yeni pagan ve feminist bir versiyonuna doğru kayar. Bir kule çatlayarak açılır ve anlatıcının bir kazanı karıştıran kendi çiftiyle karşılaşacağı bir yer altı dünyasına indiği bir merdiven ortaya çıkar ve alıntıdaki olay burada geçer. Öznenin gözleyen ve gözlemlenene, hem ete hem de aşçıya ayrılması kendine özgü bir hayaldir. "Bir tutam tuz ve biraz da biber ekledim." şeklindeki basit bir detayın, kötü ve garip bir yamyamlık imgesiyle yan yana getirilmesiyle oluşan bir etki gibi. Böyle nükteli dokunuşlar, en iyi sürrealist sanat özelliğidir, ki onsuz anlatı boş bir olağanüstülüğe ve sıkıcı bir toleransa yatkın olacaktır. Neyse ki Leonora Carrington hayalperest olduğu kadar da şakacıdır.

39- İRONİ

Meyve gibi yanaklarında âdeta hissedilemeyecek şeyleri görebileceği kadar yakında duran yüzü, şaşırtıcı derecede güzeldi; kara gözleri oldukça buğuluydu ve kendisine ulaşan ruhunun o gizli sadakatini hissedebiliyordu. Kız, sevgilisinden çok az uzundu ama nasıl yaptıysa ona doğru eğilmiş ve göğüslerini ona doğru bastırmıştı. Böylelikle adam ona aşağıdan bakmak yerine ona yukarıdan bakıyordu. Bunu tercih etmişti; boy posu kendisiyle hassas bir noktada olmasına rağmen mükemmel bir orantıdaydı bu duruş. Duygularının yükselmesiyle adamın morali de yükseliyordu. Korkuları kaybolmuş ve kendinden oldukça memnun olmaya başlamıştı. On iki bin poundun mirasçısıydı ve bu eşsiz varlığı da kazanmıştı. Kız onun ganimetiydi ve onun cildinin ince ayrıntılarına bakmasına imkân tanıyacak ve incecik ipek elbisesini sıkıştıracak kadar yakınında tutuyordu onu. İçindeki bir şey, alçak gönüllüğünü kendi arzu sunağına yatırması için kızı zorlamıştı. Ve güneş ışıldıyordu. Bundan dolayı kızı daha ateşli bir şekilde öptü ve zafer kazanan bir kişinin lütfunun en hiçe sayan dokunuşuyla yaptı bunu ve kaybettiği kendine güveni geri kazanmaktan ziyade onun yakan tepkisine karşı bir hareketti bu.

"Şimdi senin dışında hiç kimsem yok," diye yumuşak bir sesle mırıldandı kız.

Bu cahilce duygu ifadesinin, onu memnun edeceğini sanmıştı. Bir erkeğin bununla genellikle donup kalacağının farkında değildi; çünkü onun erkeğin sorumluluklarını düşündüğünü ama ayrıcalıklarını düşünmediğini gösteriyordu bu. Kendi sorumluluklarını kıza hissettirmemesine rağmen kesinlikle bu Gerald'ı sakinleştirmişti. Belirsizce gülümsedi. Sophia için onun bu gülüşü sürekli tekrarlanan bir mucizeydi ve kızı büyülemekte kesinlikle başarısız olmayacak bir tarzda istekli bir çekicilik hissiyle canlı bir neşeyi birbi-

> rine karıştırdı bu gülüş. Ancak Sophia'dan daha az masum bir kız, bu hoş yarı kadınsı gülüşten Gerald'a güvenmenin dışında bir şey yapamayacağını sanabilirdi. Ama Sophia öğrenmek zorundaydı.
>
> Arnold Bennett, *The Old Wives' Tale* [*Yaşlı Hanımların Hikâyesi*] (1908)

Söz sanatında ironi, kastettiğinizin tersini söylemeyi ya da kelimelerinizin yüzey anlamından farklı bir yorumu çağrıştırmayı içermektedir. Diğer söz sanatlarının –mecaz, benzetme, düzdeğişmece, kapsamlayış gibi– aksine ironi, edebî ifadedeki herhangi bir sözel şekil özelliğiyle ayırt edilemez. İronik bir ifade, aslında yorumlama durumunda fark edilir. Mesela, *Pride and Prejudice* [*Aşk ve Tutku*]'nun yazar anlatıcısı, "Hâli vakti yerinde olan her bekâr erkeğin mutlaka bir eşe ihtiyacı olduğu, evrensel olarak kabul edilen bir gerçektir." ifadesini söylediğinde hâli vakti yerinde olan bekârlar hakkındaki önermenin yanlış mantığıyla uyarılan okuyucu, bu "evrensel" gerçeği, çöpçatanlığa takmış belli bir sosyal grup üzerine ironik bir yorum olarak yorumlar. Aynı kural, anlatı içi olaya da uygun düşer. Bir durumun gerçekleriyle karakterlerin bunu anlaması arasındaki uyumsuzluk okuyucuya fark ettirildiği zaman "dramatik ironi" denilen etki meydana getirilir. Bütün romanların, temelde masumluktan deneyime geçişle ilgili ve görüntülerin altında yatan gerçekleri keşfetmekle ilgili olduğu söylenilmektedir. Bu şaşırtıcı değildir, dolayısıyla biçimsel ve dramatik ironi, bu edebî formda yaygındır. Bu kitapta ele aldığım parçaların çoğu ironi başlığı altında analiz edilebilirdi.

Arnold Bennett, karakterlerin davranışlarını ironik bir perspektife koyabilmek için *Yaşlı Hanımların Hikâyesi*'den alıntılanan pasajda iki farklı metot kullanır. Potteries'de bir kumaşçının güzel, hırslı ama deneyimsiz kızı Sophia, küçük bir servetin vârisi yakışıklı gezgin tüccar Gerald Scales ile kaçacak kadar gözleri kamaşmıştır. Burada anlatılan kucaklaşma, onların Londra'daki meskenlerinde özel yaşamlarındaki ilk kucaklaşmadır. Erotik coşku ve duygusal beraberlik anında olması gerekli şey, düşünceleri farklı işleyen iki insanın fiziksel kesişmesi olarak sunulur.

Aslında Gerald, bu olayda planını gerçekleştirmek için kendine güveni eksik olmasına rağmen Sophia'yı ayartmak niyetindedir. Bu kucaklaşmada bile "kızın heyecanının kendisininkinden fazla olduğunu hissettiğinden" ilk başta biraz gergin ve tereddütlüdür. Ama bu samimi temas devam ederken kendinden daha emin ve duruma daha hâkim olacaktır. Muhtemelen "Duygularının yükselmesiyle adamın morali de yükseliyordu." şeklindeki ifadede, gizlenmiş cinsel bir kelime oyunu vardır. Çünkü Bennett, açıkça anlatmaya cesaret edemediği şeyleri genellikle bu şekilde üstü kapalı ifade eder. Gerald'ın cinsel aşkla hatta tutkuyla hiçbir alakası yoktur yine de. Bu, kendini beğenmişliğinin ve gururunun bir göstergesidir. "İçindeki bir şey, alçak gönüllüğünü kendi arzu sunağına yatırması için kızı zorlamıştı." Aynı daha önceden "kendisine ulaşan ruhunun o gizli sadakati" gibi bu süslü metafor, ifade ettiği hâlinden memnun bu düşünceyi alaya alır. "Sunak" kelimesinin kullanılması ayrıca ironik bir yük taşır; çünkü bu noktada Gerald'ın Sophia'yı evlilik sunağına götürmeye hiç niyeti yoktur.

Bu noktaya kadar Bennett, Gerald'ın bakış açısını izler ve bu bakış açısına uygun bir dil türünü kullanır. Dolayısıyla da Gerald'ın karakterinin ironik değerlendirmesine *göndermede bulunur*. Onun çekingenliğinin, kibrinin ve gönül rahatlığının anlatılması –bu durumda hissetmesi *gerekenden* oldukça farklıdır– ve kendi hislerini kendine anlattığı biraz saçma ve ağdalı konuşması, okuyucunun gözünde onu ayıplamaya yeterlidir. Fakat ikinci paragrafta Bennett, olaya ironi tabakaları ekleyerek Sophia'nın bakış açısına geçmek için ve onun yanlış kanılarını açıkça yorumlayabilmek için her şeye karışan yazar tarzını kullanır.

Sophia'nın düşünceleri, Gerald'ınkinden daha inandırıcıdır ama onun "şimdi senin dışında hiç kimsem yok" ifadesi, kısmen ona kendisini sevdirmeyi tasarlar. Yine de bu, onun saflığını ortaya çıkarır. "Yakan" (*burning*) Sophia bu duygusunu "yumuşak" (*melting*) bir ses tonuyla söylerken Gerald sorumluluklarının hatırlatıcısı tarafından "donup kalır" (*chilled*). Gerald, aklı başından gitmiş

Sophia'nın çekici bulduğu ama ona güvenilmeyeceğinin bir işareti ve olacak bir hayal kırıklığının belirtisi olan –yazar bunu bize sağlıyor– çekimser bir gülümsemeyle karşılılık veriyor. Nazik, kesin ve kuru yazar sesi, Sophia'nın düşüncesinin yanılma payını ortaya çıkarabilmek için onun "iç sesini" çiğniyor.

Olaya müdahil olanlara itiraf edilen bilgiyle ayrıcalıklı bir duruma gelen okuyucu, yazarın omzundan Sophia'ya acıyarak Gerald'ı da hor görerek bakar. Bennett'in *Not Defteri* kayıtlarından biri oldukça şaşırtıcı bir şekilde şunu yazar: "Gerçekten büyük bir romancının temel özelliği: İsa gibi her şeyi kucaklayan bir şefkat"; Gerald'a olan davranışı, bu yüksek standarda ulaşmıyor. Bu tip ironi, yapılacak yorum veya çıkarsama işini bize neredeyse hiç bırakmıyor. Aksine biz, yazarın dünyevi bilgeliğinin pasif alıcıları oluyoruz. Bu etki kolayca olabilir gibi sert görünmüyorsa, bunun nedeni Bennett'in psikolojik gözlemlerinin keskinliğinin bizim saygımızı kazanmasıdır ve onun Sophia gibi karakterlerine hatalarından "öğrenmeye" ve böylelikle hayatta kalmalarına izin vermesidir.

40- MOTİVASYON

> Ama ayın on birinde Stone Court'tan ayrılırken Lydgate, Bayan Vincy ondan, Bay Featherstone'nun sağlığında belirgin bir değişikliğin olduğunu ve o gün Stone Court'a gelmesini istediğini eşine haber vermesini rica etti. Şimdi Lydgate, ambarda onu bulmak için sesleniyordur veya bulamamışsa cebinden çıkardığı bir kâğıda mesaj yazıp kapıya bırakıyordur. Gerçi bu gibi şeyler onun dikkatini pek çekmez, ki buradan Bay Vincy'nin evde olmadığı bir saatte kendisine seslenilmesinden ve kızları Vincy'ye mesaj bırakmasından çokça şikâyetçi olmadığı sonucuna varabiliriz. Bir adam değişik sebeplerden ötürü onun arkadaşlığını kabul etmeyebilir; ama bir bilge bile belki hiç kimsenin onu özlememesinden rahatsız olacaktır. Direncini kırmakla ilgili Rosamond'la neşeli bir sohbet yapıp onun bu sıkı kararlılığını bozmak, yeni alışkanlıkları eskilere eklemenin hoş ve kolay bir yolu olacaktır. Aynı zamanda Bayan Bulstrode'un üstü kapalı sözlerine mümkün bütün dayanaklarla ilgili anlık spekülasyonların onun daha sağlam olan düşünce ağına hafifçe yapışan tüyler gibi örüldüğünü de itiraf etmek gerekir.
>
> George Eliot, *Middlemarch* (1971-2)

"Doğru" olmadığını bildiğimiz öyküler anlatan romanları okuyarak ne tür bir bilgi çıkarmayı umarız? Bu sorunun geleneksel cevabı şöyledir: İnsan yüreğinin veya zihninin bilgisi. Romancı; tarihçi, biyografi yazarı hatta psikanalistten yoksun bırakılan karakterlerin gizli düşüncelerine özel bir erişime sahiptir. Dolayısıyla roman, insanların bu şekilde nasıl ve neden davrandıklarıyla ilgili olarak az çok daha inandırıcı modelleri bize sunar. Postmodernizm ve postyapısalcılık, üzerine kurulduğu –kendi davranışlarından sorumlu tek

ve özerk birey anlayışı– Hıristiyan veya liberal hümanist insan düşüncelerini yapısökümüne uğratır, ama onları yok etmez. Biz, insan motivasyonuna tuttukları ışıktan ötürü romanlara özellikle de klasik gerçekçi gelenekteki romanlara değer vermeyi sürdürürüz.

Middlemarch gibi bir romanda motivasyon, bir *nedensellik* kodudur. Bu kod, karakterlerin, olay örgüsünün etkisine yalnızca uymak için hareket etmediği hususunda bizi ikna etmeyi amaçlar (elbette genellikle olay örgüsüne bağlı olmalarına rağmen: *Middlemarch*'ın olay örgüsünün yarısı, Lydgate Bölüm 31'de Rosamond Vincy'ye uğramamış olsaydı çökerdi). Ama bu, biraz içsel biraz da dışsal faktörlerin bir araya gelişinin makul bir şekilde onların böyle olmalarına neden olmasındandır. Gerçekçi romanda motivasyon, Freudçu bir dille söylersek "üstbelirlenim" olmaya eğilimlidir. Yani anlatılan bir olay, kişiliğin bir düzleminden ziyade daha fazlasından çıkmış birkaç güdü veya çakışmanın ürünüdür. Buna karşın, halk hikâyelerinde veya geleneksel romanslarda, davranışı açıklamaya tek bir neden yeterlidir; kahraman her zaman cesurdur, çünkü kahramandır; cadı her zaman kötü niyetlidir, çünkü o bir cadıdır, gibi. Lydgate'in Rosamond Vincy'ye uğramasının birkaç nedeni vardır; biraz pragmatik, biraz kendini tatmin etme, biraz kendini kandırma, biraz da bilinçaltı.

Pasajın içeriği şu şekildedir: Lydgate, 1830'ların ortalarında Middlemarch'ın bir taşra kasabasına geldiği zaman işinde gelecek vaat eden yetenekli ve hırslı bir doktordur. Orada zengin bir tüccarın çekici fakat biraz dar kafalı kızı Rosamond Vincy ile tanışır ve onun arkadaşlığından hoşlanır. Rosamond için Lydgate ise onun ufuklarında muhtemelen çıkabilecek en uygun erkektir ve yakında ona âşık olduğunu düşünecektir. Kızın halası Bayan Bulstrode kıza ilgisinin kur olarak yorumlanabileceği hususunda, Lydgate'i uyarır. Evliliğin getireceği sorumlulukların kariyerini engellemesini istemeyen Lydgate'de, Vincy'leri ziyaret etmeyi hemen keser. Ama on günlük uzak duruşun ardından bir mesaj iletmek için gelir.

George Eliot, önceki bölümde ele aldığım pasajda Arnold Bennett'in ironik tarafsızlığıyla değil de daha kuramsal ve sempatik bir

üslupla karakterlerinin gizli güdülerini ortaya koyar. George Eliot'ın Rosamond gibi güzel ve kendini önemseyen kadınlara çok daha az toleranslı olduğu görülmüştür. Alıntıladığım pasajın hemen öncesindeki paragrafta Rosamond'un Lydgate'in on günlük uzak duruşuyla ilgili endişesi hafife alınarak aşağıdaki gibi kısaca verilmiştir:

> On günün, –zayıflık, hafiflik veya diğer ölçülebilen tutku etkilerine düşmek için değil de– paniğe kapılmış zihnin ve hayal kırıklığının ruhsal döngüsü için çok kısa bir zaman olduğunu zanneden birisi, genç bir hanımın zekice bekleyen aklından neler geçebileceğinden habersizdir.

"Zekice bekleyiş" ifadesi Rosamond'un duygusal stresinin değerini düşürmeye yatkın keskin bir kötüleme tonuna sahiptir. Lydgate'in dürtülerinin analizi ise daha az özetlenmiş ama stil olarak daha sempatiktir.

Rosamond'u görmek istediği için Lydgate'in mesajı iletmenin diğer olası yollarını reddettiğini açıkça belirtilmek yerine yazarın sesi, "gerçi bu gibi şeyler onun dikkatini pek çekmez, ki buradan Bay Vincy'nin evde olmadığı bir saatte kendisine seslenilmesinden ve kızları Vincy'ye mesaj bırakmasından çokça şikâyetçi olmadığı sonucuna varabiliriz." ifadesine yer veriyor. Bu dolambaçlı ifadelendirmeyle George Eliot, hem gerçek yaşamda karşılaştığımız davranışlardan ortaya çıkan güdüleri anlamlandırmak zorunda kaldığımız hem de kendi güdülerimizi kendimizden sakladığımız bir tarzı taklit etmektedir. Burada bir ironi vardır ama bu, gülünç olduğu kadar insanidir. "Bir bilge bile belki hiç kimsenin onu özlememesinden rahatsız olacaktır." ifadesi, Lydgate'in gururunu evrensel bir kusur olarak tanımlamaktadır. Bu söylem, daha sonra Rosamond'u bununla bulmayı umduğu notun Lydgate'in zihindeki provasını göstermek için serbest dolaylı anlatıma kayar: "Hoş, kolay ... neşeli" ifadeleri, ona karşı ciddi niyet eksikliğini gösterir. Paragrafın son cümlesi yazara aittir ve Rosamond'a uğramak için Lydgate'in motivasyonunun en derin düzlemine iner: Kendisi bunu neredeyse hiç kabul etmese bile Rosamond'un kendisine âşık olmasından etkilenmiş ve gururlanmıştır. George Eliot'ın bu fikri ifade et-

mek için kullandığı ağ imgesi, belki de insan yaşamının karmaşıklığını ve karşılıklı bağlantılılığını ortaya koyduğu için onun favori imgelerinden biriydi.

Lydgate'in gururu ve merakı, onun yıkımıdır. Kendisini zar zor kontrol eden Lydgate'in ani ve beklenmedik bir şekilde yeniden ortaya çıkışına normalde çok dengeli ve kendine hâkim olan Rosamond'un tepki göstermesi ve karşılaşmalarının Lydgate'in düşündüğünden oldukça farklı bir şekle dönüşmesi, bundan sonra beklenen şeylerdir. Her iki taraf da o zaman o toplumda önemli sonuçları doğurabilecek doğal ve içten gelen davranışlarına şaşırırlar. Rosamond, duygusal karışıklığı içinde elinde duran "önemsiz bir zincir işlemesini" düşürür. Lydgate yerden onu almak için eğilir ve ayağa kalkarken kızın gözlerinde tutamadığı gözyaşları dikkatini çeker. Anlatıcı, "Bu doğallık ânı, kristalleşen bir dokunuştu: Flörtü aşka çevirdi." der. Birkaç dakika içinde Lydgate, Rosamond'u kollarına alır ve artık nişanlı bir adamdır. "Zincir işlemesinin nereye gittiğini bilmiyordu." Sembolik olarak zincir boynuna dolanmıştır: Meslekî geleceği, neredeyse ona hiç mutluluk getirmeyeceği ve kendisine bir şey yaptırmayacağı bir burjuva evliliğine ipotek ettirilmiştir. Bu kısım, İngiliz kurgusunda en göz kamaştırıcı şekilde anlatılan "aşk sahneleri"nden biridir. Bu başarı, kısmen daha öncesinden çok ustalıkla ve ikna edici bir şekilde Lydgate'in Rosamond'un güçlü cinsel cazibesine kendini bırakışının hazırlanmasından ötürüdür.

41- SÜRE

Hubert, yılbaşı için Charles ve Irene'e güzel bir bebek verdi. Bebek erkekti ve adı Paul'dü. Yıllardır çocukları olmayan Charles ve Irene memnun oldular. Beşiğinin yanında durdular ve Paul'e baktılar. Ona doyamıyorlardı. Koyu saçlı, koyu gözlü, güzel bir çocuktu. Onu nereden aldın, Hubert? diye sordu Charles ve Irene. Bankadan, dedi Hubert. Kafa karıştırıcı bir cevaptı, Charles ve Irene çözmeye çalıştılar. Herkes sıcak şarap içeriyordu. Paul, beşikten onlara bakıyordu. Hubert, Charles ve Irene'i hoşnut edebildiği için memnundu. Biraz daha şarap içtiler.

Eric doğdu.

Hubert ve Irene'in gizli ilişkileri vardı. Bunu Charles'ın bilmemesi gerektiğini hissediyorlardı, bu önemliydi. Bu amaçla başka bir eve kuracakları bir yatak aldılar. Bu ev, Charles, Irene ve Paul'ün yaşadıkları evden biraz daha uzaktaydı. Yeni yatakları küçük ama yeteri kadar rahattı. Paul onlara dikkatle bakıyordu. İlişkileri on iki yıl sürdü ve oldukça başarılı görülüyordu.

Hilda.

Charles, Hilda'nın büyümesini penceresinden izliyordu. Önce sadece bir bebekti, sonra dört yaşında bir çocuk, ardından on iki yıl geçti ve Paul'ün yaşındaydı, on altı. Ne kadar da hoş bir kız! Charles kendi kendine düşündü. Paul, Charles ile aynı fikirdeydi. Dişleriyle Hilda'nın güzel göğüslerinin uçlarını çoktan ısırmıştı.

Donald Barthelme, "Bana Söyleyecek Misin?",
Come Back, Dr Caligari [*Dön, Dr. Caligari*] (1964)

Bölüm 16'da, kurguda kronolojiyi ve onun olası düzenlenişini ele almıştım. Kurgusal zamanın bir başka yönü de gerçekte olayların geçtiği zamanla onları okumak için geçen zamanı karşılaştıra-

rak ölçülen süredir. Bu faktör, bir romanın akışının hızlı veya yavaş oluşuyla ilgili edindiğimiz algıyı, yani anlatı temposunu etkiler. Macera romanı, merakı artırmak için kritik durumların sunuluşunu yapay bir şekilde uzatılabilinmesine rağmen bir krizden diğerine hızlı akar. Diğer taraftan ise bilinç akışı romanı banal olarak her ânın üzerine takılır, kolay ilerlemez. *Middlemarch* gibi bir roman, hayatın ritmine yaklaşıyor görünmektedir; çünkü bu romanın büyük çoğunluğu, gerçek zamanda yapıldığı gibi karakterlerin konuştuğu ve birbirleriyle etkileşimde bulunduğu genişlikte olayları içermektedir. Bunun yanında, bütün bir yıl boyunca iki aylık sayılarla romanı dizi şeklinde satın alan okuyucu için hayat ve sanat arasındaki tempo uyumu, o zaman çok daha yakın görünüyordu. Donald Barthelme'nin hikâyesindeki kafa karıştırıcı özelliklerden biri, kurguda detaylı bir kasıtlılıkla işlenmesine alıştığımız duygusal ve cinsel ilişki anlatımlarının hızlı bir şekilde atlanmasıdır.

1989'da ölen Barthelme, Amerikan postmodern kurguda hikâyeleriyle kurgusal formun sınırlarını sürekli test eden önemli şahsiyetlerden biriydi. Tabi ki bu hikâyenin açılışında alışılmışın oldukça dışında ele alınan sadece süre değildir: Aynı zamanda nedensellik, akıcılık, uyum, bakış açısında tutarlılık –gerçekçi kurguyu oluşturan unsurları düz ve kolayca özümsenebilir bir söyleyiş içinde birbirine bağlayan bütün bu nitelikler– atılmış veya bozulmuştur. Önceki bölümde ele alınan –*Middlemarch*'tan alıntılanan pasajla örneklendirilen türde– motivasyon, burada yoktur. Barthelme, insanların rasyonel dürtülerle hareket etmediğini ama heveslerine, tesadüfe ve bilinçaltı güdülerine göre davrandıklarını ve bunun da bir kelimeyle ifade edilirse hayatı "saçma" yaptığını ima eder. Bu hikâyede, ilkokul okuma kitaplarına ve çocuk "kompozisyonlarına" borçlu, gerçekçi ve *yapay-naif* bir tarzda garip ve telaşlı davranışı anlatır (bu, basit açıklama cümleleri, tümceleme eksiklikleri, yakın anlamlı kelime tekrarları ve tırnak işaretlerinin kaldırılmasıyla yaratılan bir etkidir). Karakterler, Janet ile John ve ailelerinden daha iyi bir şekilde tanımlı değildir.

İlk paragraf teknik olarak bir "sahne"dir ama bu, oldukça kısa bir açıklamayla verilmiştir. Yılbaşı hediyesi olarak bir bebeğin alınması fikri, alanlara karmaşık bir şey olarak görünmez; sadece veren kişinin onu "bankadan" aldığı şeklindeki ifadesi onlara "kafa karıştıcı" gelir. Sorunun peşine düşmeden sakince sıcak şaraplarını tüketirler.

Sonraki bir satırlık paragrafta kısaca bildirilir "Eric doğdu". Bize Paul'ün gelişinin hangi zaman bağlantısında olduğu veya kiminle bağlantılı olduğu söylenmez.

Üçüncü paragraf, Hubert ile Irene arasındaki ilişkiyi anlatır. Bu çiftin yatağı hakkında epeyce fazla bilgi vardır –gerçekten de ihtiyacımız olduğundan fazladır– ama onların duyguları, cinsel zevkleri, Charles'ı aldatma şekilleri ve bizim bir yetişkin hikâyesinden beklediğimiz diğer detaylar hakkında neredeyse hiç bilgi yoktur. Hubert'in Paul hediyesi, onun Irene'e cinsel ilgi duymasından önce mi yoksa sonra mı olduğunu bilmeyiz. Irene'in, bebeği buluşmalarında yanında götürdüğü sonucuna varırız; çünkü "Paul onlara dikkatle bakıyordu." Ardından "ilişkileri on iki yıl sürdü ve oldukça başarılı görülüyordu" ifadesi söylenir; bu, bir ilişkiden ziyade bir evlilik için verilebilecek bir yargıdır. Zamanda bir ânı anlatan bir cümlenin hemen ardından yirmi yıllık bir yaşamı özetleyen bir başka cümlenin gelmesi, bayağı şaşırtıcıdır.

Diğer bir karakter olan Hilda, bir kelimelik paragrafta tanıtılır. Sonraki paragraftan Hilda'nın Charles ve Irene'in kapı komşusunun çocuğu olduğunu çıkarırız. Onun çocukluktan ergenliğe büyüyüşü, çarpıcı açıklıkta tek bir cümle içinde özetlenir. Yetişkinler çocuk gibi davranırlarsa çocuklar rahatsız edici bir şekilde erken büyümüş görünürler: Charles, Hilda'nın hoş bir kız olduğunu sıradan bir şekilde ifadelendirirken Paul "Hilda'nın güzel göğüslerinin uçlarını çoktan ısırmış"tır. Biz, yaklaşık yirmi satırlık bu garip yazı içinde başka bir yazarın ellerinde tam bir roman yazmaya yetecek olaylarla karşılaşırız. Hakikaten bu türde yazmak, etkili olması için daha geleneksel ve daha gerçekçi kurgu söylemini okuyucunun bilmesine bağlıdır. Sapmalar, ancak standarda karşı olarak algılanabilir.

42- İMA

"Camın kenarında durmaman gerektiğini düşünmüyor musun, tatlım?"

"Niçin?"

"Orada yapacağın bir şey yok."

"Daha iyi..." Onun hassasiyetine hürmeten, sözümün sonunu boğan bir gürültüyle pencereyi kapattım.

Bana gülümsüyordu. Gittim yanında durdum. Bir dirseği üzerine dayanmış, çıplak düz omuzları üzerine serpilmiş koyu saçlarıyla çekici görünüyordu. Başının üzerinden ona baktım.

Aniden vurdu kız.

"Harikasın Albert," dedi.

İsmimin Albert olmadığını söyleyebilirim. İsmim Joe. Joe Lunn.

Myrtle kurnazca bir merakla başını kaldırıp bana baktı.

Sırıttığımı sanıyorum.

Bir süre sonra duraksadı.

Derin düşünceli bir tonla, "Erkekler şanslı," dedi. Bir şey söylemedim: Felsefi yorumlara zaman olmadığını düşünüyordum. Karşıdaki duvara bakakalmıştım.

Nihayet sustu.

"Güzel?" Tam da yüzünde şaşırmış bir ifadeyle sakinleştiğini görecek bir zamanda ona bakmıştım.

"Şimdi," dedim, "çayın için gene beklemek zorunda kalacaksın."

"Ah..." Myrtle derin ve ilgisiz bir iç çekti. Gözleri kapandı.

Demlenince çaylarımızı içtik.

William Cooper, *Scenes from Provincial Life*
[*Taşra Hayatından Manzaralar*] (1950)

Bir olayın bütün detaylarıyla gerçekçi bir şekilde betimlenmesi imkânsızdır; buradan (postyapısalcı eleştirmenlerin söylediği gibi) metni üretebilmek için okuyucunun doldurması gerekli boşluk ve susuşları bütün romanların içerdiği sonucu çıkar. Ama bu boşluklar ve susuşlar, bazı durumlarda anlamı ifade etmekten ziyade ima etmek için bilinçli bir sanatsal stratejiyken, bazı durumlarda da yazar tarafından bilinçaltı kaçamaklarının veya baskılamalarının sonucudur (ve daha az ilgi çekici de değildir).

İma, cinselliğin işlenişinde özellikle yararlı bir tekniktir. Roman, her zaman merkezî bir erotik cazibe ve arzuyla ilgilenmiştir. Ama edebî kurguda cinsel eylemlerin açık anlatımı son zamanlara kadar yasaktı. Üstü kapalı ifadelendirme bunun bir çözümüydü.

> "Dua, tatlım," dedi annem, "saati kurmayı unutma?"... "Güzel Tanrım!" diye bağırdı babam... "Dünya yaratıldığından beri hiçbir kadının böylesi budalaca bir soruyla bir erkeğin sözünü kestiği görülmüş müdür?" Dua, neymiş ne diyormuş babanız?... Hiçbir şey.

Tristram Shandy ile onun uydurduğu okuyucu arasındaki bu karşılıktan, onun babasının bir şey *yaptığı*, yani Tristram'in doğmasına neden olacak bir şey yaptığı sonucuna varırız.

Aşırı erdemliliğiyle adı çıkmış Viktoryan döneminde cinsel ilişki çok daha büyük bir suskunlukla karşılanırdı. Romanlar, aile okumaları içindi ve Dickens'ın Bay Podsnap karakterinin kelimeleriyle ifade edilirse "genç bir insanın yanağını kızarmasına" dahi neden olabilecek bir şey içermezdi. *Adam Bede*'nin BBC Televizyonu için yapılan yeni adaptasyonunda yer alan, yarı çıplak Hetty Sorrel'in içinde olduğu bir at arabasıyla dolaştırılan Arthur Donnithorne'nu tasvir eden sahnenin George Eliot'un romanında karşılığı yoktur. Romanda bir öpücükle Hetty'nin hamile kaldığını zannedebilecek daha masum okuyucular vardır. *Middlemarch*'da Dorothea'nin Casaubon ile evliliğinin olmadığı, çoğunlukla zekice hazırlanmış mecazi imalarla dikkatli okuyucuya iletilir. Arnold Bennett, 1908 yılı kadar geç bir zamanda, *The Old Wives' Tale* [*Yaşlı Ha-*

nımların Hikâyesi]'inde Sophia'nın evlilik gecesini sessizce geçer. Ama evlilik gecesinin tatsız ve hayal kırıcı bir tecrübe olduğunu başka bir şekilde gösterir: Gerald'ın balayında eşini görmeye zorladığı halkın giyotinle idam edilişinin alçaltıcı manzarasıyla; her yer kandır ve penis sembolizmi vardır.

William Cooper, *Taşra Hayatından Manzaralar*'ı yayımladığı zamana kadar müsaade edilebilirliliğin sınırları oldukça genişlemişti; ama burada âşıkların meşgul olduğu adı belli bu olay, bir adli soruşturmayı kendi üzerine çekmeden ancak 1950'de açık bir dille anlatılabilirdi. Cooper, hem nükteli hem de erotik bir sahnenin sonucunun belli oluşumuna okuyucusunu da katarak açık bir şekilde ifade edişin oldukça yakınlarına gelir.

Anlatıcı ve kız arkadaşı, anlatıcının arkadaşı Tom ile ortak kullandığı bir taşra kulübesinde yatmışlardır. Anlatıcı, Tom'un arabasının sesi olduğunu sandığı şeyi duyduğunda çay yapmayı teklif etmek üzeredir ve kontrol etmek için hemen yataktan çıkar. Myrtle'nin ifadesi onun çıplak olduğunu bize söylemektedir. Onun verdiği cevabı kolayca tamamlayabiliriz, "Daha iyi..." Çünkü bu ifade, Kurt'un Kırmızı Başlıklı Kız'a verdiği ifadelerle aynı yapıya sahip gibi görünmektedir ve bize eksik sözün uygunsuz bir şey olduğunu böylelikle haber verilir. Sonraki paragraf, yaslanarak ayakta duran çıplak anlatıcıyla yine çıplak metresini zihnimizde canlandırmamıza olanak tanır: "Aniden vurdu." İnsan konularıyla ilgili olarak kullanıldığında bu fiil, genellikle bir nesne alır veya bazen de "üzerine" gibi bir edattan sonra bir isim alır; ama burada bu yoktur ve bunun ne olduğunu bizim tahmin etmemiz gerekir. "'Harikasın Albert,' dedi." Sonraki paragraf Albert'ın kimliğine yönelik en açık ifadeyi verdiği için "vurdu" fiilinin nesnesinin bilinen bir takma ad olması gerektiği konusunda neredeyse hiç şüphe içinde kalmayız. (Bunun anlatıcıya şeklen kendini tanıtma fırsatı sağlaması ayrıca bir eğlence kaynağıdır.) Hangi eylemin Myrtle'yi "duraksattığı" bize söylenmez; ama Bay Shandy'de olduğu gibi ses çıkmaz. Ancak, duraksadıktan sonra kadın konuşur. Anormal derecede kısa

olan bu paragraflar, konuşmaktan veya anlatmaktan çok, sürmekte olan gerçeğin üzerinde durur.

Sterne'inki gibi Cooper'ın da imayı kullanması, sadece bir önlem değildir: İma, yaratıcı nükte sürprizi taşır. Fakat bir on yıl veya biraz daha sonra çıkan *Lady Chatterly* denemesi, bu tür sanatsal dolaylı anlatımları zorunlu kılan bütün tabuları çoğu okuyucunun ve bazı yazarların duyduğu üzüntülerden çekip aldı. Örneğin Kingsley Amis, öyküleri cinsel davranışlarla çok ilgili olmasına rağmen, olayı anlatmaya girişmeyen saplantılı bir yol izlemiştir. Yeni çıkan romanı *The Folks That Live on the Hill* [*Tepede Yaşayan Ahali*]'de bu noktaya açıklık getiren ve günlük dilde sekse göndermede ima'nın nasıl kullanıldığını gösteren bir pasaj vardır:

> "Bu gece güzel erken bir gece geçirelim," dedi Desirée. Bu apaçık teklifin birkaç anlam düzeyi vardı. Erken bir gece ve daha fazlası değil ifadesi söylediği gibi bir şey anlamına geliyordu, temel olarak zamanla ilgili bir ifade idi, akşamın sonrasının veya sosyal bir şeylerin ötesinin veya farklı bir şeyin olmayacağının duyurusuydu... *güzel* erken bir gece, arkadaşlık etme şeklinde bir şeyin sadece hariç tutulması anlamına gelmiyordu; ama sırf hoş olan şeyin, gerçekten de kaçınılmaz olan şeyin, cinsel eylem denilen şeyin dâhil edilişi demekti. Bu, ... anlatılmasından daha iyi, çok daha iyi tahmin edilir.

Cinsel eylemlerle ilgili bu açık işleyiş, kesinlikle romancının sanatsallığının başka bir meydan okumasıdır –pornografi dilini tekrarlamaktan nasıl kaçınılacağını, cinsel eylemin doğası gereği sınırlı repertuarının nasıl kırıldığı gibi meydan okumalar– ama bu, bu kitapta ele almaya niyetleneceğim bir şey değil.

43- BAŞLIK

Son cilt on dört günde yazıldı. Bu başarıda Reardon neredeyse destanımsı bir mertebeye çıktı. Çünkü kompozisyon emeğinin ötesinde çokça uğraşmak zorunda kaldı. Keskin bir bel ağrısı onu vurduğu zaman daha başlamamıştı bu işe; iki veya üç gün masada kendini tutmaya çalışması bir işkenceydi ve bir kötürüm gibi dolaşıyordu. Bir de bunun üzerine baş ağrıları, boğaz ağrısı ve genel bir hâlsizlik başlamıştı. İki hafta bitmeden biraz daha para bulmak gerekmiş; rehinciye kol saatini götürmüştü (bunun bu kadar çok şeye yetmeyeceğini düşünebilirsiniz) ve sonradan da birkaç kitap daha sattı. Bütün bu şeylerin yanında en sonunda bitirilen romanı da buradadır. "Son" diye yazdığı zaman geriye uzandı, gözlerini kapattı ve bir çeyrek saat karanlık içinde zaman geçirdi.

Başlığı koymak kalmıştı geriye. Ama beyni başka bir uğraşı kabul etmiyordu; birkaç dakikalık güçsüz çabanın ardından sadece kadın ana karakterin adını koydu, Margaret Home. Bu, kitaba uygun olmalı. Şimdiden bu son kelimenin yazılmasıyla kitaptaki bütün olaylar, karakterler, diyaloglar unutulmuşluğa doğru kaymıştı; onlarla ilgili daha fazla bir şeyleri ne biliyor ne de umursuyordu.

George Gissing, *New Grub Street* (1891)

Romanın başlığı, metnin bir parçasıdır –daha doğrusu bizim karşılaştığımız ilk parçasıdır– ve bundan ötürü okuyucunun dikkatini çekip yönlendirecek önemde bir gücü vardır. İlk İngiliz romanlarının başlıkları, değişmez bir şekilde ana karakterlerin adları olmuştur, *Moll Flanders*, *Tom Jones*, *Clarrissa*. Kurgu, kendini biyografi ve otobiyografi üzerine modellendiriyor ve bazen de kendini biyografi ve otobiyografi olarak gizliyordu. Sonraki romancılar, başlıkla-

rın bir temaya işaret edebileceğini (*Sense and Sensibility= Akıl ve Tutku*), merak uyandıran bir gizem ortaya koyabileceğini (*The Woman in White= Beyazlı Kadın*) veya belli bir mekân ve atmosfer türünü sağlayabileceğini (*Wuthering Heights= Uğultulu Tepeler*) fark ettiler. On dokuzuncu yüzyılın bir noktasından itibaren onlar, şimdi belki biraz modası geçmiş olarak görülmesine rağmen, öykülerini yankılamalı edebî alıntılara (*Far From the Madding Crowd= Çılgın Kalabalıktan Uzak*) bağlamaya başladılar; bu, yirminci yüzyıl boyunca süren bir uygulamaydı (*Where Angels Fear To Tread* [*Meleklerin Uğramadığı Yer*], *A Handful of Dust* [*Bir Avuç Toz*], *For Whom the Bell Tolls* [*Çanlar Kimin İçin Çalıyor*]). Daha yeni zamanların romancıları *The Catcherin the Rye* [*Çavdar Tarlasında Çocuklar*], *A History of the World in 10½ Chapters* [*On Buçuk Bölümde Dünya Tarihi*], *For Black Girls Who Consider Suicide When The Rainbow Is Not Enuf* [*Gökkuşağı Yeterli Olmadığı Zamanlar İntihar Etmeyi Düşünen Zenci Kızlar İçin*] gibi acayip, bulmacamsı ve sıra dışı başlıkları benimserlerken büyük modernistler ise sembolik veya mecaz başlıklara yönelmişlerdir: *Heart of Darkness* [*Karanlığın Yüreği*], *Ulysses*, *The Rainbow* [*Gökkuşağı*] gibi.

Romancı için bir başlık seçmek, romanla ilgili şey üzerine daha net odaklanmayı sağladığı için bu yaratma sürecinin önemli bir parçası olabilir. Mesela Charles Dickens, 1854'ün başında başlamayı planladığı dizi romanı için muhtemel on dört başlık olasılığını not etmiştir: *Cocker'a Göre*, *Bunu İspatla*, *İnatçı Şeyler*, *Bay Gradgrind'in Gerçekleri*, *Bileğitaşı*, *Zor Zamanlar*, *İki İki Daha Dört*, *Anlaşılabilir Bir Şey*, *Taş Kalpli Arkadaşımız*, *Pas ve Toz*, *Basit Aritmetik*, *Bir Hesap Meselesi*, *Sayıların Sade Bir Sorusu*, *Mantıkçı/Akılcı Felsefe*. Bunların çoğu, bu aşamada Dickens'ın Bay Gradgrind'de somutlaştırdığı faydacılık temasıyla kafasının meşgul olduğunu gösterir. Onun en sonunda seçtiği *Zor Zamanlar*, bitmiş romanın geniş sosyal meselelerine daha uygun düşer.

Edwin Reardon'un romanına isim verme konusundaki ilgisizliği, işine inancını kaybedişinin bir belirtisidir. Orta düzeyde edebî

değere sahip ama sınırlı tirajı olan birkaç roman yayımladıktan sonra düşüncesizce evlenen Edwin, iki yakasını bir araya getirebilmek için kötü bir verimlilikle sabit ifadelerle dolu küçümsediği üç ciltlik eser yazmaya mecbur kalır. Bu kitapta Gissing, mücadele eden bir yazar olarak kendi hayal kırıklıklarını ifade etmekteydi ve kitabın başlığına oldukça dikkat etmişti. Yabancı bir gazeteciye açıkladığı gibi "Grub Street gerçekten de yüz elli yıl kadar önce Londra'da vardı. Pope ve çağdaşları için bu sokak, sefil yazarlıkla eşanlamlı hâle gelmişti... sadece fakirlerin değil önemsiz yazarlarında kaldıkları bir yerdi." Gissing'in zamanına gelindiğinde edebiyat pazarı çok daha büyük, daha rekabetçi ve tanıtım bilinçli hâle gelmişti. Reardon bu ortamda hayatta kalmak için, yeterince yetenekli ve yeterince kinik olmayan unutulmaz bir yazar portresidir. Sıradan bir adamın banal hayatını samimiyetle anlatan ve kalıpları kıran bir roman yazmayı planlayan, idealizmle ve heyecanla dolu idealist genç arkadaşı Biffen de kendisi gibidir. Onun kitabına koyduğu başlığı söylemesi, *New Grub Street*'in birkaç komikliklerinden birisini oluşturur: "'Bakkal, Bay Bailey' adında bir kitap yazmaya karar verdim." Nihayet yayımlandığında arkadaşları tarafından hayranlıkla karşılanır ama eleştirmenler tarafından sert bir şekilde eleştirilir ve Biffen soğukkanlılıkla intihar eder. Readon da bu sırada aşırı çalışmaktan ölmüştür. *New Grub Street* sadece keyifli bir kitap değildir aynı zamanda edebiyat yaşamının hastalıkları üzerine bir inceleme olarak eşsizdir ve konusu, şaşırtıcı derecede hâlâ günceldir.

Romanlar, sanat eserleri olmalarının yanında her zaman ticari bir mal olmuşlardır, dolayısıyla ticari kaygılar başlıkları etkileyebilir veya onların değiştirilmesine neden olabilir. Thomas Hardy, Macmillan'a *Fitzpiers at Hintock* ila *The Woodlanders* arasında bir seçim yapmalarını önermişti. Onların ikincisini seçmesi çok şaşırtıcı değildir. Ford Madox Ford'un *İyi Asker*'i orijinallinde (elbette) *The Saddest Story* [*En Hüzünlü Hikâye*] olarak adlandırılmıştı; ama Büyük Savaş'ın ortasında yayına çıkacaktı ve yayıncıları daha az

üzücü ve daha yurtsever bir başlık vermesi konusunda onu ikna ettiler. Martin Amis'in ikinci romanı *Dead Babies* [*Ölü Bebekler*]'in (1975) başlıklı karton kapaklı ilk baskısı, yayımcılarını fazlasıyla şoke etmişti ve onlar iki yıl sonra bu eseri *Dark Secrets* [*Karanlık Sırlar*] olarak bastı. Benim *Ne Kadar İleriye Gidebilirsin?* çalışmamın Amerikan yayımcıları da kitabın İngilizce başlığının Bunu Nasıl Yaparsın kitaplarıyla Amerikan kitapçılarında raflanacağı gerekçesiyle adını *Souls and Bodies* [*Ruhlar ve Bedenler*] şeklinde değiştirmeye beni ikna ettiler. Bu, her zaman boyun eğdiğime pişman olduğum aptalca bir tartışma olarak kaldı. (Carol Clewlow'un *A Woman's Guide to Adulter* [*Bir Kadının Ergenlik Rehberi*]'yle veya Georges Perec'in *Life: a User's Manual* [*Hayat: Bir Kullanıcının El Kitabı*]'yla onların ne yaptıklarını bilmiyorum.) "Sisli Bir Gün (Londra Kasabası'nda)" şarkısından bir satır olan *The British Museum Had Lost Its Charm* [*İngiliz Müzesi Büyüsünü Kaybetti*] başlığını üçüncü romanıma vermek istedim; ama Gershwin Yayıncılık Şirketi bana izin vermedi. Bu yüzden, şarkının ilhamı, romanın sisle kaplı bir günlük olay akışında izini bırakmasına rağmen *The British Museum is Falling Down* [*İngiliz Müzesi Yıkılıyor*] şeklinde başlığını son anda değiştirmek zorunda kaldım. Her yazarın da bildiği gibi beğendiklerini iddia ettikleri kitapların adlarını sıkça unutan veya çarpıtan okuyucudan daha çok, belki de yazarlar için başlıklar her zaman daha anlamlıdır. *Changing Wives* [*Hanımları Değiştirme*], *Trading Places* [*Ticaret Yerleri*] ve *Small Change* [*Küçük Değişiklik*] adlı romanlara hep itibar etmişimdir ve Profesör Bernard Crick bir defasında bir mektubunda benim *Having It Off* [*Kaçamak Yapmak*]'ımdan hoşlandığından söz etmişti. Ama belki de bana takılıyordu. (Kastettiğinin kitaplarımdan hangisi olduğunu söyleyemem.)

44- DÜŞÜNCELER

"Lütfen, bir şey yapmam gerekiyor. Botlarınızı temizleyeyim mi? Bakın, eğilip onları yalayacağım." Dostlarım, ister buna inanın isterseniz kıçımı öpün ama dizlerimin üzerinde eğildim ve o pis iğrenç botlarını yalamak için kırmızı dilimi iki karış dışarı uzattım. Bu buruşuk şeyin yaptığı ise beni tekmelemek oldu. Daha sonra bana öyle geldi ki bu piç kurusunu ayak bileklerinden sıkı tutup yere düşürsem çok sancılanıp hastalanmam. Öyle de yaptım ve gerçekten de çok şaşırdı ve namusuz seyircilerin kahkahaları eşliğinde büyük bir gürültüyle yere kapaklandı. Ama onu yerde görünce üzerime gelen o korkunç duyguyu hissedebiliyordum. Bu yüzden de kalkması için elimi uzattım ve kalktı. Sonra tam da suratıma cidden sert bir yumruk çakacakken Doktor Brodsky şöyle dedi:

"Tamam, bu kadarı yeterli." Ardından da kırpışan gözlerim ve uluyan ağzıma ışıklar vururken bu adi şerefsiz bir aktör gibi selam verip dans ederek uzaklaştı. Brodsky, izleyicilere şöyle dedi: "Görüyorsunuz ki deneğimiz paradoksal bir şekilde kötülüğe zorlanırken iyiliğe zorlanıyor. Şiddet uygulama niyetine, güçlü fiziksel rahatsızlık duyguları eşlik ediyor. Bunları savuşturmak için denek tamamen zıt bir tavra kaymak zorunda kalıyor. Sorusu olan var mı?"

"Seçim" diye derin gür bir ses gürledi. Bu sesin hapishane papazına ait olduğunu gördüm. "Gerçek bir seçme şansı yok, değil mi? Kendisini öyle iğrenç bir şekilde küçük düşmesine iten şey, kendi çıkarlarını düşünmesi ve fiziksel acıdan korkması. Onun samimiyetsizliği açıkça görülüyordu. Günahkâr olmaktan vazgeçiyor. Ama ahlaki seçimler yapabilen bir varlık olmaktan da çıkıyor."

Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*
[*Otomatik Portakal*] (1962)

"Düşünce romanı" ifadesi; genellikle bir şeyler yemeye, bir şeyler içmeye ve flörte az yer ayıran ama bunlar arasında anormal derecede konuşkan karakterlerin ileri geri felsefi sorular sorduğu bir anlatı ilgisine saplanıp kalan bir kitabı akla getirir. Bu, Plato'nun Diyalogları'na kadar uzanan saygıdeğer bir gelenektir ama modası da geçmektedir. Örneğin, Yüksek –ve Düşük– Kilise Anglikanizminin, Roma Katolikliğinin, Muhalif ve Dürüst Şüphe'nin karşı iddiaları ve değerleri, bu moda çerçevesinde açıklanan yüzlerce roman on dokuzuncu yüzyılda basıldı. Bunlar gezici kütüphanelerin buna eklendiği heyecan verici bir hamleyle yapıldı. Bunların çoğu tamamıyla ve haklı olarak unutulmuştur. Düşünceler artık ilgi uyandırmıyor ve onların sergilenmesi, karakterleri ve olayı canlılıktan mahrum etmektedir.

Bu tür romana, bazen verilmiş bir isim de *roman à thèse,* yani tezli romandır ve Fransız dilinden bu terimi almamız ayrıca önemlidir. Düşünce romanı, belli bir teze ister sahip olsun isterse olmasın veya daha geniş kuramsal ve diyalektik bir yapıda ister olsun ister olmasın sonuçta İngilizcede olduğundan daha çok Kıta Avrupa edebiyatında kendi evinde hep görülmüştür. Belki de bu durum, İngiliz toplumunda kendini aydın olarak tanımlayan sınıfın belirgin eksikliğiyle ilgilidir. Bu, İngiltere'nin on yedinci yüzyıldan beri bir devrim tecrübesi yaşamaması gerçeğine atfedilen bir durumdur ve modern Avrupa tarihinin sarsıntılarına nispeten temas etmeden kalmıştır. Bunun sebebi ne olursa olsun Dostoyevski, Thomas Mann, Robert Musil, Jean Paul Sartre, modern İngiliz edebiyatında karşılayacak gerçek bir dengi olmayan romancılardır. Belki D.H. Lawrence, özellikle *Âşık Kadınlar*'da buna en çok yaklaşandır; ama bu eserinde tartışıp açıkladığı düşünceler, oldukça şahsiydi, söyleyecek eksantrik bir şeyi yoktu ve modern Avrupa düşüncesinin ana eğilimine tuhaf bir açıyla durmaktadır.

Yüzeysel bir bakıştan daha çoğunu hak eden bir roman, elbette düşünceler içerecek, düşünceleri kışkırtacak ve düşünceler çerçevesinde tartışılabilinecektir. Ama "düşünce romanı"yla birisinin kastettiği şey, anlatının devinimini meydana getiren, şekillendiren ve

devam ettiren, romanın enerji kaynağı olarak görünen fikirler içinde –yani duygular, ahlaki seçimler, kişisel ilişkiler veya insan talihinin değişimi gibi şeylerden ziyade– o romanı belirlemektir. Bu açıdan İngiliz romancılar ya komik ve yergisel kurgu içinde (buna kampus roman dâhil) ya da fabl ve ütopik veya distopik fantezinin değişik şekilleri içinde doğrudan düşünceleri ele almada daha rahattırlar. Bu iki tipin örneklerine daha önce göz atmıştım; mesela Malcolm Bradbury'nin *Tarih Adamı* ile Samuel Butler'ın *Erewhon*'u. Anthony Burgess'in *Otomatik Portakal*'ı ise bu ikinci tipe aittir.

Anthony Burgess, otobiyografisinde 1960 civarında İngiltere'de Mods ve Rockers kabile adlarıyla bilinen genç holiganların suç davranışlarının ve ortaya koydukları problemlerin hepsinin bu romanı esinlendirdiğini yazmıştır: Medeni bir toplum, kendi etik standartlarıyla uzlaşmadan anarşik şiddete karşı kendisini nasıl koruyabilir? Uyumsuz Katolik Burgess hatırlatıyor, "metafizik veya teolojik bir temele... bilimsel şartlandırma yoluyla özgür iradenin yapay imha edilmesine; bunun kötülüğün özgür seçiminden daha büyük bir kötülük olup olmayacağı meselesine... romanın sahip olması gerekeceğini gördüm."

Kitapta geçen hikâye, korkunç derecede şiddet ve cinsel suçlardan mahkûm olmuş merhametsiz genç bir sokak serserisi olan Alex tarafından itiraf şeklinde ve konuşma diliyle anlatılır. Hapishaneden çıkabilmek için, kusmaya neden olan ilaçların eşliğinde yaptığı suçları canlandırdığı Pavlovyen nefret terapisini kabul eder. Tedavinin etkililiği, bu alıntıda geçen sahnede gösterilir. Suç uzmanlarından oluşan bir izleyici önünde (bu amaç için tutulan bir aktör) Alex'e sataşıp taciz etmektedir. Fakat intikam alma arzusunu Alex hisseder hissetmez bir kusma hissi bu arzuyu bastırıp rezilce bir sakinleşmeye döndürebilmektedir. Hapishane papazı da bu süreç içinde onun insanlıktan çıkartılıp çıkartılmadığını sormaktadır.

Benzer birçok düşünce romanı –Morris'in *News from Nowhere* [*Hiçbir Yerden Haberler*], Huxley'in *Brave New World* [*Cesur Yeni Dünya*], Orwell'ın *Nineteen Eighty-four* [*1984*]– gibi *Otomatik Portakal* da gelecek zamana kuruludur (çok da uzak bir gelecek olma-

masına rağmen). Böylelikle de romancı, kendi etik tartışma ifadelerini dramatik sertlikle ve sosyal gerçekliğin sınırlandırmaları olmadan kurgulayabilecektir. Burgess'in ustalığı, Salinger'ın *Çavdar Tarlasındaki Çocuklar*'ını ele aldığım "gençlik skazları" (4. Bölüm'e bakın) diye adlandırdığım oldukça özgün versiyonla çok denenmiş bu stratejiyi birleştirmek olmuştur. Gençler ve suçlular, kendilerini saygıdeğer yetişkin toplumdan ayırmak için kabilesel bir ağız olarak argoyu kullanır. Burgess, 1970'lerin İngiltere'sinde suçlu gençlerin Rusçadan oldukça etkilenmiş bir konuşma tarzını benimsediklerini kafasında canlandırır (şimdi olduğu gibi Sputnik zamanında o kadar da saçma görünmeyen bir düşünce). Memurlarla konuşmasında standart İngilizce kullanmasına rağmen (Rusçada "genç" anlamında bir son ek olan) *nadsat* olarak bilinen bu argoyla sözde (Rusça *drugi*: arkadaşlar anlamında) holigan bir seyirci grubuna hikâyesini anlatır. Aksanında biraz Cockney kafiyeli argo vardır ("charlie"= Charlie Chaplin= chaplain [papaz]) ama temelinde Rusçadan türetilmiştir. Bununla beraber, özellikle romanın önceki 99 sayfasını okumuşsanız alıntının ikinci cümlesinde yer alan *sharries* kelimesinin "kıç", *yahzick* kelimesinin "dil", *grahzyn*'nin "pis" ve *vonny*'nin "iğrenç" anlamına geldiğini tahmin etmek için Rusça bilmeniz gerekmiyor. Burgess, anlatı içeriğinden ve diğer ipuçlarından ödünç alınmış bu kelimelerin anlamlarını çıkarabileceklerinden, okuyucuların okumaya devam ederken *nadsat* dilini aşamalı olarak öğrenmelerini amaçlamıştı. Dolayısıyla okuyucu, cezadan ziyade bir mükâfatla (hikâyeyi takip edebilmeyle) desteklenmesine rağmen bir tür Pavlonyen şartlanmaya uğrar. Biçimlendirilmiş bu dilin kendi içinde belli bir estetik mesafede tanımlanabilen korkunç durumları barındırması ve çok tiksinmekten veya çok heyecanlanmaktan bizi koruması da bir sürprizdir. Stanley Kubrick tarafından roman filme alındığı zaman, bu şartlandırma gücüne biraz daha ironik görsellik eklendi: Şiddet eylemini daha yanılsamacı ve ulaşılabilir, görsel bir ortama Kubrick'in mükemmel aktarımı, tam da mercek altına alınan serseriliğe karşı filmi tahrik edici bir şey yaptı ve yönetmenin filmi geri çekmesine neden oldu.

45- KURGUSAL OLMAYAN ROMAN

Çok geçmeden tıknaz bir adam dikkatimizi çekiyor, yuvarlak şapkası ve peruğu var, bir hizmetçiyle kol kola, kaçakçı veya bir kurye gibi görünüyor ve aynı zamanda Villequier'in kapısından çıkıyor. Nöbetçilerin birisinin yanından geçerken ayakkabı bağcığıyla uğraşmaya başlıyor, onu gene bağlamak için eğiliyor ama yine de cam arabanın sürücüsü tarafından daha istekle kabul ediliyor. *Şimdi* yol parası tam mı acaba? Henüz değil, cam arabanın sürücüsü hâlâ bekliyor. – Allah kahretsin! Sinsi oda hizmetçisi, Kraliyet Ailesinin tam bu gece kaçacaklarını düşündüğünü Gouvion'a haber vermişti. Cam gibi parlayan gözleriyle güven vermeyen Gouvion, Lafayette'ye bir işaret gönderdi ve ışıklarıyla parıldayan Lafayette'in arabası şu an Carrousel Kemeri'nin iç tarafından hareket etti; ki orada yine kaçakçı veya kurye gibi görünen bir hizmetçinin koluna yaslanmış geniş Çingene şapkası gölgesi içinde bir hanım, araba geçsin diye kenara çekiliyor. *Değneğiyle* –o zamanlar güzel hanımların yanında taşıdıklarına benzeyen, *değnek* denilen küçük hafif sihirli bir çubukla– tekerleğin demir çubuklarına dokunduracak bir hareket de yapıyor. Lafayette'in arabasının parıltısı döne döne geçiyor: Prens, Sarayında her şey sessiz, her direkte nöbetçiler, Majestelerinin Odaları sakin, kapalı. Sizin sinsi oda hizmetçiniz yanılmış olmalı? Sen yine de, Argus'un dikkatiyle, etrafı izle, Gouvion çünkü gerçek şu ki ihanet bu duvarların içindedir.

Ama Çingene şapkasıyla kenarda duran ve *değneğiyle* tekerleğin çubuklarına dokunan hanım nerede? Hey okuyucu, tekerleğin demir çubuklarına dokunan hanım, Fransa'nın Kraliçesi idi! O iç Kemer'den Carrousel'e güven içinde çıktı ama Rue de I'Echelle'ye değil. O gürültü ve karşılaşma telaşı içinde yolun soluna değil sağına geçmişti. Ne o ne de hizmetçisi Paris'i biliyordu. O adam aslında bir hizmetçi değildi; o şekilde kılık değiştirmiş sadık,

aptal, *eski* bir korumasıydı. Onlar ters taraftalar, oldukça yanlış yerde, Kraliyet Köprüsü ve Nehri'nin üzerinde. Hâlâ bekleyen cam arabanın sürücüsünden uzakta, Rue de Bac'da kaygılı bir şekilde geziniyorlar. Kalbi titreyerek, arabacı elbiseleri içinde, düşünceleri düğümlü, bekliyor!

Kentin bütün çan kulelerinden gece yarısı çanı çalıyor. Değerli bir saat böylece geçti. Çoğu ölümlü uykuda. Cam arabanın sürücüsü bekliyor ve acaba hangi ruh hâlinde! Kendi gibi bir sürücü geçiyor, konuşmaya başlıyorlar, at arabacılarının ağzıyla neşeli bir cevap veriyor: Kamçılı kardeşler bir tutam enfiye alışverişinde bulunuyorlar, beraber içmek için çömeliyor ve iyi gecelerle ayrılıyor. Tanrı korusun! Nihayet Kraliçe Hanımefendi burada, Çingene şapkasıyla, bu kadar tehlikeden sonra, yolunu sormak zorunda kaldı. Herkesçe de tanınıyor, yine kılık değiştirmiş koruması olan diğeri gibi hizmetçisi havaya zıplıyor. Ve şimdi cam arabanın sürücüsü – Kont Fersen, çünkü onun siz olduğunu okuyucu görüyor, – Sür!

Thomas Carlyle, *The French Revolution* [*Fransız Devrimi*] (1837)

"Kurgusal olmayan roman", *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* [*Gözünü Kırpmadan: Çoklu Bir Cinayet ve Sonuçlarının Gerçek Öyküsü*][26] (1966) adlı eserini tanımlamak için Truman Capote'un ilk olarak kullandığı bir terimdir. 1959'da örnek bir orta batı ailesinin dört mensubu vahşice ve gereksiz yere Amerika'nın alt sınıfından iki evsiz psikopat tarafından öldürüldü. Capote, ailenin geçmişini ve ortamını araştırdı, İdam Sırası'ndaki bu iki suçluyla görüştü ve onların en sonunda yapılan idamlarını da izledi. Daha sonra titizlikle araştırdığı gerçekleri birleştirerek yapı ve üslup açısından romandan ayırt edilemeyen etkileyici bir anlatı şeklinde bu suçun hikâyesini ve onun getirdiği akıbeti kaleme aldı. Bu çalışma yakın zamanlarda belgesel anlatı için bir moda başlattı. Önemli noktaları, Tom Wolfe'nin *Radical*

[26] Ayşe Ece'nin *Soğukkanlılıkla –Dört Cinayetin ve Sonuçlarının Gerçek Öyküsü–* adıyla Türkçeye kazandırılan bu kitap, Sel Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır. Ç.N.

Chic [*Radikal Şıklık*] ve *The Right Stuff* [*Doğru Şey*], Norman Mailer'in *Armies of the Night* [*Gece Orduları*] ve *The Executioner's Song* [*Celladın Şarkısı*] ile Thomas Keneally'nin *Schindler's Ark* [*Schindler'in Gemisi*] gibi kitapları oluşturmuştur. "Kurgusal olmayan roman" açıkça paradoksal bir ifadedir ve böylesi kitapların genellikle jenerik kimliğine dair bazı şüphe ve tartışma objesi olmaları da şaşırtıcı değildir. Bunlar, tarih, röportaj veya imgeleme/tahayyül çalışmaları mıdır? Mesela (Nazilerin işgal ettiği Polonya'da zorla iş yaptırılan bir kişi olarak konumunu birçok Yahudi'nin hayatını kurtarmak için kullanan Alman bir işadamının gerçek ve sıra dışı öyküsüne dayanan) *Schindler'in Gemisi*, Amerika'da kurgusal olmayan olarak yayımlandı ama İngiltere'de Booker Kurgu Ödülü'nü kazandı.

Tom Wolfe, edebiyat kariyerine Amerikan popüler kültürünün daha garip görünüşlerini konu alan bir gazeteci olarak başladı ve daha sonra *Radical Chic* [*Radikal Şıklık*] –Siyah Panterler için para toplama organizasyonu yapan moda meraklısı New York entelektüellerinin ahlaksız ve komik öyküsü– gibi uzun anlatılar şeklinde ele aldığı konuları geliştirmeye başladı. Diğer yazarlar, 1960 ve 1970'lerde Amerika'da benzer ruhsal durum içinde çalışıyorlardı. Wolfe kendini, 1973'te bastığı bir antolojinin başlığı olan "Yeni Gazetecilik" diye adlandırdığı yeni bir edebî akımın öncüsü olarak gördü. Bu kitabın Giriş'inde Wolfe, edebî romancıların, etrafında olanlara dikkat edemeyecek kadar mite, uydurmacaya ve üstkurgusal oyunlara saplandığını ve çağdaş sosyal gerçekliği anlatma işini ihmal ettiklerini, dolayısıyla da romanın geleneksel görevini Yeni Gazeteciliğin üstlendiğini iddia etti. (Ardından da Wolfe, *Bonfire of the Vanities* [*Gösterişlilik Ateşi*]'nde panoramik toplumsal romanı canlandırmaya bizzat çalıştı, biraz başarı da kazandı.)

Kurgusal olmayan roman, yeni gazetecilik, "ihtilaf" veya birisi buna her ne diyorsa bu yazı tarzında okuyucu için öykünün "gerçek" olduğu garantisi, romana hiçbir kurgunun karşılayamayacağı bir yükümlülük verirken, bu roman tekniği geleneksel belgeleme

veya tarihçiliğin telkin edemeyeceği bir heyecan, yoğunluk ve duygu gücü de oluşturur. Günümüzün popüler anlatı şekli olmasına rağmen, aslında değişik şekillerde çok uzun zamandır öyle ya da böyle kullanılmıştır. Edebî bir form olarak roman kendisini kısmen ilk gazetecilikten ortaya çıkmıştır; neredeyse kesin derecede bir uydurma unsuru içermesine rağmen gerçek hikâyeler olarak hevesli ve saf okuyucuya ulaşan ilanlar, broşür, suçluların "itirafları", felaket haberleri, savaşlar ve sıra dışı olaylar. Daniel Defoe bir romancı olarak *True Relation of the Apparition of one Mrs Veal* [*Bir Bayan Veal'in Hayaletinin Asıl İlişkisi*] ve *Journal of the Plague Year* [*Veba Yılının Güncesi*] gibi eserlerinde bu iddia edilen belgesel anlatıları taklit ederek meslekî hayatına başlamıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonunda "bilimsel" tarihsel metodun gelişiminden önce roman ile tarihçilik arasında iyi bir çapraz verimlilik vardı: Scott, romancı olarak kendini daha çok bir tarihçi olarak gördü ve *Fransız Devrimi*'nde Carlyle, modern bir tarihçiden daha çok, bir romancı gibi yazmıştır.

Yeni Gazetecilik antolojisinin girişinde Tom Wolfe, romandan aldığı dört tekniği ayırt etmişti: (1) özetlemekten ziyade olaylar yoluyla hikâyeyi anlatma; (2) diyaloğu dolaylı konuşmaya tercih etme; (3) gayri şahsi perspektiften ziyade olayın içinde bulunan bir kişinin bakış açısından olayları sunma; (4) gerçekçi romanda sınıf, karakter, statü ve sosyal durumun belirtisi gibi görünen insanların görünüşleri, elbiseleri, eşyaları, beden dili gibi şeylerle ilgili detay türlerini dâhil etme. Carlyle, bütün bu araçları *Fransız Devrimi*'nde (1837) kullandı ve tarihsel olaylar üzerinden şahit olduğumuz veya kulak misafiri olduğumuz görüntüyü oluşturmak için "şu an tarihli" zaman ve anlatıda okura seslenerek okuyucunun dâhil edilmesi gibi Wolfe'un söz etmeyi unuttuğu başka birkaç teknik de kullandı.

Alıntılanan pasaj, Ulusal Meclis tarafından komşu monarşi devletlerin Fransa'yı istilasına karşı kısmen rehine olarak tutulan XVI. Louis, Marie-Antoinette ve çocuklarının Tuileries Sarayı'ndan 1872 Haziran'ında kaçışını anlatmaktadır. İsveçli Kont Fersen,

Carlyle'nin anlatı ilgisini maksimum düzeye çektiği bu gece kaçışını idare etmektedir. Önce (alıntılanan pasajdan hemen önce) Tuileries'e yakın Rue de I'Echelle'de bekleyen sıradan bir "cam araba"yı (özel kiralanan at arabasını) anlatır. Aralıklarla, teşhis edilmemiş ve üzerleri örtülü kişiler, sarayın savunmasız kapısından çıkıp araca kabul edilmektedir. Bizim de tahmin edeceğimiz gibi bunlardan biri kılık değiştirmiş kraldır ve nöbetçinin yanından geçerken "ayakkabı bağcığıyla uğraşmaya başlar"; bu, macera hikâyelerinde oldukça bilinen gelişmiş bir tür teknik olan merak uyandırmadır. Carlyle, merak uyandırmaya bir anlatı sesi katar: "*Şimdi* yol parası tam mı acaba? Henüz değil." Bu sırada sarayın içerisinde kuşkular uyanmaya başlamakta ve tüm bu girişimi tehlikeye atmaktadır. Zamanı iç içe geçiren bir dizi çabuk ifadelerle Carlyle, bu gelişmeleri yinelemekte ve anlatısını şimdiye taşımaktadır, Ulusal Muhafız Komutanı Lafayette araştırmak için oraya geldiği zaman "şu an"dır. Bu cam arabanın beklediği yolcuların sonuncusu ve bir Çingene şapkasıyla yüzü saklı kişi, Lafayette'in arabası kapıdan geçerken kenara çekilmek zorunda kalan Marie-Antoinette'dir. Sanki kaçışının sıkışıklığını görülebilmesi için "o zamanlar güzel hanımların yanında taşıdıklarına benzeyen" ve *değnek* denilen küçük süslü çubuğuyla tekerleğin çubuklarına dokunur Marie-Antoinette. Pasaj boyunca Carlyle, şahsiyetlerin hem gerçek statülerini gösteren hem de bunu saklayan ve Tom Wolfe'un da tasvip edeceği tarzda giysi kullanır.

Kraliçe ve onun koruması, kendi başkentlerinin coğrafyasına karşı o kadar bilgisizler ki hemen kaybolurlar. Burada, arabacının "kalbi titreyerek... arabacı elbiseleri içinde" ifadesiyle gösterilen ve merak artıran güzel, ince bir ironi vardır. Okuyucu, muhtemelen bu kişinin Kont Fersen olduğunu çoktan tahmin etmiştir; ama Carlyle onun kimliğini açıklamayı erteleyerek anlatının havasına daha fazla gizem katıyor. Fersen, ikinci paragrafta ana bakış açısını veren karakterdir. "Tanrı korusun!" ifadesi, Marie-Antoinette nihayet göründüğünde onun heyecanla bağırması veya sessiz düşüncesidir.

Bu anlatı metodunun işlevi, elbette kaçan kraliyet ailesinin kötü durumunu okuyucuya düşündürtmektir. Ayrıca kitapta, *eski rejimin* neden olduğu intikam tanrıçası Nemesis olarak Devrimi gösterilmesine rağmen belki de bu sahne Carlyle'nin temel duygusal anlayışını ele vermektedir.

Carlyle, bir tarihçi gibi Fransız Devrimi'nin belgelerinden yararlanır, sonra onları sentezler ve ahlak dersi veren bir romancı gibi bu bilgi yığınını işler. Hiç şüphe yok ki Dickens bu kitaptan mest olmuş ve ilk baskısını neredeyse her yere yanında götürmüştür. Sadece *A Tale of Two Cities* [*İki Şehrin Hikâyesi*] değil aynı zamanda Dickens'ın İngiliz toplumuyla ilgili panoramik romanları bu örneğe çok şey borçludur. Bu alıntıdaki her detayın belgesel bir kaynak olup olmadığını ben bilmiyorum. Marie-Antoinette'nin değneğiyle yaptığı el kol hareketleri o kadar spesifiktir ki hiçbir belgeyi delil olarak almamasına rağmen Carlyle'nin bunları uydurma riskine gireceğini sanmıyorum. Kont Fersen'in bir at arabacısını taklit edişinin onlara has bir konuşmayla denenmesi fikri daha şüpheli durur. Çünkü merakı oldukça uygun bir şekilde artırır. Belki bu tepkiyi tahmin eden Carlyle, bir dipnotta bu bölüm için iki kaynak gösterir. Bu tür yazı, doğrunun kurgudan daha tuhaf olduğu şeklindeki eski bir söze uygun düşer.

46- ÜSTKURGU

> Kamburlar, şişman hanımefendiler, ahmaklar; hiç kimse onun katlanamadığı şeyi seçmemişti. Filmlerde eğlence evinde güzel bir kızla buluşacaktı; gerçek tehlikelerden kıl payı kurtulacaklardı; doğru şeyleri yapıp söyleyecekti; kız arkadaşı da; en sonunda âşık olacaklardı: Konuşma cümleleri birbirine uygun olacaktı; o her şeyiyle rahat olacaktı; kız ondan sadece tamamen hoşlanmayacak ayrıca onun *mükemmel* olduğunu düşünecekti; *onu* düşünerek yatacaktı, karşılıklı olmak yerine –farklı ışıklarda yüzü*nün* görünme şekli, duruşunun nasıl olduğu ve tam olarak ne söyleyeceği– ve yine de başka birçok insanın arasında onun mükemmel yaşamında ancak küçük bir parça olacağını düşünecekti. Bu bir *dönüm noktası* değil. Alet edevatın konulduğu o kulübede olanlar hiçbir şeydi. Ailesinden nefret eder, tiksinirdi. Bir eğlence evinde kaybolmuş hikâyesi yazamamasının nedeni, ya Ambrose'un herkesin hissettiğini hissetmesiydi ki bu durumda hiçbir şey söylemeye gerek yok ya da normal insanların böyle şeyleri hissetmemesiydi ki bu durumda Ambrose bir kaçıktı. "Kurgudaki bir şey, duyarlı ergenlerin problemlerinden daha mı sıkıcı?" Ayrıca hep çok uzun ve düzensiz, sanki yazar. Öncelikle bir kişi her şeyi baştan aşağıya bilse bile, hikâyenin sonu herhangi bir köşede olabilir; belki de *imkânsız değildir* bazı zamanlara erişmek. Ama başlangıca dönebilir, yapacağı her şeyle, katlanılmaz bir fikir.
>
> John Barth, *Lost in the Funhouse* [*Eğlence Evinde Kaybolmuş*] (1968)

Üstkurgu, kurgu hakkında kurgudur: Kendi kurgu statülerine ve kendi oluşumsal süreçlerine dikkat çeken romanlar ve hikâyeler. Bütün üstkurgu romanların dedesi, alışılagelmiş realizmin gizleme-

ye çalıştığı sanatla yaşam arasındaki boşluğu Sterne'in ön plana aldığı birçok yoldan sadece biri hayalî okurlarla anlatıcı diyaloğunun olduğu *Tristram Shandy*'dir. Bu durumda üstkurgu modern bir buluş değildir. Ama birçok çağdaş yazarın hem çekici hem de ağır bulduğu bir yöntemdir. Çünkü onlar, edebî öncüllerinin bilinciyle söyleyecekleri şey ne olursa olsun daha önceden söylenmiştir korkusuyla ve bundan ötürü de özbilinçliliklerinin modern kültür ortamı tarafından ayıplanacağı korkusuyla baskılanmışlardır.

İngiliz romancıların eserlerinde üstkurgusal söylem, olay ve karakteri tanımlayan geleneksel romanın görevine temelde odaklanmış romanlarda, çoğunlukla "kendi kendine söylenen sözler/yan konuşmalar" (*aside*) şeklinde karşımıza çıkar. Bu pasajlar gerçekliğin kabullerinin yapaylığını, onları kullanırken bile tanır; onları tahmin ederek eleştirilerin etkisini kırar; kurgu bir eserin hayatın bir kesiti olmaktan ziyade sözel bir yapı olduğunun kabulüyle bu kısımların atılamayacak kadar incelikli yerler olduğu belirtilip okuyucuya entelektüel gibi davranarak onu pohpohlar. Mesela, Margaret Drabble'ın romanı *The Realms of Gold*'da iki kahramanının kısmen bastırılmasıyla verilen bir kenar mahalle akşam yemeğinin uzun, gerçekçi ve iyi gözlenmiş anlatımından sonra Üçüncü Bölüm'e nasıl başladığı buna örnektir:

> Şimdilik bu, Janet Bird'le ilgili olarak yeterli. Onun hayatının olması gerekenden daha yavaş olduğunu mantıken düşünebilirsiniz, hatta belirtilenden daha yavaş olduğunu da düşünebilirsiniz ve onun akşam yemeği size olduğu gibi ona göre de çok uzun sürmüş gibi gözüküyordu. Frances Wingate'in hayatı çok daha hızlı geçiyordu. (Oldukça yavaş bir şekilde başlamasına rağmen, bu sayfalarda, bir planlama hatası belki de ve onunla daha heyecan verici bir anda yazıya başlama fikri sıkça kendini göstermekte, ama böylesi başlangıca karşı sebepler nihayetinde onu destekleyen sebeplerden daha güçlüdür.)

Titrem (*tone*) ve konu (*subject*) hususunda, okuyucuya esprili bir biçimde, özür diler tarzlı hitaplarla, özellikle "süre"yle ilgili olarak (41. Bölüm'e bakın) anlatının yapı problemlerine dikkat çe-

kilmesinde, Margaret Drabble'ın romanı tamamen farklı olmasına rağmen burada *Tristram Shandy*'nin yansımaları vardır. Ama bir yandan da geleneksel tarzda ayrıntılı, ikna edici ve tatmin edici kurgusal bir hikâyede modern toplumun eğitimli birçok kadınını ele alan bu romanın, oluşum sürecini temelde bozmaya yetecek sıklıkta böylesi itiraflar olmaz.

Diğer modern yazarlarla beraber John Fowles da bu gruba dâhil olmasına rağmen çoğunlukla İngiliz olmayan yazarlar –Arjantinli Borges, İtalyan Calvino ve Amerikan John Barth gibi– akla gelir. Üstkurgu söylemi, yazarın geleneksel gerçekçiliğin kısıtlamalarından kaçabilmek için açık kapı veya bir mazeret değildir; daha ziyade merkezî bir uğraş ve esin kaynağıdır. Aslında John Barth, "üstkurgu" kelimesini kullanmadan "Tükenmişlik Edebiyatı" başlıklı etkili makalesinde "Bir sanatçının zamanımızın kesinliklerini çelişkili bir şekilde eseri için malzeme olarak kullanabileceğini ve varlığa dönüştürebileceğini" yazmıştı. Bu tür yazıları, gerileyen ama kendine hayran bir edebiyat kültürünün belirtisi olarak gören Tom Wolfe'un sesi (önceki bölüme bakın) gibi muhalif sesler elbette vardır. "Hikâye yazan bir yazarla ilgili başka bir hikâye! Başka bir *sonsuza gerileme*! Kendine ait yöntemin dışında hiç yoktansa açıkça bir şeyi taklit eden sanatı kim tercih etmiyor?" Ama bu şikâyeti Barth, kendi derlemelerinden biri olan *Lost in the Funhouse* [*Eğlence Evinde Kaybolmuş*]'daki "Yaşam Öyküsü"nde kendisi tarafından dile getirir. Üstkurgu yazarlarının, potansiyel eleştirilerini metinlerine katma ve bunları "öyküleştirme" gibi sinsi bir alışkınlıkları vardır. Onlar parodi yoluyla daha doğru bir kurgunun güvenirliliğini baltalamayı da sever.

Eğlence Evinde Kaybolmuş başlıklı hikâyesi, Barth'ın 1940'larda Atlantik şehrine bir aile gezisiyle ilgili bir hikâye yazma girişimi kadar geriye uzanır. Anne-babası, erkek kardeşi Peter, amcası Karl ve çocukken oyun arkadaşı ama şimdi kendi gibi bir yetişkin dolayısıyla da cinsel bir ilgi objesi olan Magda ile beraber bulunan genç Ambrose ana karakterdir. (Ambrose, Magda'nın kendisini

alet edevatın konulduğu o kulübeye götürüp "kendisinin belirlediği şaşırtıcı bir fiyata affını sağladığı" zaman bir çocuk oyunu Efendiler ve Köleler'i özlemle hatırlar.) Bu, bir ergenin özgürlüğe ve kendini gerçekleştirmeye duyduğu bir özlem hikâyesidir özünde; *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* ve *Song and Lovers* [*Oğullar ve Sevgililer*] gibi yazar olmak için büyüyen bir gençle ilgili otobiyografik roman geleneğine karşı "tükenmiş" bir dipnottur. Yazarın, hangi şartlarda ve nasıl bir sonla bittiğine karar verememesine rağmen Ambrose'un kaybolduğu ahşap döşemeli eğlence evinde öykünün doruğa ulaşması hedeflenmiştir.

Alıntılanan bu pasajda geleneksel kurgu betimlemesinin sorgulanması ustaca artırılıyor. Öncelikle, Ambrose'un romantik özlemleri, Hollywood'un arzuları gerçekleştirme fantezilerinin bir parodisiyle veriliyor: "Filmlerde eğlence evinde güzel bir kızla buluşacaktı; gerçek tehlikelerden kıl payı kurtulacaklardı; ...konuşma cümleleri birbirine uygun olacaktı..." Aslında Ambrose'un hayal kırıklığına uğramış, suskun, yabancılaşmış varlığını vermek sahici görünmesine karşın bu veriş tarzı açıkçası kötü bir sanattır. Ama netice olarak *bu* betimleme, tipik bir üstkurgu hareketiyle sarsılmıştır. Margaret Drabble'ın romanından alıntılanan pasajla da gösterilmiş bir etki olan Erving Goffman'ın "çerçeve kırma" olarak nitelendirdiği şey. Bir sinema aktörünün kameraya aniden dönüp "Bu iğrenç bir senaryo" demesi gibi, yazara ait ses de Ambrose'nin durumunun anlatmaya değmeyecek kadar, ya çok bildik ya da çok merkez dışı şeklinde yorum yapmak için araya aniden giriyor. *Tristram Shandy*'nin tarzında tüm taslağa saldıran mızmız bir eleştirmenin sesi duyulur: "Bir kurguda hassas ergenlerin problemlerinden daha sıkıcı bir şey var mı?" Yazar aniden kendi hikâyesine güvenini kaybetmiş gibi görünüyor ve çok uzun ve dağınık olduğunu itiraf ettiği cümlesini bitirecek enerjiyi bulamıyor.

Elbette yazarlar yapmakta oldukları şeye inançlarını sıkça kaybederler ama normalde bunları kendi metinlerinde itiraf etmezler. Böyle yapmak başarısızlığı kabul etmektir; ama aynı zamanda sö-

ze dökmeden böylesi başarısızlığın alışılagelmiş "başarı"dan daha ilginç ve daha gerçeğe uygun olduğunu iddia etmektir. Hem şaşırtıcı çerçeve kırma etkisi için hem de zaman kaydırmanın yaratıcı kullanımı (16. Bölüm'e bakın) için çarpıcı bir roman olan *Slaughterhouse Five* [*Mezbaha 5*]'e Kurt Vonnegut şunu itirafla başlar: "Bu iğrenç küçük kitabın para, endişe ve zaman olarak bana neye mal olduğunu size söylemekten nefret ediyorum." Birinci bölümde Dresden'in yok edilmesi gibi bir olayla ilgili yazı yazmanın zorluğundan bahseder ve Dresden'i yok etmesi istenen kişiye hitap ederek "O kadar kısa, o kadar karmaşık ve o kadar uğultulu ki Sam, çünkü bir katliamla ilgili söylenecek akıllıca hiçbir şey yok." Bunun üzerine kurgulanan bu kişisel tecrübe o kadar sarsıcı ve o kadar acı vericidir ki Vonnegut kendi kaderini, Eski Ahit'teki Sodom ve Gomora'nın yok edilişini hatırlatarak insan doğasının gösterildiği ve tuzdan bir sütuna döndürülerek cezalandırılan Lut'un hanımının kaderiyle karşılaştırmaktadır.

> Savaş kitabımı şu anda bitirdim. Yazacağım sonraki kitap bir eğlence kitabı olacak.
>
> Bu kitap bir başarısızlık ve böyle olmak zorundaydı; çünkü tuzdan bir sütun tarafından yazılmıştı.

Aslında, bir başarısızlık olmaktan çok uzak olan *Mezbaha 5*, Vonnegut'un şaheseridir ve İngilizce kaleme alınmış savaş sonrası dönemin en çok hatırlanan romanlarından biridir.

47- ACAYİP ŞEYLER

Mücadele kısaydı. Her türden vahşice heyecana kapılmış haldeydim ve bir kolumda büyük bir güç ve enerji hissettim. Birkaç saniye içinde onu kaba bir güçle yer döşemesine sıkıştırdım ve böylece onu savunmasız bıraktım, kılıcımı sapladım, hayvani bir vahşilikle, göğsüne tekrar tekrar sapladım.

Tam o anda biri kapı sürgüsünü açmaya çalıştı. Birisinin araya girmesini engellemek için aceleyle o tarafa gittim ve sonra hemen ölmekte olan hasmıma döndüm. Ama hangi insan dili bu manzaranın bana verdiği ve ortaya çıkardığı o şaşkınlığı ve o korkuyu yeterince tasvir edebilir? Gözlerimi çevirdiğim o kısa an, odanın üst veya uzak köşesinde bir düzenleme değişikliğini açıkça görmek için yeterli olmuştu. Büyük bir ayna –bu yüzden ilk başta o şaşkınlığın içinde aklım karışıyor gibi geldi– şimdi daha önce hiç kimsenin fark etmeyeceği bir yerde duruyordu. Büyük bir korkuyla ona doğru adımını atarken benim kendi görüntüm ama her tarafına kan sıçramış ve bütün yüz hattı solmuş görüntüm, zayıf adımlarla sendeleyerek bana yaklaştı.

Nitekim söylüyorum, göründü ama benim görüntüm değildi. Benim hasmımdı; ölüm acıları içinde önümde duran Wilson'du. Yerde, benim attığım yerde maskesi ve pelerini duruyordu. Elbisesinin tek bir ipliği, yüzünün belirgin ve acayip hattının bir çizgisi bile kesin olarak benimkinden farklı değildi!

Edgar Allan Poe, "William Wilson" (1839)

Fransız (aslen Bulgar asıllı) yapısalcı eleştirmen Tzvetan Todorov, doğaüstünü konu alan masalların üç kategoriye ayrıldığını ileri sürer: Doğaüstü olayın hiçbir mantıklı açıklamasının mümkün olmadığı olağanüstü hikâyeler, mantıklı bir açıklamanın mümkün ol-

duğu acayip hikâyeler ve anlatının doğa ve doğaüstü bir açıklama arasında kararsız kaldığı fantastik hikâyeler.

Bu açıdan fantastik hikâyeye bir örnek, Henry James'in ünlü *The Turn of the Screw* [*Vidanın Dönmesi*] adlı hayalet öyküsüdür. Genç bir hanım ıssız bir köy evinde iki küçük yetim çocuğa mürebbiye olarak görevlendirilir. Bu hanım, önceki mürebbiyeye ve onu baştan çıkaran rezil uşağa –ki şu an ikisi de ölüdür– görünüşte benzeyen kişiler görür. Bu kötü ruhların, bakımından sorumlu olduğu küçük çocukları kontrol etmek istediklerine ve onları kurtarmaya çalışması gerektiğine inanmıştır. Olayların doruğa çıktığı noktada Miles'ın ruhuna sahip olmak isteyen erkek hayaletle mücadele eder ve Miles ölür: "El konulan küçük kalbi durmuştu." (Mürebbiye tarafından anlatılan) bu hikâye, Todorov'un "olağanüstü" ve "acayip" hikâyelerine tekabül eden farklı iki şekilde okunabilir ve okunmuştur: Ya hayaletler "gerçek"tir ve mürebbiye doğaüstü kötülüklere karşı kahramanca bir mücadele içindedir ya da sorumluluğu altındaki bu küçük çocuğun ölümüne neden olacak kadar korktuğu şeyler, kendi nevrozlarının ve cinsel takıntılarının bir yansımasıdır. Eleştirmenler, bu okumaların birinin veya diğerinin doğruluğunu ispatlamak için boşuna uğraşmışlardır. Hikâyedeki incelik, içinde yer alan her şeyin çiftli bir yoruma açık olabileceğidir ve dolayısıyla da okuyucunun şüphesi umursanmadan hikâye sunulur.

"Fantastik", genellikle "gerçek"in anlamca tam zıttı olarak İngilizce diline tercüme edildiği zaman Todorov'un bu adlandırması (*le merveilleux, Vétrange, le fantastique*= harika, garip, fantastik) kafa karıştırıcı olmasına rağmen onun bu tipolojisi, konu üzerindeki düşüncelere faydalı olan bir kışkırtmadır ve *Vidanın Dönmesi* gibi bir hikâyeyi karakterize etmek için daha uygun bir terim gibi gözükmektedir. Bir de uygulama üzerinde durmak gerekir. Todorov'un kendisi bile "fantastik-acayip" veya "fantastik-olağanüstü" olarak kategorize edilmesi gereken sınır çizgisinde eserler olduğunu kabul etmeye mecbur kalmıştır. Edgar Allan Poe'nun "William Wilson"ı bu türde bir eserdir. Todorov bunu huzursuz bir vicdanın

bir alegorisi veya örnek öykücük/mesel (*parable*) olarak okumasına, dolayısıyla da kendi terimleri içinde "acayip" sınıflamasına sokmasına rağmen, fantastik için gerekli gördüğü anlam belirsizliği elementini de içermektedir.

"William Wilson" bir *hortlak* hikâyesidir. Başta kendi günahkârlığını kabul eden ve aynı ismi taşıyan anlatıcı, (burada kesinlikle ündeş/cinas tasarlanmıştır) "iki hikâyeden hangisinin olduğunu kesin olarak hemen söylemenin zor olduğu" garip eski bir bina olarak ilk yatılı okulunu anlatır. Aynı adı taşıyan, aynı gün okula kabul edilen, aynı doğum gününe sahip, anlatıcının davranışlarını alay edip taklit ederek kendine menfaat sağlayan, aynı zamanda anlatıcıya da yakın fiziksel benzerliği olan bir rakibi vardır orada. Bu ikizini anlatıcıdan ayıran tek şey, sesinin fısıltı şeklinde çıkmasıdır.

Wilson, Eton'dan sonra Oxford'dan mezun olur ve gittikçe zevk ve eğlenceye dalar. Ne zaman –özellikle– çirkin bir iş yapsa aynı elbiseler giymiş, yüzü saklı ama açık bir fısıltıyla "William Wilson" diye adını tıslayan bir adam hep çıkagelmektedir. İskambil oyununda hile yaptığı, kopyası tarafından ortaya çıkarılan Wilson yurtdışına kaçar ama her yerde bu *hortlak* tarafından izlenir. "Defalarca kendi ruhumla gizli sohbetlerimde 'O kim? –Nereden geldi?– ve amacı ne?' sorularını soruyordum." Wilson, Venedik'te "hafif bir el omzuma dokunduğunu ve aklımdan hiç çıkmayan o Allah'ın belası *fısıltıyı* kulaklarımda" hissettiği zaman, eşini aldatan birisiyle gizlice buluşmak üzeredir. Büyük bir öfkeyle kendisine eziyet eden bu kişiye kılıcıyla saldırır.

Açıkçası insan, onun kopyasını kendi vicdanının veya daha iyisi kendinin Wilson'un sanrısal dışlaklaması olarak açıklayabilir ve metinde de bu yönde çeşitli ipuçları var. Mesela Wilson, okul çocuğu kopyasının "kendisinden daha hassas... ahlak duygusu" olduğunu söyler ve kendisinden başka hiç kimse aralarındaki fiziksel benzerliğe saplanıp kalmış görünmez. Ama eğer öykü inandırıcı somutluğu olan acayip olaylara sarılmasaydı o zaman akılda kalıcı ve fikir verici bir gücü olmazdı. Romanın doruk noktası, iki anlam-

lı aynaya yapılan gönderimdeki belirgin ustalıktadır. Mantıklı bir bakış açısından biz, suç ve kendinden nefret sayıklamasıyla kopyasını kendi yanılsamasıyla karıştırdığını ve ona saldırıp bu süre zarfında kendini sakatladığını varsayabiliriz. Fakat Wilson'un bakış açısından bunun tersi olmuş görünmektedir; ilk başta yaklaştığı kendi yansıması, kanayan ve ölen kendi kopyasına dönüşmüştür.

Acayipliklerin klasik hikâyeleri, hep "ben" anlatıcı kullanır ve olayları daha inandırıcı kılmak için itirafname, mektup ve ifadeler gibi belgeli söylem türlerini taklit ederler. (Mary Shelley'nin *Frankenstein*'nı ve Robert Louis Stevenson'nın *Dr. Jekyll ve Bay Hyde*'dını karşılaştırın.) Ayrıca bu anlatıcılar, başka bir içerikte insanın sıkıcı ve basmakalıp bulabileceği geleneksel "edebî" bir yazı şekline yatkındırlar: Örneğin, bu alıntının ilk paragrafında "vahşice heyecan", "büyük bir güç", "kaba bir güç", "hayvani bir vahşilik" gibi. Poe'ya ait olan ve ona güçlü bir dürtü kazandıran bütün bu Gotik korku geleneği, bu türün iyi-kötü yazılarıyla doludur. Orijinal hâlinden oldukça yoksun söylemin tahmin edilebilirliliği, anlatıcıya inandırıcılık sağlar ve onun yaşadığı bu acayip şeyleri daha inandırıcı kılar.

48- ANLATI YAPISI

EL

Küçük oğluma bir şamar attım. Öfkem güçlüydü. Adalet gibi. Sonra elimde hiçbir hissin olmadığını fark ettim."Dinle, bu karışıklıkları sana açıklamak istiyorum," dedim. Bilhassa babaların takındığı ciddiyetle ve dikkatle konuştum. Söylediklerimi bitirince onun beni affetmemi isteyip istemediğimi sordu. Ben evet dedim. Ama o hayır dedi. Elde tutulan kozlar gibi.

OLUR

"Değişimleri önemsemiyorum," dedi kız, "ama bu yanlış." "Bana olur görünüyor," dedim. Dedi ki, "Sana göre yanlış doğrudur." Ben de "Doğru olduğunu söylemedim, olur dedim," diye cevapladım. "Büyük bir fark," dedi. "Evet, ben eleştirelim. Zihnim hiç durmaz. Bana öyle geliyor ki neredeyse her şey her zaman yanlış. Benim ölçütüm zevk. Benim için bu olur," dedim. "Bana göre bu iğrenç," dedi. "Neden hoşlanırsın?" diye sordum. "Hoşlanmam gibi. Duygularıma baskın çıkmakla ilgilenmiyorum. Olur için yeteri kadar uzun yaşamayacağım," dedi.

ANA

"Ana, ne olduğunu biliyor musun?" dedim. "Ah, aman Allah'ım," dedi.

Leonard Michaels, *I Would Have Saved Them If I Could* [*Elimden Gelseydi Onları Kurtarırdım*] (1975)

Bir anlatının yapısı, yüksek modern bir yapıyı tutan kiriş yapısı gibidir: Onu göremezsiniz ama binanın şekil ve karakterini belirler. Bununla beraber bir romanın yapısının etkileri yalnız deneyimle ama

uzamda değil zamanla görülür; oldukça uzun bir zamanla. Mesela, - Coleridge'ın edebiyatın en büyük üç olay örgüsünden birine (diğer ikisi tiyatro oyunudur, *Oedipus Rex* ve Ben Jonson'nın *The Alchemist* [*Simyager*]'i) sahip olduğunu düşündüğü Henry Fielding'in *Tom Jones*'u Penguin Yayınlarından çıkan baskısında neredeyse 900 sayfadır. Önceden işaret edildiği gibi (38. Bölüm'de) 18 kitap, 198 bölümdür. İlk altı kitabı köyde, sonraki altısı yolda ve son altısı da Londra'da geçer. Romanın tam ortasında temel karakterlerin çoğu, aynı handan geçerler; ama bu, hikâyeyi erken bir sonuca taşıyacak düzenlemeler verilmeden olur. Romanlar, sürprizlerle, gizemlerle ve meraklarla doludur ve klasik bir değişiklik ve keşifle biter.

Kısa bir alıntıyla böylesine karmaşık bir olay örgüsünün işleyişini göstermek imkânsızdır ama bildiğim en kısa hikâyelerden birkaçını yazan Amerikan yazar Leonard Michaels'in bu eseri, küçük bir evren içinde bizim bu süreci incelememize müsaade eder. Biraz da ben kandırmaca yaptım; çünkü burada kopyalanan parçalar tamamen bağımsız ele alınması için düşünülmemişti. Ama bunlar, kısa anlatı öbeklerine aittir, toplu olarak "Dışarıda Yemek" başlığı altında toplanmışlardır ve bazıları aynı karakter veya karakterleri işleyerek birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Mesela "Ana", anlatıcı ve onun annesiyle ilgili bir dizi diyalog hikâyelerinden biridir. Sıralamanın tamamı onun parçalarının toplamından daha fazlasına tekabül etmektedir. Yine de her parça, kendine ait bir başlıkla müstakil bir anlatıdır. Hatta bağlam dışında "Ana"nın anlamı yeterince açıktır: Yahudi anne her zaman en kötüsünü bekler. Belki de bu metin, öyküyle şaka arasındaki sınırın üzerinde gezinir. Fakat anlatı bütünlüğünün klasik kavramına uyan "El" ile ilgili kapsamlı bir anlam belirsizliği yoktur. Aristo'nun tanımladığı gibi bir başlangıç, bir orta ve bir sona sahiptir: Başlangıç, kendinden önce hiçbir şey istemez, son da kendini izleyecek hiçbir şey istemez ve orta hem kendinden önce hem de sonra gelecek bir şeye ihtiyaç duyar.

"El"in başlangıcında anlatıcının çocuğunu cezalandırmasını anlatan ilk üç cümle vardır. Hangi davranışın bu harekete neden olduğu-

nu bilmemiz gerekmez. "Küçük oğluma çocuğuma bir şamar attım." şeklindeki ilk cümle, tanıdık gelen ailevi bir içeriği pekiştirir. Vurgu, tamamen anlatıcının duyguları üzerinedir. "Öfkem güçlüydü. Adalet gibi." Fiilsiz cümle ise akla sonradan gelen bir tür cümledir ve güç kullanımının ve gerginliğin dinmesini doğrular niteliktedir.

Hikâyenin ortası, anlatıcının kendi haklılığına inancının azalışını ve oğluna karşı yaptığı davranışı doğrulama girişimini anlatır. Öncelikle ruhsal kökenli bir belirti türü vardır: "Sonra elimde hiçbir hissin olmadığını fark ettim." El, duygusuz anne veya baba için hem bir mecaz hem de kapsamlayıştır. "'Dinle, bu karışıklıkları sana açıklamak istiyorum,' dedim." Yapısal olarak tüm hikâye, bu satırın içinde geçen bu dolaysız anlatım ekseninde döner. Biçimsel olarak bu cümle anlatıcıyı destekler çünkü dolaylı konuşmaya göre dolaysız anlatım, her zaman konuşmacının varlığını daha güçlü hissettirir. Ama "karışıklıklar" şeklindeki yetişkin kelimesinin küçük bir çocuk için kullanılması, oyunu açığa vurur. Çocuğuyla iletişim kurmak için gösterdiği açık kaygıya rağmen ("Bilhassa babaların takındığı ciddiyetle ve dikkatle konuştum."), anlatıcı aslında kendi vicdanıyla kapışmaktadır.

Son kısım, çift anlamlı bir ters gidişi ustaca içerir. Önce, küçük çocuk babasının zihinsel durumunu oldukça derinden kavradığını gösterir: "Söylediklerimi bitirince onun beni affetmemi isteyip istemediğimi sordu." İkincisi, baba ve oğul arasındaki normal güç ilişkileri ters çevrilmiştir: "Ben evet, dedim. Ama o hayır, dedi." Bu cümlelerin simetrisi, olay örgüsünün simetrisini yansıtır. Anlatıcının "elde tutulan kozlar gibi ifadesi", yenilgiyi acı bir şekilde kabulleniştir.

Olay örgüsü, Aristo'nun modern bir müridi (R.S. Crane) tarafından, "tamamlanmış bir değişim süreci" olarak tanımlanmıştır. Bununla beraber modern kurgunun epey bir kısmı, "tamamlanmış" kelimesinde ima edilen bir tür kapanıştan kaçınmış ve değişimin minimal olduğu varlık durumlarına odaklanmıştır. "Olur" buna uyan bir durumdur. "El"den çok daha fazla anlaşılması zor bir an-

latı yapısına sahiptir; daha az açık, takibi daha az zahmetsiz, başlangıç, orta ve son arasındaki ayırımlar daha az belirgindir. Neredeyse tamamen diyalogdan oluşan ve karakterlerin özel düşünce ve niyetleriyle ilgili bilgileri kısıtlayan bu kısım, daha önceden "Yüzeyde Kalmak" ve "İma" başlıkları altında ele aldığım teknikleri kullanır. Buradaki çiftin geleneklere uymayan cinsel bir eylemle meşgul olduğu ama tam olarak da bunun ne olduğunu bilmenin imkânsız ve gereksiz olduğu sonucuna varırız. Başlangıç belki de kadının tedirginliğini ifade etmektedir; orta kısımda anlatıcının kendini haklı çıkarışını ve kadının memnuniyetsizliğinin tekrarını içermektedir ve son kısımda da kadının cinsel zevk oyunu oynamayı reddedişini içerir (bana öyle görünüyor). Ama hikâye, anlatıcının kaçınılmaz karar zamanı, "El"in güven veren hareketinden yoksundur. Bu hikâyeyi bize niçin anlattığı açık değildir; çünkü yorumsuz bir şekilde kadının kendine sert eleştirilerini söyler. "El" hemen kavranabilirken "Olur"u anlamlandırmak için kafamızda buradaki diyalogları geçirerek metni birkaç defa okumak zorunda kalırız. ("'Hoşlanmam gibi. Duygularıma baskın çıkmakla ilgilenmiyorum. *Olur* için yeteri kadar uzun yaşamayacağım,' dedi.") Metin, bir çıkıştan ziyade bir çıkmazla ilgili gibi görünmektedir ve metin bütünlüğünü, anlatının yapısından çok, başlıkla beraber özellikle dikkat çekilen "olur" kelimesinin içte uyandırdığı söz yankılarına borçludur. Bu açıdan kendini düzyazı bir şiir gibi sunar ya da boş hevesleri besleyen daha uzun bir hikâyenin bir parçası gibi.

49- APORİA[27] / ÇÖZÜMSÜZLÜK

Şimdi neredeyim? Şimdi kimim? Şimdi ne zaman? Sorgu sual yok. Ben, diyorum ben. İnanamıyorum buna. Sorular, hipotezler deyin bunlara. Git, devam et, buna gitmek de buna devam etmek de. Olabilir mi o gün, eski bir alışkanlığın dürtüsüyle dışarı çıkıp günümü ve gecemi evimden olabildiğince uzakta geçireceğime, o gün olduğum yerde öylece kalakaldım, çok uzun bir süre geçmedi aradan. Belki de böyle başladı. Zamanı geldiğinde harekete geçmek için sadece dinlendiğinizi sanırsınız ya da dinlenmenizin nedeni de yoktur ama bir de bakarsınız ki kendinizi kısa bir süre içinde yeniden bir şey yapamayacak kadar güçsüz bulursunuz. Nasıl olduğunun önemi yok. Bu dersiniz, bu, ne olduğunu bilmeden. Belki de en sonunda eski bir şeye razı oldum. Ama ben hiçbir şey yapmadım. Konuşuyor görünüyorum, o ben değilim, benim hakkımda, benle ilgili değil. Başlamak için bunlar birkaç genel saptama. Ne yapmalıyım, ne yapacağım, ne yapsam iyi olur, benim durumunda, bu nasıl olur? Salt mantıksal çözümsüzlüklerle (*aporia*yla) mı? Söylenir söylenmez ya da er geç çürütülecek doğrulamalarla veya yadsımalarla mı? Genellikle konuşmak. Başka çözümler olmalı. Yoksa ol-

---

[27] İnsanın anlamakta ya da açıklamakta güçlük çektiği bir sorunda çözüme ulaşmanın olanaksızlığı, çözümlenemezlik, çıkış yolunun yokluğu, çıkmaz demektir. Eski Yunancada olumsuzluk bildiren *a-* önekiyle "çıkış", "yol", "köprü", "geçit" anlamına gelen *poros*'tan türetilmiş bu sözcük, İkçağ Yunan felsefesinde bir sorunun çözümünde karşılaşılan içinden çıkılamaz mantıksal güçsüzlük anlamında kullanılmıştır. Nicolai Hartmann ise çok sonraları terimi "gidilecek yolun olmayışı" anlamında weglosigkeit sözcüğüyle karşılayarak Alman felsefesinde dolaşıma sokmuştur. Yıldız Ecevit ise "modern edebiyat metninin anlam ve biçim alanlarında oluşturduğu amaçlı çözümsüzlük" diye tanımlar. (Ç.N.) http://www.uludagsozluk.com/k/aporia/)

> dukça umutsuz olacak. Ama durum oldukça umutsuz. Daha ileriye gitmeden söylemeliyim, daha ileriye devam etmeden, ne anlama geldiğini bilmeden çözümsüzlük (*aporia*) diyorum.
>
> Samuel Beckett, *The Unnamable* [*Adlandırılamayan*] (1959)

Aporia, "zorluk, şaşkınlaşma," edebiyatta ise "bir yere götürmez yol", sona eren yol anlamına gelen Yunanca bir kelimedir. Klasik söylemde, konuşmada nasıl gidileceğine yönelik bir belirsizlik, bir problemle ilgili gerçek veya sözde şüpheyi belirtir. Hamlet'in "olmak ya da olmamak" şeklindeki monoloğu, belki de edebiyatımızda bunun en bilinen örneğidir. Kurguda özellikle bir hikâye anlatımıyla çerçevelendirilen metinlerde *aporia*, okur kitlesinin merakını uyandırmak veya anlattıkları hikâyenin sıra dışı yapısını vurgulamak için anlatıcıların gözde uygulamasıdır. *Aporia*, başka bir söylem şekli olan sayfa üzerinde genellikle bir sürü noktalarla gösterilen tamamlanmamış cümleler veya bitmemiş ifadeler anlamında genellikle "sözün aniden kesilmesi"yle (*aposiopesis*) bir aradadır... Örneğin Conrad'ın *Karanlığın Yüreği*'nde Marlow anlatıyı sık sık bu şekilde kırar:

> "Sanki size bir rüyayı anlatmaya çalışıyorum; boşuna çabalıyorum, çünkü rüyaya ilişkin hiçbir şey, rüya hissini, çalkantılı bir isyan mücadelesiyle iç içe geçmiş o anlamsız, şaşırtıcı ve sersemletici, rüyaların özü olan o tutsak düşme hissini aktaramaz..."
>
> Marlow bir süre sessizleşti.
>
> "... Hayır, mümkün değil; insanın ömrünün belirli bir dönemindeki o çalkantılı heyecan hissini aktarmak –o hissin gerçekliğini, anlamını– algılaması zor ve içe işleyen özünü aktarmak imkânsız. Rüyadaymış gibi yaşıyoruz, tek başına..."

Fransız Teğmenin Kadını veya *Eğlence Evinde Kaybolmuş* gibi üstkurgusal anlatılarda *aporia* yapısal bir temeldir; çünkü yazar anlatıcı sanat içinde hayatı yeterli bir şekilde gösterebilmeye yönelik çözümsüz problemlerle boğuşur ya da kurgu karakterlerini kontrolünde nasıl tutacağıyla ilgili tereddütlerini itiraf eder. Mesela *Fran-*

sız Teğmenin Kadını'nda Bölüm 55'te Sarah'nın Exeter'deki otelden ayrılıp kaybolduğunu gören Charles, onu aramaya başlamak için Londra'ya geri dönerken yazar anlatıcı, Charles'ın tren kompartımanında onu izleyen bir yabancı olarak terbiyesizce anlatıya girer:

> Şimdi Charles'a bakarken kendime sorduğum soru... ben seninle ne halt edeceğim? Charles'ın kariyerini burada ve şimdi bitirmeyi çoktan düşünmüştüm, onu sonsuza dek Londra yolunda bırakmayı. Ama Viktoryan dönemi kurgu kabulleri belirli bir sonuç istiyor, açık olmayan hiçbir yere izin vermezdi ve ben daha önce karakterlere özgürlük verilmesi gerektiği üzerine nutuk çekmiştim. Benim problemim basit – Charles'ın istediği şey belli mi? Evet gerçekten de belli. Ama diğer başkarakter Sarah'nın ne istediği o kadar açık değil ve hem onun şu an nerede olduğundan hiç emin değilim.

Samuel Beckett'in kurgusunda özellikle son eserinde *aporia* yaygındır. *Adlandırılamayan* (orijinali *L'Innommable* adıyla Fransızca olarak 1952 yılında yayımlanmıştı) bir bilinç akışı romanıdır. Ama bu roman, ana karakterlerinin algı izlenimlerinde, düşüncelerinde ve anılarında Dublin'in görünümlerini, seslerini, kokularını ve insan koşuşturmalarını bize çağrıştırdığı Joyce'un *Ulysses*'ı gibi değildir. Bizim sahip olduğumuz şey, kendisiyle konuşan, düşünceleri oluşurken yazan, yok oluşu ve sessizliği arzulayan bir anlatıcı sesidir. Ama anlatmaya değer hiçbir öykü olmamasına rağmen anlatmaya devam etmeye mahkûmdur ve hiçbir şeyden, zaman ve mekân olarak kendi durumundan bile emin değildir.

İsimsiz anlatıcı, sınırlarını ne görülebildiği ne dokunabildiği, belirsiz ve karanlık bir yerde oturmaktadır ve bazıları Beckett'in önceki romanlarından alınmış görünen ve bulanık bir şekilde algılanan kişiler de bu anlatıcı etrafında döner –ya da isimsiz anlatıcı onların etrafında dönüyor olamaz mı?–. Gözlerinin açık olduğunu "durmaksızın akan gözyaşlarından ötürü" biliyordur. Neredедir? Cehennem olabilir. Bunamışlık da olabilir. Söyleyecek bir şeyi olmamasına rağmen yazmaya devam etmek zorunda kalan bir yazarın zihni de

olabilir; çünkü insanın durumuyla ilgili artık söylemeye değecek hiçbir şey yoktur. Veya bütün bu ifadeler temelde bir ve aynı şey midir? *Adlandırılamayan,* Roland Barthes'ın "yazının sıfır derecesi" tanımına uyar görünmektedir. Bu tanım, "edebiyatın yenilgiye uğradığı, ayrıntılara inmeden insanoğlunun karmaşık problemlerinin açılıp sunulduğu ve yazarın telafi edilemez dürüstlükte olduğu" şeklindedir.

Söylem, ilerleyip devam etmekten ziyade bir tür kendini ifade etmeyi ertelemeyle, bir adım ileriye atıp bir adım da geriye atarak sadece virgüllerle ayrılmış çelişkili ifadelerle, sıradan, karşıt fikir belirten *fakat* ve *ama*'lar olmadan büyür. "Git, devam et" şeklinde anlatıcı kendini zorlar ve hemen alaycı cevabı da ekler, "buna gitmek de buna devam etmek de." Bulunduğu yere nasıl gelmişti? "Olabilir mi o gün... öylece kalakaldım." Hemen ardından ikinci soru çıkıyor: "Nerede (olduğum yerde)?" Asıl meseleyi çıkarıyor: "Nasıl olduğunun önemi yok." Ama bu olumsuz hareket bile çok fazlasına yelteniyor: "Bu dersiniz, bu, ne olduğunu bilmeden."

Beckett, daha adı konulmamışken bir yapısökümcüydü. "Konuşuyor görünüyorum, o ben değilim, benim hakkımda, benle ilgili değil." *Robinson Crusoe*'dan *Great Expectations* [*Büyük Beklentiler*]'e *A La Recherche du temps perdu* [*Kayıp Zamanın İzinde*]'ye kadar kendini tanımayı başarmanın avutucu umudunu taşıyan otobiyografik kurgu ve kurgusal otobiyografinin uzun hümanist geleneğinin temellerine saldırır bu cümle. Derrida'nın sözel söylemin kaçınılmaz "*differance*" kavramını, Beckett önceden hissetmişti: Konuşan "ben" konuşulan "ben"den her zaman farklıdır, dilin gerçekliğe tam uydurulması her zaman ertelenir. "Başlamak için bunlar birkaç genel saptama." Genelde böylesi orta yollu formül, epistemolojik boşlukta kasvet verici bir komikliktedir. Anlatıcı nasıl ilerleyecektir? "Söylenir söylenmez ya da er geç çürütülecek doğrularla mı veya yadsımalarla mı" (yani kendisiyle çatışarak mı) yoksa "salt mantıksal *aporia* ile mi?" *Aporia*, yapısökümcü eleştirmenler için gözde bir benzetmedir; çünkü bütün metinlerin belli bir

anlama dayanarak kendi iddialarını aşındırdıkları gidişe örneklik oluşturur. Ama anlatıcının daha sonraki "ne anlama geldiğini bilmeden çözümsüzlük (*aporia*) diyorum" şeklindeki itirafı, *aporia*nın bir baskın çıkışıdır.

"Başka çözümler olmalı. Yoksa oldukça umutsuz olacak. Ama oldukça umutsuz." Burada sıra dışı olan şey, bu iç karartan, karamsar ve insafsızca şüpheci metni okumanın son derece can sıkıcı olmaması; aksine, *uç derecede* insan ruhunun hayatta kalışını doğrulayan şaşırtıcı bir tarzda, komik ve etkili olmasıdır. Ünlü son kelimeleri ise şunlardır: "Sürdürmeniz gerekiyor, devam edemiyorum, ben sürdüreceğim."

50- BİTİŞ

Korkarım ki beraberliklerinin bu sahfasında sonlarının ne olacağına dair Henry ile Catherine'in ve onları seven herkesin hissedebildiği endişe okuyucularımın kalbine kolay aktarılamaz; okuyucular önlerindeki sayfaların masalsı aceleciliği ile hep beraber kusursuz bir mutluluğa doğru koşturduğumuzu görecektir.

Jane Austen, *Northanger Abbey* [*Northanger Manastırı*] (1818)

Ralph ona konuşmadan baktı. Bir an bir defa sahili saran o tuhaf büyünün anlık bir görüntüsü belirdi önünde. Ama ada kuru odunlar gibi yanmıştı –Simon ölmüştü– ve Jack de... Gözyaşları dökülmeye başladı ve hıçkırıkları onu titretiyordu. Adada ilk kez kendini onlara teslim ediyordu; tüm bedenini çekiyor görünen büyük ve titreten bir acı kasılmasıyla. Adanın yanan enkazının önünde siyah dumanın altından sesi çıktı ve bu duygulanmadan etkilenen diğer küçük çocuklar da titremeye ve hıçkırmaya başladılar. Ve onların ortasında pis vücudu, keçeleşmiş saçları ve kirli burnuyla Ralph, masumluğun bitişine, insan yüreğinin karanlığına ve gerçek bilge dostu Piggy'nin havalarda uçup ölmesine ağlıyordu.

Etrafı bu seslerle çevrelenmiş subay, ekilenmiş ve biraz da mahcup olmuştu. Kendilerini toparlayabilmeleri için onlara zaman vermek amacıyla başka tarafa yöneldi ve uzaktaki biçimli kruvazöre bakarak bekledi.

William Golding, *Lord of the Flies* [*Sineklerin Tanrısı*] (1954)

George Eliot, "Bitişler çoğu yazarın zayıf noktasıdır; ama bu kusurun birazı da, en iyi ihtimalle, bir olumsuzlama olan sonuçlandır-

manın kendi doğasında bulunur."diye belirtmiştir.Viktoryan dönemi romancıları için sonlandırmalar, özellikle zahmetli bir iş gibiydi; çünkü mutlu bir sonla bitmesi için okuyuculardan ve yayıncılardan gelen bir baskı altındaydılar her zaman. Bu son bölüm sanatta, Henry James'in "ödüllerin, paraların, kocaların, hanımların, bebeklerin, milyonların, ekleme paragrafların ve keyifli sözlerin en sonunda verildiği bir dağıtım" olarak iğneleyici bir şekilde tanımladığı "bitiş" (*wind-up*) olarak biliniyordu. James, yankılamalı ama havada belirsiz bir ifade bırakıp bir konuşmanın ortasında romanı sıkça keserek modern kurgunun "açık" sonlandırma özelliğine öncülük etmiştir: "'Sonra, biz oradayız,' dedi Strether" (*Büyükelçiler*).

Jane Austen'ın *Northanger Abbey*'de üstkurgusal şeklinde işaret ettiği gibi, gerçeği açığa vuran sayfaların baskısı yüzünden romancı hikâyesini bitirme zamanını saklayamaz (örneğin bir tiyatrocu veya film yapımcısının yapabildiği gibi). John Fowles'ın *Fransız Teğmenin Kadını*'na alaycı bir Viktoryen bitiş (Charles, Ernestina ile mutlu bir şekilde beraber olduğu bir bitiş) koyduğu zaman biz kanmayız; çünkü daha kitabın okunacak bir çeyreği durmaktadır. Fowles, Charles'ın Sarah'yı arayış hikâyesini sürdürerek bize iki tane daha sonlandırma sunar; biri kahraman için mutlu bir şekilde biter, diğeri de mutsuz bir şekilde biter. Bizi bunların arasında bir seçime çağırır; ama sadece üzücü olduğundan değil de belirsiz bir geleceğe uzanan hayat algısıyla beraber daha açık olduğundan ötürü bizi üstü kapalı bir şekilde ikincisini daha otantik olarak görmemiz yönünde isteklendirir.

Belki de roman öyküsünün bitişiyle –okuyucuların zihninde oluşturduğu çözüm veya kasıtlı çözümsüzlükle– metnin son bir veya iki sayfası arasında bizim bir ayırım yapmamız gerekiyordur. Bu son bir iki sayfa, metni bir bocalamaya çekerken söylemi biraz yavaşlatan, bir ek, bir tür son söz gibi genelde görülür. Fakat bu tarzı, son sayfalarında her şeyi yeni ve şaşırtıcı bir şekle dönüştüren Sir William Golding'in romanları için pek söyleyemeyiz. Mesela, *Pincher Martin* (1956), Atlantik'in ortasında çıplak bir kaya üze-

rinde hayatta kalmak için kazazede bir denizcinin umutsuz ve nihayetinde başarısız mücadele hikâyesi gibi görünür; ama son bölüm onun vazife başında öldüğünü anlatır; böyle olunca öldükten sonra bir tür bastırılmış hayal veya bir tür ruh arındırma şekli gibi düşünerek tüm anlatının yeniden yorumlanması gerekir. *The Paper Men* [*Kâğıt Adamlar*]'ın (1984) sonu, anlatıcının bir mermiyle kesilen son sözüne kadar bir final bitişini elinde tutar: "Allah'ın belası Rick L. Tucker nasıl yakalayabildi bir gu "

Bu tür son dakika dönüşü, romandan ziyade genellikle kısa hikâyeye daha özgüdür. İnsan romana, ne zaman bitireceğiyle ilgili kesin bir fikre sahip olmadan başlarken kısa hikâyeye bir sonuçlandırma beklentisiyle başladığı için kısa hikâyenin "bitirme odaklı" olduğu söylenebilir. Bir romanı düzensiz aralıklarla bir kenara bırakarak okurken ve sonuna gelmekten ötürü olumlu anlamda üzülebilirken, kısa hikâyeyi tahmini sonucunun çekici gücüne kapılmış tek bir oturumda okumaya yatkınızdır. Eski romancılar, okuma süreci sırasında okuyucuyla roman arasında oluşan bu duygusal bağı kullanırlardı. Mesela Fielding, *Tom Jones*'un son kitabına "Okuyucuya Veda"yla başlar:

> Biz şimdi, okuyucu, uzun yolculuğumuzun son noktasına gelmiş bulunuyoruz. Dolayısıyla böylesi çok sayfalar arasında beraber gezinirken bir yolcu arabasında birbiriyle dost olmuş ve birkaç gün geçirmiş yol arkadaşı gibi birbirimize davranalım. Genelde son anda bir araya gelen, araçlarına neşe ve güzel bir keyifle son anda binen, yolda olabilecek tartışmalar veya küçük husumetlere katlanan o insanlar gibi. Çünküo yolcularda da hep olduğu gibi, bu son aşamadan sonra muhtemelen bizim de başımıza aynı şey gelecektir, bir daha asla karşılaşmamak.

Sineklerin Tanrısı'nın sonu, kolaylıkla şüphe giderici ve rahat bir son olabilirdi. Çünkü korkunç derece aksayan bir Mercan Adası stilindeki "erkek hikâyesi", bu noktaya kadar ne olduğuna ilişkin ancak son birkaç sayfada yetişkin bir bakış açısını ortaya koyar. Belirtilmemiş şartlarda (savaşla ilgili imalar olmasına rağmen) tropikal bir adada zorunlu bulunan bir grup İngiliz okul genci, hızlı bir

şekilde vahşiliğe ve hurafeye yönelir. Medeni ve yetişkin toplumun kısıtlamalarından kurtuldukları; açlığa, yalnızlığa ve korkuya maruz kaldıkları için oyun bahçesi davranışları kabilesel şiddete dönüşür. İki çocuk ölmüştür ve hikâyenin kahramanı Ralph, dumanı görüp gelen gemisinden sahile yeni çıkmış donanma subayına son sürat koştuğu zaman ahşap mızraklar kullanan kana susamış takipçilerinden ve kasıtlı çıkarılmış orman yangınından hayatı için kaçmaktadır. Eğreti silah ve savaş boyalı çocuklara bakan subay, bunları "eğlence ve oyun" diye yorumlar.

Ralph için olduğu kadar okuyucu için de subayın böyle belirivermesi, ürkütücü olduğu kadar büyük bir rahatlamadır da. Anlatılan hikâyeye öyle dalar ve Ralph'ın içler acısı durumuna öyle bulaşırız ki onun ve düşmanlarının yetişkin olmadıklarını unuturuz. Subayın gözüyle aniden onların gerçekte ne olduklarını, bir grup kirli ve üstü başı perişan çocuklar olduklarını görürüz. Fakat Golding, bu etkinin bizde oluşturduğu asıl gerçekliği aşındırmasına veya "normalliğin" rahat ve mutlu bir sona yeniden konulmasına izin vermez. Donanma subayı, önceki paragrafta anlamlı bir şekilde yeniden verilen ve Ralph'ın (dolaylı olarak da okuyucunun) yaşadığı deneyimi asla kavrayamaz: "Masumluğun bitişine, insan yüreğinin karanlığına ve gerçek bilge dostu Piggy'nin havalarda uçup ölmesine ağlıyordu." Ralph'ın hıçkırıklarının niçin diğer çocuklara bulaşarak geçtiğini subay asla anlamayacaktır. "Kendilerini toparlayabilmeleri için onlara zaman vermek amacıyla başka tarafa yöneldi ve uzaktaki biçimli kruvazöre bakarak bekledi." Herhangi bir hikâyenin son cümlesi, sırf son olmasına dayanarak belli bir ses yansıtması ister; ama buradaki son cümle özellikle ironi yönünden zengindir. Bu yetişkinin "biçimli kruvazör"ünü seyredişi, bir memnuniyeti, gerçekliğin bir bahaneyle kendini yükümlülükten kurtarışını ve adada mahsur kalmış çocukların, farklı olmakla beraber ilkel şiddetine denk –modern savaşın– kurumsallaşmış bir şiddete dönüşen suç ortaklığını ima eder.

Benim *Yerleri Değiştirme*'ye aşina olan okuyucular, o bölümün başında yer alan *Northanger Abbey*'den alınan pasajın, Philip Swallow tarafından aktarıldığını ve romanın son sayfasında da Morris Zapp'ın bu pasajı alıntıladığını anımsayabilirler. Philip, izleyicinin bir filmin sonundaki deneyimiyle okuyucunun bir romanın sonundaki deneyimi arasındaki önemli farkı göstermek için bunu hatırlatır:

> "Bu, romancının, romanın yakında biteceği gerçeğinden kaçınamayacağı gibi bir şey, değil mi?... Gerçeği açığa vuran sayfalarının baskısını yazar gizleyemez... Okurken kitabın artık bir veya iki sayfasının kaldığının ve çok yakında onu bitirip kapatacağınızın farkındasınızdır. Fakat konu film oldu mu, hele ki filmlerin daha gevşek yapılandırıldığı ve eskisinden daha karmaşık olduğu bugünlerde bunu söylemenin bir yolu yoktur. Hangi sahnenin son sahne olacağını söylemenin imkânı yoktur. Film sürer gider tıpkı hayatın sürüp gittiği gibi, insanlar bir şeyler yaparlar, içerler, konuşurlar ve biz onları izleriz ve yönetmenin belirlediği bir noktada, bir uyarı olmadan, hiçbir şey daha çözülmeden ya da açıklanmadan ya da sonuçlanmadan, film öylece bitebilir."

Kitabın bu noktasında Philip, film senaryosundan bir karakter olarak gösterilir ve konuşmasının hemen ardından da roman şöyle biter:

> Philip omuz silker. Kamera, o bu hareketiyaparken donup kalır.
>
> SON

Birbiriyle alakalı birkaç nedenden ötürü romanı bu şekilde bitirdim. Bir açıdan roman, "uzun vadeli eş değiştirme"nin cinsel bir komedisidir: 1969'da iş değişimi yaparak birbirlerinin hanımlarıyla ilişkiye giren biri Amerikalı diğeri de İngiliz iki akademisyenin kaderiyle ilgilidir hikâye. Ama bu iki ana karakter, hikâye ilerledikçe çok başka şeylerini de değiştirirler –değerlerini, davranışlarını, dillerini– ve bir yerdeki neredeyse her olay diğer yerde de bir benzerine veya yansımasına sahiptir. Bu oldukça simetrik ve belki de kestirilebilir olay örgüsünü şekillendirirken metnin bir diğer düzleminde bulunan okuyucu için bir değişiklik ve sürpriz yapma gere-

ğini hissettim ve buna uygun bir şekilde her bölümü farklı üslup ve formatta yazdım. İlk değişiklik nispeten pek göze çarpmaz: Birinci bölümde şimdiki zaman anlatıdan ikinci bölümde geçmiş zaman anlatı şeklinde bir değişiklik. Ama üçüncü bölüm mektup tarzlı ve dördüncü bölüm ise karakterlerin okuduğu farz edilen gazete ve diğer dokümanlardan alıntılar içerir. Beşinci bölüm ise üslup olarak gelenekseldir; ama iki ana karakterin bağlantılı yaşamlarını birbirini takip eden kısımlar içinde sunduğu için aynı anda iki farklı yeri anlatmasından, önceki bölümlerden ayrılır.

Roman ilerlerken hem biçimsel hem de anlatı düzeylerinde romanın hoş olacak şekilde nasıl biteceğiyle ilgili problemin giderek farkında oldum. Biçimselliğe ilişkin olarak son bölümün, anlatı formunda en çarpıcı ve en şaşırtıcı değişikliği göstermesi gerektiği veya estetik bir düşkırıklığı olma riskini barındırabileceği açıktı. Anlatı düzeyine ilişkin olarak eş değiştirme örgüsünü çözmenin, kısmen kültürel bağlamda olay örgüsünü çözmek anlamına da geleceği için buna karşı kendimi isteksiz gördüm. Örneğin, Desirée Zapp'ın yanında kalmak şeklinde Philip'in alacağı bir karar, Amerika'da kalması kararını da gerektirecek veya Desirée tarafında da İngiltere'de kalma istekliliğini veya benzeri şeyleri gerektirecekti. Ama, o âna kadar yapı olarak dörtlü bir dans kadar düzenli ve simetrik bir şekilde sürdürülen olay örgüsü için radikal bir belirsizlikle sonlandırmanın bedelini ödemeden bunu nasıl "halledebilirdim"?

("Bitiş" diye adlandırılan) son bölümü bir senaryo şeklinde yazma fikri, bir vuruşta bütün bu problemleri çözecek gibi görünüyordu. Her şeyden önce böylesi bir format, "normal" kurgusal söylemden can alıcı sapma ihtiyacını gideriyordu. İkinci olarak kastedilen yazar olarak beni, dört ana karakterin isteklerini yargılama veya bunlar arasında hakemlik yapma zorunluluğundan kurtarıyordu. Çünkü karakterlerin görünür davranışlarının gayri şahsi ve objektif tasvirleriyle diyaloglardan oluşan senaryoda yazar sesinin metinsel izi yoktur. Kendi evlilikleriyle ilgili problemleri görüşmek için Amerika'nın West Coast'tu ile İngiltere'nin West Midlands'i ara-

sında orta bir yer olan New York'ta Philip, Desirée, Morris ve Hillary buluşurlar. Birkaç gün boyunca olayın muhtemel her çözümünü ele alırlar; her çiftin boşanıp çapraz evlenmesi, her çiftin yeniden bir araya gelmesi, her çiftin ayrılması ama yeniden evlenmemesi gibi. Fakat herhangi bir sonuca varılamaz. Roman içinde geçen bir filmin karakter gibi sunarak ve filmlerin romanlara göre çözümsüz sonlar için daha uygun olacağı gerçeğine Philip üzerinden dikkat çekerek, üstkurgusal bir şakayla *Yerleri Değiştirme*'nin hikâyesini çözmeyi reddedişimi haklı çıkaracak bir yol bulduğumu düşünmüştüm. Aslında insanın kesinlik, çözüm ve bitirme arzusu o kadar güçlüdür ki –genlerimize işlemiştir bu– okuyucuların hepsi bu sondan memnun olmadı ve bazıları bana kendilerini kandırılmış hissettikleri şikâyetinde bulundular. Ama bunlar beni hoşnut etti (ve daha sonraki bir romanım *Dünya Küçük*'te bu temel karakterleri biraz daha kullanmaya karar verdiğimde, onların biyografilerini geliştirmede hareket özgürlüğümün olduğu şeklinde tesadüfî bir kazancım da oldu).

Bununla beraber bu alıntının amacı, *Yerleri Değiştirme*'nin sonunu savunmak değil, sonuca nasıl uğraşılacağını belirlemenin, bu kitabın değişik başlıkları altında ele aldığım romanın diğer birçok yönünü de içerdiğini göstermektir. Örneğin: (1) Bakış Açısı (film senaryo biçimi, kaçınılmaz derece gerekli olan bakış açısı odaklı karakterin ayrıcalıklı kıldığı bir bakış açısı seçme ihtiyacını ortadan kaldırdı) (2) Merak Uyandırma (son âna kadar anlatı sorununa cevabı geciktirdiği için çift taraflı zinayı konu alan olay örgüsü nasıl çözülecek?) (3) Şaşırtma (bu soruna cevap vermeyi reddediş) (4) - Metinlerarasılık (Jane Austen'ın eserlerinin analizinde hem Philip Swallow'un hem de Morris Zapp'ın uzmanlaşmış olduğu için Jane Austen'na doğal ve yerinde yapılan bir ima) (5) Yüzeyde Kalmak (film senaryo formatının başka bir etkisi) (6) Başlıklar ve Bölümler (ündeşleme (*punning*) roman başlığı –değişen yerler, insanın değiştirdiği yerler, değiştirilen pozisyonlar– bir dizi ortak yönü olan bölüm başlıklarını ortaya koydu: "Uçuş", "Yerleşme", "Yazış-

ma" gibi ve nihayet bir isim, bir ortaç ve fiilimsi olan "Bitiş": Bu, kitabın sonu; bu, kitabın nasıl bittiği ve bu, benim onu nasıl bitiriyor olduğum şey) (7) Üstkurgu (okuyucu ve beklentileri üzerine son satırların şakası ama aynı zamanda Morris Zapp'ın Philip Swallow'un ofisinde bulduğu ve romanın değişen teknikleri hakkında alaycı bir yorum içeren *Bir Roman Yazalım* adlı el kitabıyla ilgili var olan üstkurgusal şaka konusuyla bağlantılıdır. "Her roman bir hikâye anlatmalıdır." diye başlar. "Ve üç tip hikâye vardır, sonu mutlu biten, sonu mutsuz biten ve sonu ne mutlu ne de mutsuz biten ya da başka bir deyişle gerçekte bitmeyen hikâyeler.")

Çok zorluk çekmeden Alışkanlık Kırma, Yinelem, Deneysel Roman, Komik Roman, Epifani, Rastlantı, İroni, Motivasyon, Düşünceler ve *Aporia* gibi diğer başlıklar altında bu sonlandırmayı ele alabilirdim. Fakat bir romanın belli yönleri veya unsurlarıyla ilgili sonuçların asla izole edilemeyeceği ama diğer yön ve unsurları etkileyeceği veya onlardan etkileneceği şeklindeki hususu açıkçası işlemeyecektim. Roman, bir *Gestalt*'dır. Tam İngilizce karşılığı olmayan Almanca bir kelimedir bu. Benim sözlüğümde "parçalarının bir toplamı olarak açıklanamayan bir bütünlüğün niteliklerine sahip, anlamayla ilgili bir kalıp veya bir yapı" olarak tanımlanmıştır.

SON

KAYNAKÇA

Bu kaynakça, her bölümün başında ya da metnin içinde alıntılanan pasajların yer aldığı romanları ve kısa hikâyeleri ve yazarları alfabetik olarak listeler. Şu bilgiler verilmiştir: (1) İlk basım tarihi. (2) Modern bir metin ise İngiltere ve Amerika'daki ilk baskı yeri ve yayıncısı. (3) Bu derlemenin yapıldığı zamanda (Mayıs, 1992) İngiltere ve Amerika'da mevcut karton kapak (*paperback*: kısaltması "pb" olarak verilmiştir) baskıları.

Abish, Walter: *Alphabetical Africa*. New York, New Directions, 1974. US pb New Directions.

Amis, Kingsley: *Lucky Jim*. London, Gollancz, 1954. New York, Doubleday, 1954. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Amis, Kingsley: *The Folks that Live on the Hill*. London, Hutchinson, 1990. New York, Summit, 1990. UK pb Penguin.

Amis, Martin: *Money*. London, Cape, 1984. New York, Viking, 1985. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Austen, Jane: *Emma*. 1816. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Austen, Jane: *Northanger Abbey*. 1818. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Auster, Paul: *City of Glass*. London, Faber & Faber, 1987 (in *The New York Trilogy*). Los Angeles, Sun & Moon Press, 1985. UK pb Faber; US pb Penguin.

Barth, John: *Lost in the Funhouse*. London, Seeker & Warburg, 1969. New York, Doubleday, 1968. US pb Anchor.

Barthelme, Donald: "Will You Tell Me?" in *Come Back, Dr Caligari,* London, Eyre & Spottiswoode, 1966. Boston, Little Brown, 1964. US pb Little Brown.

Beckett, Samuel: *Murphy.* London, Routledge, 1938. New York, Grove Press, 1938. UK pb Calder; US pb Grove Weidenfeld.

Beckett, Samuel: *The Unnamable.* [Paris, 1952, as *L Innommable*] London, Calder, 1959. New York, Grove Press, 1958. UK pb Calder; US pb Grove Weidenfeld.

Bennett, Arnold: *The Old Wives' Tale.* 1908. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Bradbury, Malcolm: *The History Man.* London, Seeker & Warburg, 1975. Boston, Houghton Mifflin, 1976. UK pb Vintage; US pb Penguin.

Brontë, Charlotte: *Villette.* 1854. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Bunyan, John: *The Pilgrim's Progress.* 1678. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Burgess, Anthony: *A Clockwork Orange.* London, Heinemann, 1962. New York, Norton, 1963. UK pb Penguin; US pb Ballantine.

Butler, Samuel: *Erewhon.* 1872. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Carlyle, Thomas: *The French Revolution.* 1837. UK pb Oxford World's Classics; US pb Oxford World's Classics.

Carrington, Leonora: *The Hearing Trumpet.* London, Routledge & Kegan Paul, 1977. New York, St Martin's, 1976. UK pb Virago; US pb City Lights Books.

Conrad, Joseph: *Heart of Darkness.* 1902. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Conrad, Joseph: *The Shadow-Line- A Confession.* 1917. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Cooper, William. *Scenes from Provincial Life.* London, Cape, 1950. New York NAL/Dutton, 1984. UK pb Methuen; US pb Avon.

Dickens, Charles: *Bleak House.* 1853. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Dickens, Charles: *Hard Times.* 1854. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Dickens, Charles: *Oliver Twist.* 1837-8. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Drabble, Margaret: *The Realms of Gold.* London, Weidenfeld & Nicolson, 1975. New York, Knopf, 1975. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Eliot, George: *Adam Bede.* 1859. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Eliot, George: *Middlemarch.* 1871-2. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Fielding, Henry: *Joseph Andrews.*1742. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Fielding, Henry: *Tom Jones.* 1749. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Fitzgerald, F. Scott: *Tender is the Night.* London, Chatto & Windus, 1934. New York, Scribner's, 1934. UK pb Penguin; US pb Macmillan.

Ford, Ford Madox: *The Good Soldier.* 1915. UK pb Penguin; US pb Random House.

Forster, E. M.: *Howards End.* London, Arnold, 1910. New York, Putnam, 1911. UK pb Penguin; US pb Bantam.

Fowles, John: *The French Lieutenants Woman.* London, Cape, 1969. Boston, Little Brown, 1969. UK pb Pan; US pb NAL/Dutton.

Frayn, Michael: *The Trick of It.* London, Viking, 1989. New York, Viking, 1990. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Gissing, George: *New Grub Street.* 1891. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Golding, William: *Lord of the Flies.* London, Faber & Faber, 1954. New York, Coward-McCann, 1955. UK pb Faber; US pb Putnam Perigee.

Green, Henry: *Living.* London, Hogarth Press, 1929. St Clair Shores, Mich., Scholarly, 1971. UK pb Picador; US pb Penguin.

Greene, Graham: *A Burnt-out Case.* London, Heinemann, 1961. New York, Viking, 1961. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Greene, Graham: *The Heart of the Matter.* London, Heinemann, 1948. New York, Viking 1948. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Hardy, Thomas: *A Pair of Blue Eyes.* 1873. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Heller, Joseph: *Good As Gold.* London, Cape, 1979. New York, Simon & Schuster, 1979. US pb Dell.

Hemingway, Ernest. "In Another Country" in *Men Without Women.* London, Cape, 1928. New York, Scribner's, 1927. UK pb Panther; US pb Macmillan.

Isherwood, Christopher: *Goodbye to Berlin.* London, Hogarth Press, 1939. New York, Random House, 1939. UK pb Mandarin; US pb New Directions (in *The Berlin Stories).*

Ishiguro, Kazuo: *The Remains of the Day.* London, Faber & Faber, 1989. New York, Knopf, 1989. UK pb Faber; US pb Vintage.

James, Henry: *The Ambassadors.* 1903. UK pb Penguin; US pb Penguin.

James, Henry: *What Maisie Knew.* 1897. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Joyce, James: *A Portrait of the Artistasa Young Man.* London, Egoist, 1916. New York, Huebsch, 1916. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Joyce, James: "Eveline", in *Dubliners.* London, Grant Richards 1914. New York, Modern Library 1926. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Joyce, James: *Ulysses.* [Paris, Shakespeare & Co, 1922] London, Bodley Head, 1937. New York, Random House, 1934. UK pb Penguin; US pb Random House.

Kipling, Rudyard: "Mrs Bathurst", in *Traffics and Discoveries.* 1904. UK pb Penguin *(Short Stories* Vol I); US pb. Penguin.

Kundera, Milan: *The Book of Laughter and Forgetting,* trans. Michael Henry Heim. London, Faber & Faber, 1982. New York, Knopf, 1980. UK pb Faber; US pb Penguin.

Lawrence, D.H.: *Women in Love.* London, Seeker, 1921. New York, Seltzer, 1921. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Lodge, David: *Changing Places.* London, Seeker & Warburg, 1975. New York, Penguin Books, 1980. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Lodge, David: *How Far Can You Go?* London, Seeker & Warburg, 1980. New York, Morrow, 1982 (As *Souls and Bodies).* UK pb Penguin; US pb Penguin *(Souls and Bodies).*

Lodge, David: *Nice Work.* London, Seeker & Warburg, 1988. New York, Viking, 1989. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Lodge, David: *Small World.* London, Seeker & Warburg, 1984. New York, Macmillan, 1985. UK pb Penguin ; US pb Warner.

Lyly, John: *Euphues: the Anatomy of Wit.* 1578. US pb Saifer.

Michaels, Leonard: *I Would Have Saved Them If I Could.* New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1975. US pb (forthcoming, 1993) Mercury.

Moore, Lorrie: "How To Be an Other Woman", in *Self-Help.* London, Faber, 1985. New York, Knopf, 1985. UK pb Faber; US pb Plume.

Nabokov, Vladimir: *Lolita.* [Paris, Olympia Press, 1955] London, Weidenfeld & Nicolson, 1959. New York, Putnam's, 1958. UK pb Penguin; US pb Random.

Orwell, George: *Nineteen Eighty-four.* London, Seeker & Warburg, 1949. New York, Harcourt Brace, 1949. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Poe, Edgar Allan: "William Wilson" 1839 (in *Burton's Gentlemen's Magazine).* UK pb Penguin (*Complete Tales and Poems*); US pb Penguin *(Fall of the House of Usher & Other Writings*).

Salinger, J. D: *The Catcher in the Rye.* London, Hamish Hamilton, 1951. Boston, Little Brown, 1951. UK pb Penguin; US pb Litde Brown.

Scott, Sir Walter: *The Heart of Midlothian.*1818. UK pb Oxford World's Classics; US pb Oxford World's Classics.

Smollett, Tobias: *The Adventures of Roderick Random.*1748. UK pb Oxford World's Classics; US pb Oxford World's Classics.

Spark, Muriel: *The Prime of Miss Jean Brodie.* London, Macmillan, 1961. New York, *The New Yorker,* 1961. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.* 1759-67. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Thackeray, William Makepeace: *Vanity Fair.* 1848. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Twain, Mark: *Huckleberry Finn.* 1884. UK pb Penguin; US pb Penguin.

Updike, John: *Rabbit Run.* London, Deutsch, 1961. New York, Knopf, i960. UK pb Penguin; US pb Fawcett.

Vonnegut, Kurt: *Slaughter house Five.* London, Cape, 1970. New York, Delacorte, 1969. UK pb Vintage; US pb Dell.

Waugh, Evelyn: *A Handful of Dust.* London, Chapman & Hall, 1934. New York, Farrar & Rinehart, 1934. UK pb Penguin; US pb Little Brown.

Waugh, Evelyn: *Decline and Fall.* London, Chapman & Hall, 1928. New York, Farrar & Rinehart, 1929. UK pb Penguin; US pb Little Brown.

Weldon, Fay: *Female Friends.* London, Heinemann, 1975. New York, St Martin's, 1974. UK pb Picador; US pb Academy.

Woolf, Virginia: *Mrs Dalloway.* London, Hogarth Press, 1925. New York, Harcourt, 1925. UK pb Oxford; US pb Harcourt Brace.

DİZİN

A

Abish, Walter 135
acayip hikâye 254
Adair, Gilbert 135
alegori 173, 174, 175, 176, 255
alışkanlık kırma 75, 78, 80, 112, 132, 176, 274
Amis, Kingsley 22, 137-139, 232
Amis, Martin 79-83, 104, 112, 119, 236
anıştırma 123, 125, 128
anlatı 20, 26, 29, 62, 66, 71, 77, 83, 86, 92, 96, 97, 100, 105, 123, 135, 140, 144, 148, 152, 166, 168, 170, 178, 182, 185, 189, 201, 204, 205, 214, 216, 238, 240, 242, 245, 246, 248, 257, 258, 260, 263, 269, 272; ~ sesi 133, 158, 245; ~ söylemi 134; ~ tarzı 36, 72; ~ temposu 226; alegorik ~ 174; belgesel ~ 242, 244; birinci şahıs ~ 41; popüler ~ 52, 244; üstkurgusal ~ 262
anlatıcı 20-22, 26, 34, 35, 41, 42, 53, 55, 62, 66, 71, 76, 80, 81, 83, 87, 94, 97, 98, 100-102, 105, 106, 108, 116-119, 127, 133, 145, 146, 149, 152, 154, 157, 158, 175, 187, 188, 190, 191, 200, 208, 215, 216, 224, 231, 248, 255, 256, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 269; ~ sesi 263; ben ~ 256; karakter ~ 187; yazar ~ 66, 202, 218, 262, 263
anlatım tarzı 35, 42, 173
anonim halk masalı 26
anonim mısra 203
anti-kahraman 40
antoloji 243, 244
aporia 261, 262, 263, 264, 265, 274
argo 35, 36, 81, 82, 240
Aristo 96, 258, 259
atasözleri 19
Austen, Jane 10, 17, 19, 21, 40, 64, 65, 109, 110, 111, 112, 138, 204, 267, 268, 273
Auster, Paul 58, 61, 62

B

Baker, Nicholson 210
Bakhtin, Mikhail 80, 158, 159, 160
bakış açısı 45, 46, 47, 48, 49, 71, 72, 148, 171, 183, 195, 219, 226, 244, 245, 256, 269, 273
Barth, John 247, 249
Barthelme, Donald 225, 226

Barthes, Roland 264
Baudelaire, Charles 170
Beaumont, Sir Francis 200, 203
Beckett, Samuel 71, 86, 262, 263, 264
belagat 191
Bennett 218, 219, 220, 222, 230
Bennett, Arnold 218-220, 222, 230
benzetme 218
betimleme 22, 71, 93, 111, 117, 118, 146, 175, 180, 196, 250
biçimcilik 33
bildirme ifadeleri 116
bilim kurgu 83, 103, 112, 166, 168
bilinç akışı 63, 64, 65, 67, 70, 71, 73, 226, 263; ~ romanı 64, 226, 263
birinci tekil şahıs anlatılar 33
birinci tekil şahıs anlatım 34
biyografi 66, 221, 233, 264
Booth, Wayne 10
Borges, Jorge Luis 249
Bradbury, Malcolm 148, 239
Breton, André 214
Brontë, Charlotte 75, 76, 77, 78, 182
Bunyan, John 174
Burgess, Anthony 52, 237, 239, 240
burjuva 19, 57, 148, 176, 224
Butler, Samuel 173, 175, 239
büyülü gerçekçilik 143, 144, 214

C-Ç

Calvino, Italo 23, 106, 249
Capote, Truman 242
Carlyle, Thomas 242, 244, 245, 246
Carrington, Leonora 213, 214, 216
Carroll, Lewis 214
Carter, Angela 144, 214
Cervantes Saavedra, Miguel 153
Chaplin, Charlie 240
Churchill, Winston 167
cinas 255
Clewlow, Carol 236
Coleridge, Samuel Taylor 110, 127, 128, 258
Collins, Wilkie 30, 52
Compton-Burnett, Ivy 22, 208
Conan Doyle, Arthur 52
Conrad, Joseph 22, 53, 126-128, 194, 195, 262
Cooper, William 229, 231, 232
Crane, R.S. 259
Crick, Bernard 236
çerçeve kırma 250, 251
çok seslilik 158

D

dadaist deneyim 214
Dali, Salvador 213
Dalley, Jan 11
Dante Alighieri 128
Darwin 32, 112
Davies, Andrew 40
dedektif hikâyeleri 29, 30, 52, 61
dedektiflik hikâyeleri 61
Defoe, Daniel 64, 80, 148, 200, 244
değinmece 125
deneysel sanat 132
Derrida, Jacques 264
destan 70, 73, 100
Dickens, Charles 152, 80, 81, 89, 109, 112, 113, 118, 133, 138, 158, 163, 204, 230, 234, 246
dil 36, 37, 47, 49, 61, 62, 116, 118, 123, 124, 139, 152, 158-160, 178-180, 208, 219, 231, 264
dilbilgisi 72
dilin düşüşü 62
dolaysız anlatım 259
dolaylı anlatım 65, 232
Dostoyevski, Fyodor Mikhailovich 238

dönüş hikâyesi 30
Drabble, Margaret 248, 249, 250
Duchamp, Marcel 213
Dujardin, Edouard 71
duygulandırma 196, 209
düzdeğişme 172, 218
düzdeğişmece 10
düzyazı 37, 52, 65, 80, 83, 109, 116, 123, 124, 133, 134, 135, 158, 159, 162, 179, 203, 210, 260; kurgusal ~ 86, 121; süslü ~ 121, 122, 124; şiirsel ~ 122

E

edebî gelenekler 34
edebî sembolizm 170
edebiyat 30, 33, 55, 59, 60, 64, 125, 126, 132, 158, 159, 172, 205, 213, 214, 235, 243, 249, 258, 261, 262, 264
edebiyat eleştirmeleri 64
edilgen fiil 47
Eikhenbaum, Boris 33
Eisenstein 132
eleştiri 22, 49, 78, 86, 248, 249; edebiyat ~si 11
eleştirmen 33, 158, 230, 235, 253, 254, 264
Eliot, George 10, 25, 26, 61, 64, 82, 93, 128-130, 132, 138, 164, 200, 202, 203, 221, 222, 223, 230, 267
Eliot, T.S. 82, 128
Eluard, Paul 145
epifani 177, 274
epigraf 202, 203, 204
epik 92, 158
epik ozan 26
episode 73
Ernst, Max 213

F

fabl 174, 239
fantastik hikâye 254
fantezi 64, 71, 139, 145, 211, 239, 250
Faulkner, William 71
Fenton, James 9-10
Feydeau, Georges 184
Fielding, Henry 26, 80, 126, 138, 152-154, 156, 157, 159, 204, 258, 269
film 22, 29, 52, 53, 55, 81, 92, 94, 100, 146, 201, 247, 250, 268, 271, 273
Fitzgerald, F. Scott 85-87, 89
Flaubert, Gustave 46
Fletcher, John 200, 203
Ford, Ford Madox 18, 20, 235
Forster, E.M. 22, 25, 27, 28, 60, 61, 138, 201
Fowles, John 53, 161, 163, 164, 249, 268
Frayn, Michael 39-43, 166
Freud, Sigmund 52, 214

G

gazetecilik 244
geçmiş zaman 65, 72, 149, 161, 166, 272
gelecek zaman 166, 239
geleneksel anlatım 71
geleneksel romans 52, 222
geniş zaman 149
gerçeküstücülük 213
Goffman, Erving 27, 250
Golding, William 267, 268, 270
gotik 81, 256
görsel sanatlar 213
gösteren 41, 60, 62, 170, 195

gösterilen 19, 62, 245, 262
Grass, Günter 144
Green, Henry 131-133, 208
Greene Graham 22, 23, 102, 131, 132, 133, 134, 172, 174, 193, 194, 195, 208
gündelik dil 66
günlük 86, 103, 133, 148
günlük dil 232
günlük tarzı 41
güz rapsodisi 110

H
halk hikâyeleri 168, 222
Hampton, Christopher 150
Hardy, Thomas 22, 29-32, 52, 138, 163, 235
Hartley, L.P. 22
hayalet hikâye 22, 23
hayalet öyküsü 254
Heath, Egdon 22
Heller, Joseph 27-29
Hemingway, Ernest 35, 86, 89, 115-118, 121, 122
her şeye karışan yazar 26, 219
hikâye 18-23, 26, 29, 30, 34-36, 40, 41, 46, 48, 49, 52-55, 59, 61, 62, 66, 77, 86, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 102-104, 106, 107, 111, 112, 115, 117, 135, 148, 149, 157, 164, 166, 168, 171, 174, 178, 182, 184, 187, 188, 190, 194, 195, 199-201, 203, 214, 226, 227, 239, 240, 242, 244, 245, 247, 249, 250, 253-256, 258, 259, 260, 262, 268, 270, 271, 273, 274
hitap sanatı 11
Hitler 117, 189
Homer 9, 70, 82
hortlak hikâyesi 255
Huxley, Aldous 239

I-İ
iç monolog 65, 66, 67, 71, 72, 73, 102
ima 19, 20, 21, 26, 37, 53, 54, 87, 98, 100, 106, 112, 123, 126, 128, 129, 158, 174, 176, 179, 204, 209, 210, 226, 229, 230, 232, 259, 260, 269, 270, 273
imge 66, 89, 104, 144, 146, 156, 168, 172, 179, 214, 216, 224
imgeleme 110, 243; romantik ~ 110
imgelenim 73
İngiliz düzyazısı 129
İngiliz edebiyatı 127
İngiliz kurgusu 152, 224
İngiliz romancılar 239, 248
İngiliz romanı 126
İngiliz romanları 148, 194, 233
Inglis, Brian 182
ironi 39, 47, 98, 100, 116, 145, 146, 156, 167, 196, 217-219, 220, 223, 245, 270, 274
Isherwood, Christopher 92, 93, 208
Ishiguro, Kazuo 187, 188, 190, 191

J
Jakobson, Roman 172
James, Henry 10, 18, 22, 45-49, 59, 63, 64, 94, 116, 174, 181-184, 254, 268
James, William 63
Jonson, Ben 258
Joyce, James 23, 30, 64, 67, 70, 71, 73, 107, 126, 128, 129, 132, 148, 177, 178, 200, 203, 263

K
Kalandra, Zavis 145
kapsamlayış 10, 172, 218, 259
karakter 18-21, 22, 26, 28, 34, 41, 42, 46, 57, 59, 60, 62, 64, 70, 73, 81,

86, 88, 92-94, 100, 102, 106, 110, 124, 133, 134, 138, 141, 144, 148-50, 152, 153, 156-159, 164, 166, 174, 176, 184, 187, 195, 201, 208, 210, 218, 220-223, 226, 227, 233, 238, 244, 245, 249, 258, 260, 262, 263, 271-273
Keats 49, 87
Keneally, Thomas 243
kısa hikâye 126, 203, 258, 269
Kipling, Rudyard 52, 53, 54, 55, 106, 203
kişileştirme 110, 111, 112, 118
klasik romans 80
komedi 42, 138, 139, 184, 209, 210, 271
konuşma 28, 33-36, 42, 47, 53, 65, 66, 72, 74, 93, 94, 107, 112, 117, 122-124, 133, 134, 137, 140, 149, 152, 154, 158-160, 172, 179, 208-211, 219, 239, 240, 244, 248, 250, 262, 268
konuşma dili 34, 37, 239
konuşma sesi 124
konuşturma 158
Kubrick, Stanley 240
Kundera, Milan 143-146
kurgu 11, 21-23, 30, 31, 40, 41, 43, 46, 48, 49, 52, 62, 64, 65, 79, 80, 87, 93, 102, 103, 109, 110, 124, 132, 133, 138-140, 144, 152, 159, 162-164, 174, 175, 179, 182, 184, 188, 194, 196, 201, 204, 205, 208, 210, 224-227, 230, 233, 239, 243, 246-250, 262, 263; ~ sanatı 21, 78, 79, 92, 130, 135; deneysel ~ 132; düzyazı ~ 9, 11; geleneksel ~ 30, 250; görsel ~ 31; klasik ~ 26; modern ~ 26, 64, 102, 178, 226, 259, 268; otobiyografik ~ 30, 264; postmodern ~ 226
Kurguda Biçim 9
kurgusal imgelem 41
kurgusal otobiyografi 264
kurgusal öteki ben 177
kurgusal sembolizm 172

L

Laclos, Pierre Choderlos de 40
Lawrence, D.H. 118, 169, 170, 238
Longinus 202
Lotman, Juri 49
Lyly, John 124

M

macera hikâyeleri 30
Magritte, René 213
Mailer, Norman 243
Mallarmé, Stéphane 170
Mann, Thomas 238
Marlow, Chistopher 203
Márquez, Gabriel Garcia 144
masal 168, 253, 267
mecaz 21, 36, 66, 82, 89, 112, 118, 122, 170, 172, 179, 196, 218, 230, 234, 259
mecazi anlatım 112
mekân algısı 79, 80
mektup 39, 40, 41, 42, 64, 86, 87, 97, 148, 157, 256, 272
melodram 78
Melville, Herman 22
merak uyandırma 28, 30, 31, 52, 201, 245, 273
mesel 255
metafor 66, 214, 219
metinlerarası 61, 128, 129, 184
metinlerarasılık 10, 123, 124, 126, 129, 130, 185, 202, 273

Michaels, Leonard 257, 258
mizah 37, 59, 139, 176
modern dilbilim 10
modern edebiyat 261
modern sanat 213
Moore, Lorrie 86
More, Thomas 175
Morris, William 239
Morrison, Blake 9, 11
motivasyon 221, 222, 226, 274
Mulligan, Buck 73
Musil, Robert 238
mübalağa 35, 82

N

Nabokov, Vladimir 121, 122, 123, 126, 190, 191
nedensellik 30, 61, 100, 107, 222, 226

O-Ö

Odysseus 30
okuyucu 18, 20, 21, 25-28, 30, 31, 34, 43, 46-49, 52, 53, 55, 59, 62, 66, 71, 79, 80, 83, 93, 96, 97, 100, 101, 105-108, 124, 132, 138-141, 148, 150, 153, 154, 157-159, 162, 163, 166, 168, 178, 185, 195, 201, 202, 204, 205, 218, 219, 220, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 236, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 254, 268, 269, 270, 271, 273, 274; anlatı içinde ~ 105, 106
olağanüstü hikâye 253, 254
olay örgüsü 18, 21, 52, 60, 62, 96, 113, 183, 184, 185, 202, 222, 258, 259, 271, 272, 273
Orwell, George 165, 166, 168, 239
otobiyografi 22, 41, 64, 145, 233, 239
önses yinelemesi 122
öykü 34, 46, 70, 92, 95, 108, 126, 188, 195, 214, 216, 221, 232, 234, 243, 249, 250, 254, 255, 258, 263, 268
özetleme 21, 152, 153, 154, 157

P

parodi 62, 73, 103, 125, 126, 129, 159, 205, 249, 250
pastiş 73, 125, 129, 159
Perec, Georges 134, 236
peripeteia 96
Picasso, Pablo Ruiz y 132
Plato 238
Poe, Edgar Allan 61, 123, 126, 253, 254, 256
popüler kültür 81
pornografi 81, 211, 232
postmodernizm 221
postyapısalcı eleştirmenler 230
postyapısalcılık 221
Pound, Ezra 130
Proust 30, 148
Proust, Marcel 30, 148

R

rastlantı 181, 182, 183, 184, 185, 186, 274
resim 109
Richardson, Dorothy 43, 64, 132
Richardson, Samuel 40-43, 126, 132, 148
roman 18, 22, 29, 30, 34, 36, 40-43, 46, 52, 59-61, 64, 73, 78, 80, 81, 86, 87, 92, 100, 105-108, 110, 119, 121, 131-135, 137, 144, 148, 149, 152, 154, 156, 158, 160, 162-164, 166, 174, 184, 185, 190, 194-196, 200, 201, 204, 205, 210, 211, 214, 218, 220-222, 226, 227,

230, 233-236, 238, 239, 240, 242-244, 246-248, 251, 255, 257, 258, 268, 269, 271, 273, 274; deneysel ~ 107, 131, 132, 274; düşünce ~ı 238, 239; geleneksel ~ 52, 86; gerçekçi ~ 76, 168, 176, 222, 244; kampus ~ 239; komik ~ 137, 138, 274; kurgusal olmayan ~ 241-243; macera ~ı 226; mektup tarzlı ~ 40-42; polisiye ~ 30; resimli ~ 29, 30; tarihî ~ 162; tezli ~ 238
romancı 11, 15, 18, 30, 34, 40, 42, 43, 46, 49, 52, 59, 62, 63, 64, 65, 80, 93, 94, 102, 106, 107, 109, 110, 118, 134, 138, 144, 148, 156, 157, 159, 162, 163, 164, 170, 182, 201, 208, 210, 220, 221, 232, 233, 234, 238, 239, 240, 243, 244, 246, 268, 271
romans 52, 78, 157, 184, 222
romantik akım 81
Rousseau, Jean-Jacques 40
röportaj 243
Rus biçimcileri 75
Rushdie, Salman 144
Ruskin, John 110-111

S-Ş

sahne oyunu 92, 94
Salinger, J.D. 22, 33, 34, 35, 36, 82, 240; görünmez ~ 36
sanat 76, 77, 78, 83, 101, 121, 128, 132, 213, 214, 216, 226, 235, 248, 250, 262
sanat tarihi 77
sanatçı 92, 159, 171, 190, 214, 249
Sartre, Jean Paul 238
Saussure, Ferdinand de 58
Scott, Sir Walter 83, 162, 200, 202, 244
sembol 89, 169, 170, 196
sembolizm 169, 170, 171, 172
senaryo 113, 150, 250, 271, 272, 273
serbest dolaylı anlatım 65, 67, 152, 159, 223
Shakespeare, William 58, 128
Shelley, Mary 256
Sher, Antony 150
Sherlock Holmes 5, 5
Shklovsky, Victor 76
simetri 135, 182, 204, 205, 259
sinema 31, 53, 92, 94, 100, 250
Skaz 33, 34, 42, 80, 82, 240
skeç 92
Smollett, Tobias 138, 199, 201
Sophocles 96
söylem 110, 132, 135, 139, 149, 152, 157, 158, 159, 166, 196, 200, 223, 248, 256, 262, 264; ~ türü 86, 122, 152; klasik ~ 262; kurgusal olmayan ~ türleri 86; kurgusal ~ 248, 272
söz sanatları 41, 82, 172, 218
sözbilimci 35
sözdizimi 34, 36, 116, 156
Spark, Muriel 18, 99, 102, 103
Spenser, Edmund 184
Stalin 167
Stein, Gertrude 132
Sterne, Laurence 105-107, 138, 199, 201, 232, 248
Stevenson, Robert Louis 256
sürrealizm 213, 214
süslü anlatım 124
Swift, Jonathan 174
Swinburne, Algernon 72
şiir 9, 109, 122, 127, 128, 135, 145, 170, 185, 190, 204, 260; aşk ~leri 157; epik ~ 159; lirik ~ 158, 179; modern ~ 107; romantik Û 109
şimdiki zaman 162, 166, 272

T
tarihçilik 46, 244
tecelli 177, 178, 179
tersine çevirme 96
Thackeray, William Makepeace 95-98, 162, 201
Tillotson, Kathleen 96
titrem 248
tiyatro 92, 201, 210, 258, 268
Todorov, Tzvetan 253, 254
Tolstoy 76
trajedi 55, 145
türkü 200, 202
Twain, Mark 33-35

U-Ü
Updike, John 138, 177-179
üslup 27, 36, 41, 47, 65, 71, 72, 81, 118, 124, 132, 133, 138, 139, 159, 167, 178, 195, 223, 242, 272
üstkurgu 10, 164, 247, 248, 249, 250, 274

V
Van Gogh 11
Verlaine, Paul 170
Virgil 26
Vonnegut, Kurt 103-104, 251

W
Waugh, Evelyn 22, 138, 207, 208, 210
Weldon, Fay 144, 155, 156, 159, 162
Wells, H.G. 112
Weston, Jessie L. 129
Winterson, Jeannette 144, 214
Wolfe, Tom 242, 243, 244, 245, 249
Woolf, Virginia 63-65, 67, 92, 107, 132

Y
yankılamalı edebî alıntı 234
Yapısalcılık 58
yapısökümcü 60, 264
yazar 27
yazar sesi 26, 124, 220, 272
yazara ait konuşma 134
yazı dili 34
Yeni Gazetecilik 243, 244
yinelem 115, 118, 119, 121, 122, 274
yinelemeli ses uyumu 36

Z
zaman kaydırma 100, 103, 251
zamanlama 138, 141
zamansallık 30, 107
Zola, Emile 132

KURGU SANATI



"Bir roman ne zaman başlar? Bu soru, neredeyse 'İnsan embriyosu ne zaman bir insana dönüşür?' sorusu kadar cevap vermesi zor bir sorudur. Bir romanın oluşturulması kesinlikle onun ilk kelimelerinin yazılmasıyla başlamaz. Çoğu yazar ancak bir roman zihnine girmişse o zaman bazı taslak çalışmalar yapar. Birçoğu da olay örgüsünün diyagramını yaparak, karakterlerinin özgeçmişlerini derleyerek ve kompozisyon sürecinde kullanılacak fikirleri, yerleri, durumları, şakaları not alarak haftalarca aylarca dikkatle romanın temelini hazırlar. Her yazarın kendine özgü bir yazma tarzı vardır. Henry James, The Spoils of Poynton için neredeyse bitirdiği romanı kadar uzun ve ilginç notlar almıştı. Muriel Spark'ın yeni bir roman tasarımı üzerine uzun süre düşündüğünü ve tatminkâr bir başlık ve giriş cümlesi aklına gelene kadar da yazmaya başlamadığını biliyorum.

Fakat okuyucu için roman, her zaman bir giriş cümlesiyle başlar (elbette roman yazarının orijinal olarak yazdığı ilk cümle bu olmayabilir). Daha sonraki cümle ve bundan sonraki cümle... 'Ne zaman bir romanın başlangıcı biter' sorusu, cevabı zor olan bir diğer sorudur..."

ISBN 978-605-5108-00-7
9 786055 108007

HECE YAYINLARI | İNCELEME