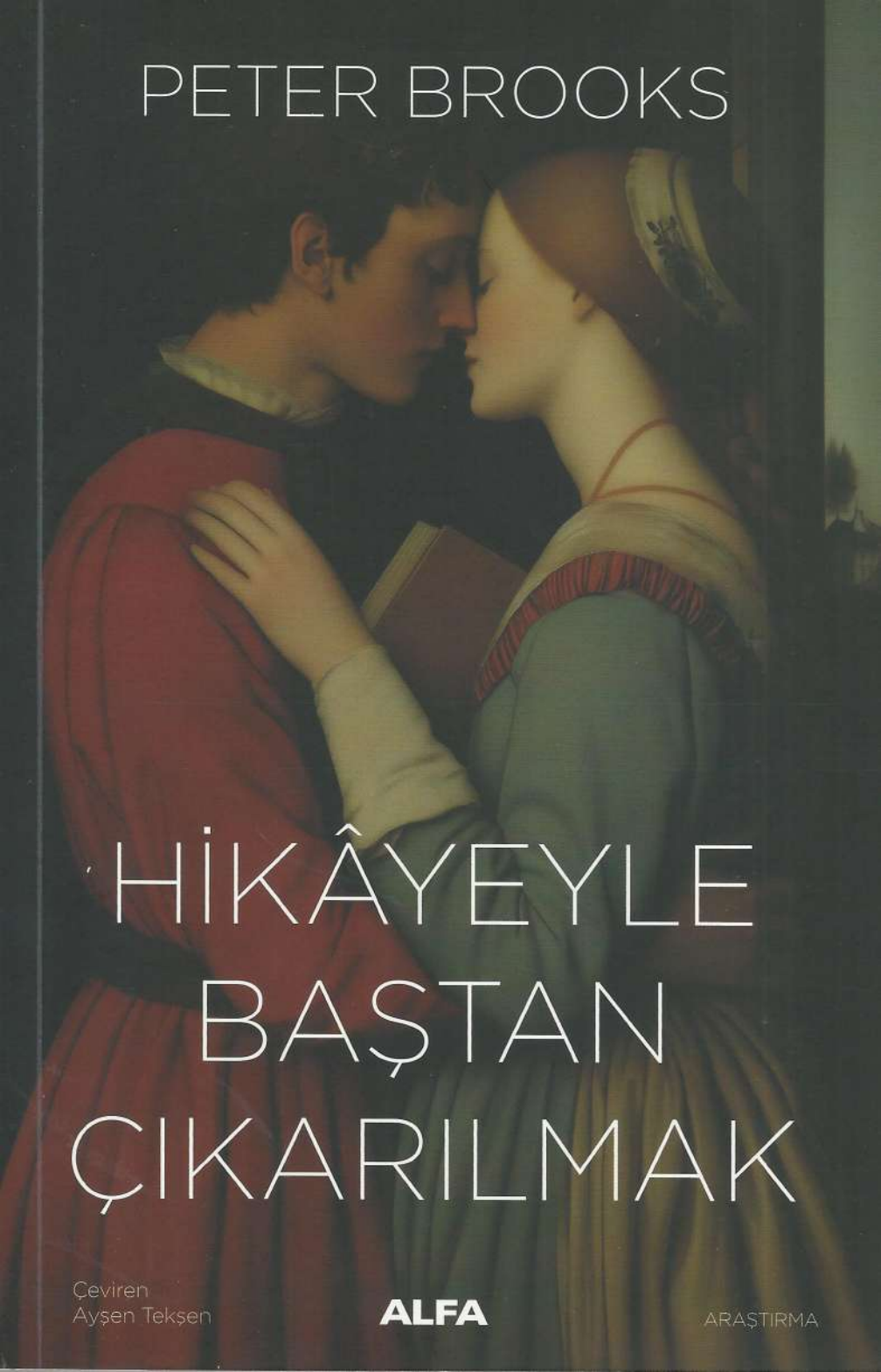
PETER BROOKS



HİKÂYEYLE BAŞTAN ÇIKARILMAK

Çeviren
Ayşen Tekşen

ALFA

ARAŞTIRMA

HİKÂYEYLE BAŞTAN ÇIKARILMAK
Anlatının Kullanımı ve Suiistimali

PETER BROOKS (1938)

Amerikalı edebiyat teorisyeni Peter Brooks, Yale Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü emeritus profesörü ve Whitney Beşeri Bilimler Merkezi'nin kurucu direktörüdür. Pek çok farklı üniversitede ders vermiştir. Fransız ve İngiliz edebiyatı, hikâye ve anlatı teorisi, psikanaliz ve hukuk gibi disiplinler arası alanlardaki çalışmalarıyla tanınan Brooks, *The Melodramatic Imagination* (*Melodramatik Muhayyile*, 1976), *Reading for the Plot* (*Olay Örgüsünü Okumak*, 1984), *Psychoanalysis and Storytelling* (*Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı*, 1994), *Realist Vision* (*Gerçekçi Bakış*, 2005), *Flaubert in the Ruins of Paris* (*Flaubert Paris'in Yıkıntılarında*, 2017) ve *Balzac's Lives* (*Balzac'ın Yaşamları*, 2020) gibi önemli eserlerin yazarıdır. 2022 yılında yayımlanan *Seduced by Story* (*Hikâyeyle Baştan Çıkarılmak*), 2023 National Book Critics Circle ödülünün finalistlerindendir. American Philosophical Society ve American Academy of Arts and Sciences üyesi olan Brooks, kariyeri boyunca birçok ödüle ve onursal dereceye layık görülmüştür.

AYŞEN TEKŞEN (1959)

İzmir doğumlu olan Ayşen Tekşen, Bornova Anadolu Lisesinden sonra Ege Üniversitesi İşletme Fakültesinde okudu. Prealpina Girls College'da yabancı dil eğitimi gördü. Uzun yıllar bilgisayar sektöründe çalışırken bir yanda da çeviri faaliyetlerini sürdürdü. Farklı yayınevlerinin psikoloji ve felsefe serilerinin çevirisinde yer aldı. Otuzdan fazla kitabı Türkçeye kazandıran çevirmen artık tam zamanlı olarak çeviriyle ilgilenmektedir. Çevirilerinden bazıları: *Narsisizm Kültürü* (Christopher Lasch, Alfa, 2021), *Eski Toplum* (Lewis Henry Morgan, Alfa, 2022), *İnsan, Tanrı ve Ölümsüzlük* (James George Frazer, Alfa, 2023), *Sevgi, Suçluluk ve Onarım ve Diğer Yazıları (1921-1945)* (Melanie Klein, Alfa, 2023), *Osmanlılar: Hanlar, Sezarlar ve Halifeler* (Marc David Baer, Alfa, 2023), *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kısa Tarihi* (Renée Worringer, Alfa, 2023), *Devrimler Çağında Yunan Devrimi 1776-1848* (Paschalis M. Kitromilides, Alfa, 2025).

Hikâyeyle Baştan Çıkarılmak: Anlatının Kullanımı ve Suiistimali
© 2023, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Seduced by Story: The Use and Abuse of Narrative
© 2022, Peter Brooks

Kitabın Türkçe yayın hakları Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak
Genel Müdür Vedat Bayrak
Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu
Çeviren Ayşen Tekşen
Kitap Editörü Cemre Cemri
Kapak Tasarımı Adnan Elmasoğlu
Sayfa Tasarımı Mürüvet Durna

ISBN 978-625-389-247-0
1. Basım: Mart 2025

Baskı ve Cilt
Melisa Matbaacılık
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul
Tel: 0(212) 674 97 23 Faks: 0(212) 674 97 29
Sertifika no: 45099

Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Alemdar Mahallesi Ticarethane Sokak No: 15 34110 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: 0(212) 511 53 03 (pbx) Faks: 0(212) 519 33 00
www.alfakitap.com - info@alfakitap.com
Sertifika no: 43949

PETER BROOKS

HİKÂYEYLE BAŞTAN ÇIKARILMAK

Anlatının Kullanımı ve Suiistimali

Çeviren
Ayşen Tekşen

ALFA

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7

1. Hikâye Bolluğu: Anlatının Ele Geçirdiği Dünya 9
2. Anlatının Epistemolojisi ya da Anlatan Hikâyeyi Nasıl Bilebilir? 35
3. Anlatan, Anlatılan, Yarattığı Fark 61
4. Hayali Karakterlerin Cazibesi 85
5. Anlatı Ne İşe Yarar? 107
6. Ve Dahası: Hukukta Hikâyeler ve Hukukun Hikâyeleri 127

Teşekkür 157
Notlar 158
Dizin 172

Önsöz

1984'te, anlatının ve hikâye anlatıcılığının hayati önemini, bu önemi nasıl kavrayabileceğimize dair keşfimi ortaya koyan *Reading for the Plot* [*Olay Örgüsünü Okumak*] adlı bir kitap yayınladım. Kitabın girişi şöyleydi:

> Hayatlarımız, bazen yarı bilinçli ama görünürde kesintisiz bir epizodik monologla kendimize anlattığımız hayat hikâyemizde, hepsi de yeniden işlenen anlatıyla, anlattığımız ve dinlediğimiz, hayal ettiğimiz ya da kafamızda canlandırdığımız ya da anlatmak istediğimiz hikâyelerle iç içe geçmiştir. Geçmiş eylemlerimizin anlamını aktararak ve yeniden değerlendirerek, gelecekteki projelerimizin sonucunu bekleyerek, kendimizi henüz tamamlanmamış çeşitli hikâyelerin kesişim noktasında konumlandırarak anlatıya gömülü biçimde yaşarız.

Buna hâlâ inanıyorum ama o kitabı izleyen on yıllarda kültürümüzde "anlatının" başına gelenlere dair bir ölçüde farkındalık kazanmış bakışımı aktarmak istiyorum. Bu oldukça ilginç bir hikâye.

1. Hikâye Bolluğu

Anlatının Ele Geçirdiği Dünya

"Dünyada iyi bir hikâyeden daha güçlü bir şey yoktur. Hiçbir şey onu durduramaz. Hiçbir düşman yenemez." Televizyon dizisi *Taht Oyunları*'nın son bölümünde Bran için tahtı isteyen Tyrion böyle diyordu. İzleyicilerin çoğu ne kral seçiminden ne de bunun gerekçesinden memnun kaldı. Ama hikâyenin dünyaya hâkimiyet kurma gücü taşıdığı iddiası sıradanlaşarak genel kabul haline geldi. Anlatı, insan ilişkilerini düzenleyen tek bilgi ve ifade biçimi olarak benimsenmiş gibi görünüyor.

Anlatının dünyayı ele geçirdiğini Başkan George W. Bush'un Aralık 2000'de kabinesini takdim ettiği an anlamıştım. Atadığı kişiler için şöyle diyordu: "Her birinin kendi eşsiz hikâyesi var, Amerika'nın ne olabileceğini ve ne olması gerektiğini gerçek anlamda gözler önüne seren hikâyeler." Ve Dışişleri Bakanı Colin Powell'ı takdim ederken daha basitçe "harika bir Amerikan hikâyesi" dedi. Ulaştırma Bakanı Norman Y. Mineta'yı sunarken bunu daha da sadeleştirdi: "Onun hikâyesini seviyorum." Bush'un gerçeklik anlayışının tamamen anlatıya dayandığını düşünmemek elde değildi. Başka hiçbir ifade biçimi ya da bilişsel yeti bunun yanına bile yaklaşamazdı.

Bush, dünyaya ilişkin bilgimizi ve benlik duygumuzu inşa etmek için kullandığımız alet takımındaki en önemli aracın anlatı olduğu fikrini dramatik biçimde doğruladı. Bu beni endişelendirdi ve epey kafamı karıştırdı. Sanki beslediğim bir kuş yavrusu, hikâye adına gerçekliği yiyip yutan bir yırtıcıya dönüşmüştü. 1970'lerin başından beri

anlatının aslında benliğimizi ve çevremizi anlamlandırmamız için kilit önemde olduğunu, psikolog Jerome Bruner'ın daha sonra "anlatısal gerçeklik kurgusu" olarak adlandırdığı şeyin içinde ve onunla yaşadığımızı savunuyor ve bunu öğretiyordum.[1] Bu o sırada genel kabul gören bir görüşten ziyade anlatıya, büyük ölçüde Fransız yapısal dilbilimcilerden, antropologlardan ve edebiyat kuramcılarından esinlenen antropolojik bir bakıştı. Birkaç meslektaşımla birlikte, yalnızca hikâyelerin biçimsel yapıları değil onların amaçları ve planları hakkında da sorular soran "Kurgular ve Anlatı Biçimleri" dersini verdim. Burada sözü edilen hikâyeler edebi anlatılarla sınırlı olmayıp reklamcılıkta, mitlerde ve hayallerde anlatılan hikâyeleri de kapsıyordu. Anlatıyı, dünyayı anlama ve onun anlamlarını inşa etme çabamızda yararlandığımız geniş sınıflandırmalardan biri olarak gördük. Bu çabamız, çok geçmeden "anlatısal yönelim" [*narrative turn*] olarak adlandırılacak olan psikoloji ve felsefedeki, nihayetinde de tıp ve ekonomideki hareketle desteklendi. Yavaş yavaş, gündelikten aşkına değin bizi kuşatan anlatıların kullanımını anlamaya yönelik daha büyük bir hareketin parçası olduğumuzu öğrendik.[2] Ama yirmi birinci yüzyıl başında tanıklık ettiğimiz ve kendini akılcı çözümlemelere adadığı varsayılan kamusal sivil söylemi bile rehin almış görünen, gerçekliği ele geçiren türden bir anlatıyı hiçbir zaman öngörmedik ya da bunu beklemiyorduk. Bu anlatı darbesi –bu ne anlama gelir, onunla ilgili ne düşünmek gerekir ve anlatının ne olduğu ve ne yaptığına dair daha akıllıca bir açıklama nasıl sunulur?– buradaki temel motivasyon kaynağım oldu.

"Dünyanın anlatıları sayısızdır." Roland Barthes 1966'da yayınlanan, yeni anlatıbilim disiplini yani anlatının yöntemsel analizi için ilklerden biri olan "Introduction to the Structural Analysis of Narrative" [Anlatının Yapısal Çözümlemesine Giriş] makalesine bu cümleyle

başlar.[3] "Anlatısız bir insan, anlatısız bir yer yoktur ve hiç olmamıştır," der. "Uluslararası, tarih ötesi, kültürler ötesi, anlatı hep oradadır, tıpkı yaşam gibi." Şiirlerin aksine hikâyeler tercüme edilebilir, çeşitli iletişim araçlarına uyarlanabilir, özetlenebilir, "başka sözcüklerle" yeniden anlatılabilir ve yine de fark edilir biçimde aynı hikâye olarak kalır. İnsan yavrusunun üç yaşından önce keşfettiği anlatı, gerçeklik duygumuz ve onun nasıl şekilleneceği açısından temel önemdedir. Yaptığımız şey sadece rasgele olguları anlatı olarak düzenlemek değildir, hikâyelerin birbirine uymasına, yaşamın anlatı olarak anlamlı kılınmasına dair anlayışımız da hangi olgular seçeceğimizi ve onları sunma biçimimizi belirler. Gündelik hayatlarımız, hayallerimiz, benlik duygumuz hep hikâyeler şeklinde yapılandırılır.

Apaçık görünen bir şey, ona yakından baktığımızda çok zengin bir içsel dünyayı önümüze serebilir. Kuşkusuz anlatıda da durum böyledir: Bir zamanlar inceleme konusu olmayan anlatı şimdi incelikli analitik değerlendirme nesnesidir. Bu sırada anlatı analistleri dikkate almadan kamusal yaşamda yaygınlaşmaya devam etse de bu iki süreç geniş kültürel bağlamda birbirinden bağımsız düşünülemez. Fransız felsefeci Jean-François Lyotard, içinde bulunduğumuz postmodern dönemde, tüm toplumları ayakta tutan "üst anlatıların," özellikle de özgürleşme anlatısının gücünü kaybettiğini savunur.[4] Her alanda, bireysel ya da ortaklaşa ve çoğu kez de ağırlıklı olarak narsisist ve bencil, çok sayıda mikro anlatıyla baş başa kaldık. Satın aldığım kurabiyelerin paketine bakıyorum ve bana "Hikâyemiz"i anlatmak istediğini görüyorum. İnternetten mobilya siparişi vermek istiyorum ve yine "Hikâyemiz" adlı sekmeyle karşılaşıyorum: "Steve Conine ve Niraj Shah, lise öğrencisi olarak katıldıkları Cornell Üniversitesi'ndeki bir yaz programında tanıştılar. Sonra ikisi de Cornell'de

mühendislik okumaya başladı ve aynı yurtta kalan birinci sınıf öğrencileri olarak hemen arkadaş oldular. Okuldaki son dönemlerinde, ilk şirketlerine dönüşen ve sonunda teknoloji sektöründe kurdukları çeşitli işlerin temeli haline gelen bir iş planının kıvılcımını yakan girişimcilik dersine kaydoldular." (*Bu* hikâyenin neden alıcıya güven vermesi gerektiği açık değildir.) Tom's of Maine'in sitesinde bundan "Özgeçmiş" olarak söz edilir: "Büyüyen aileleri için daha sağlıklı, daha sade bir yaşam arayan Tom ve Kate Chappell 1968'de Philadephia'dan Maine'e taşındılar. Doğal ve işlenmemiş gıdanın faydalarını keşfettiler ve kişisel bakım ürünlerinde de aynı özellikleri aramaya başladılar. Ama bulabildikleri tek şey yapay aromaları, kokuları, tatlandırıcıları, boyaları ve koruyucuları listeleyen etiketler oldu. Böylece kendi ürünlerini yapmaya karar verdiler." J. Crew de bir "Hikâyemiz" sunar. Procter & Gamble da öyle. Johnson & Johnson'ın birkaç bölümden oluşan, ayrıntılı ve görselli bir "Hikâyelerimiz"i vardır. 2015'te Snapchat belli bir etkinliğe katılan bireyleri bir araya getiren "Hikâyemiz" adlı bir özelliği kullanıma açtı. Kendi muhabirlerinden biri olan Rukmini Callimachi'nin doğruluğunu sorgulayan bir 2020 *The New York Times* makalesi, *Times*'ta hazırlık aşamasında olan "köklü bir değişimi" haber veriyordu: "Gazete, hantal bir sicil gazetesi olmaktan çıkıp internet ve yayın platformlarında cazip bir büyük anlatılar koleksiyonu olmaya doğru evriminin ortasındadır."[5] *Times* okurları, artık neredeyse her makalenin, sıklıkla tekdüze bir biçimde, konunun özüne değinen bir anekdotla başladığını fark etmiştir.

Birkaç örnek daha verelim: Fransız sosyolog Christian Salmon'a göre, yararlanılması, yorumlanması, yayılması için hazır olarak medyaya sunulacak olan can alıcı "günün hikâyesi" kavramını yaratan kişi Başkan Ronald Reagan'ın danışmanı, eski gazeteci David Gergen'di.[6] Yö-

neticiler, yönetmenin tam da medya anlatısını kontrol etmekten ibaret olduğuna karar verdiğinden, bu pratik giderek daha da tehlikeli biçimlere bürünüyor. *The New York Times*'ta okuduğum bir yazı "Ulusun ekonomik büyümeyi yönetenler hakkında daha iyi bir hikâyeye ihtiyacı var," diyordu.[7] *Whoever Tells the Best Story Wins*'de [*En İyi Hikâyeyi Anlatan Kazanır*] kurumsal dünyaya hitap eden Annette Simmons iddiasını şöyle dillendirir: "Nihayetinde bu dünyanın gerçekten önemli meselelerini belirleyen şey, en fazla dikkat çeken ve en sık tekrarlanan hikâyedir."[8] Twitter ve *meme*'ler gerçekliğin sunumuna hükmettiği için bu iddia her geçen gün daha da geçerli hale geliyor. Simmons açıklamasının devamında, "Daha iyi hikâye anlatıcılığı sayesinde dünyadaki her sorun ifade edilebilir, çözülebilir, katlanılır kılınabilir ve hatta giderilebilir," tezini ileri sürüyor. Simmons'ın kitabı, "her durumda daha fazla para kazanmak, işbirliğini artırmak ve direnci azaltmak için araçlar sunuyor." National Public Radio'nun StoryCorps projesi, hikâye anlatıcılığıyla ilgili daha toplumcu ama bir o kadar da yüceltici bir bakışı benimser: "StoryCorps'un amacı, insanlar arasında bağlantılar kurmak ve daha adil, daha sevecen bir dünya yaratmak için insanlığın hikâyelerini korumak ve paylaşmaktır. Bunu ortak insanlığımızı birbirimize hatırlatmak, insanlar arasında bağlantılar kurmak ve güçlendirmek, dinlemenin değerini öğretmek ve herkesin hikâyesinin önemli olduğu anlayışını kültürümüzün dokusuna işlemek için yapıyoruz. Aynı zamanda, gelecek kuşaklar için paha biçilemez bir arşiv oluşturuyoruz."[9] Kurumsal dünyada çok beğenilen Story Skills Workshop'ı yürüten Seth Godin, 2020 yazında ABD'yi sarsan olaylarla ilgili yanıtında şunları söyledi: "İlerleme, empati ve pratikle gerçekleşir. Daha iyi bir geleceği birlikte dokurken her birimiz ayağa kalkmak ve hikâyemizi, farklı olasılıkların gerçek hikâyesini anlatmakla görevliyiz. Güçlü bir hikâye-

nin etkisini hepimiz bizzat gördük. Kendini kanıtlamış bu atölye, her şeyi daha iyiye götürecek bir hikâyeyi ustalıkla işlemede size yardımcı olacaktır."[10] Birkaç ay sonra, "çalınan seçim" hikâyesi ABD Kongre Binası'nın şiddet kullanılarak işgaline yol açtı.

Örnekler sunmaya devam edebiliriz. Her insanın anlatacak bir hikâyesi vardır ve kurumsal insan, kimliğini, ikna becerisini ve elde edeceği kazançları ne kadar sıradan ya da tuhaf olursa olsun bir hikâye anlatımına dayandırması gerektiğini ciddiyetle anlamıştır. Kurumsal şirket raporları istatistiksel biçimden anlatısal biçime dönmüştür. Siyasi partiler ve adaylar, askeriye, turizm sektörü, üniversiteler, hastaneler, fırınlar ve hatta muhasebe firmaları bile bu yolu izler. Sosyolog Salmon "*nouvel ordre narratif*" ya da NON olarak adlandırdığı şeyi tanımlar: iş dünyasına ve siyasete egemen olan yeni bir anlatı düzeni. 2001 yılında iflas eden meşhur Enron'un, şirketin bilançosuyla ilgisi olmayan, yaklaşmakta olan büyük servete dair hikâyeler uyduran bir tür hayali muhasebeyle bağlantılı hikâyeler – aslında kurgular– üzerine inşa edildiğini belirtir. Salmon'a göre, felsefe, etik, edebiyat kuramı ve tarih yazımında anlatıya yönelik bu yeni ilgi, şirket yönetimlerini ve sonra da şaibeli savaşlarını desteklemek için olumlu anlatılara ihtiyaç duyan orduyu etkilemeye başladı. Ronald Reagan daima anekdotlar –küçük hikâyeler– anlatarak yönetimini çoğunlukla hikâyelerle sürdürüyor gibiydi, bazen gerçeklik ile rol aldığı filmleri birbirine karıştırıyordu.[11] Reagan'dan beri hikâye anlatıcılığı öylesine yayıldı ki doğasına, unsurlarına, yayılımına ve gücüne ilişkin bir tartışmaya nereden başlamak gerektiğini kestirmek epey zordur. Çarpıcı bir örnek verelim: Monica Lewinsky meselesinde Başkan Clinton'ın meclis soruşturması için hazırlanan Starr Raporu, önemli bulgularını "Sürecin

Hikâyesi" başlığı taşıyan bir bölümde sunmayı tercih etti. Sanki "olaylar böyle oldu: başka versiyonu yok" dercesine bir tür ön alma hamlesi.

Hikâye anlatıcılığının böyle bilinçsizce yüceltilmesi, çağdaş kültürde daha fazla inceleme gerektiren can alıcı sorunlara işaret eder. Diğer sunum ve kavrama biçimleri neden hikâye anlatıcılığı uğruna büyük ölçüde terk edildi? Radyonun henüz ağırlıkta olduğu dönemde, bazıları hâlâ aklımızda kalacak kadar unutulmaz olan şarkılı reklamları hatırlıyorum:

> I'm Chiquita Banana and I've come to say
> Bananas have to ripen in a certain way—
> And when they're flecked with brown and have a golden hue
> Bananas taste the best and are the best for you . . .*

Bu şarkı 1944'te piyasaya çıktı. Ya da Ballantine bira şiirleri:

> In Fourteen Hundred and Ninety-two
> Columbus sailed the ocean blue,
> The trip was hot—
> His crew kept cryin'
> "Ask the man for Ballantine."†

Ya da televizyon çağına geçtiğimizde, Miller birasınınki gibi, sadece ürünü öne çıkaran ve mırıltıyla ona eşlik eden bir şarkı sözü içeren reklam:

---

* Carmen Miranda'nın şarkısı. "Ben Chiquita muzuyum / ve muzların belirli bir şekilde olgunlaşması gerektiğini söylemeye geldim. / Kahverengi benekler oluştuğunda ve altın rengi aldıklarında / Tatları işte o zaman harikadır ve sizin için en iyisidir" –çn.

† Jean Marzollo'nun "In 1492" şarkısından uyarlama. "Bin dört yüz doksan ikide / Columbus mavi okyanusa yelken açtı / Hava sıcak / ve gemiciler 'Adamdan Ballantine isteyin' diye haykırıyordu" –çn.

When it's time to relax, Miller stands clear.
Beer after beer.
One thing stands clear
If you've got the time
We've got the beer. Miller beer.*

Yoğun ve duygu yüklü bir iletişim biçimi olan lirik, neden daha dolambaçlı ve kademeli olan anlatının gölgesinde kalmıştır?

Gerçekliğin hikâyeleştirilmesi olarak tanımladığım şeyin sonuçları basite indirgenebilir ama nedenlerin bu kadar basit olduğunu sanmıyorum. Mevcut durumda hikâyenin bu derece parlatılması, anlatıya ve onun analizine yönelik 1960'larda başlayan yeni eleştirel ilgiyle uzaktan da olsa ilişkili olabilir mi? Pek de istenmeyen bir çıkarım olsa da muhtemel durum budur. İçinde yaşadığımız bu kuşatıcı hikâyeleştirme döneminin, çeşitli ciddi düşünce alanlarında kabul gören anlatısal yönelimle önünün açıldığına ve desteklendiğine inanıyorum. Birkaç on yıl önce, belli dönemlerin ve mekânların demografik ve sosyal analizleri lehine hikâye anlatıcılığını bir yana bırakmış görünen tarih bilimi, gırtlağı yırtılırcasına hikâye anlatıcılığına geri dönmüş gibidir. Felsefe, özellikle de ahlak felsefesi (hâlâ mantıksal ve dilbilimsel analiz ağırlıkta olmasına rağmen), Paul Ricoeur, Richard Rorty, Alasdair MacIntyre ve Charles Taylor gibi anlatıyı tüm güçleriyle savunan isimler buldu. Bu savunucular, insanların davranışlarının ve oluşturduğu yapıların yalnızca hikâyeler yoluyla kavranabileceği şeklinde açık ya da örtülü iddialar ortaya attılar. Anlatısal düşünme biçiminden muaf gibi görünen ekonomi alanında da D. N. McCloskey ve Nobel ödüllü Ro-

* "Rahatlama zamanı geldiğinde, Miller emre amade / Bira üstüne bira / Bir şey çok açık / Zamanınız varsa / Biramız var. Miller biramız" –çn.

bert Shiller gibi isimler anlatıyı bu disiplinin bir parçası olarak savundular. Psikolojide, özellikle Jerome Bruner, küçük çocukların başlangıçta gerçekliği "bilimsel" deneylerle değil, hikâyelerin değiş tokuşu yoluyla öğrendiğini vurguladı. Rita Charon ve takipçileri, hastaların hikâyelerini dinlemeye ve hastalık, iyileşme ve ölüm hikâyelerini karşılıklı kurmaya dayalı "anlatısal tıbbın" önemini ısrarla vurgulamıştır. Bir anlamlandırma yolu olarak anlatı bir zamanlar –büyük ölçüde on dokuzuncu yüzyılda, tarihsel ve evrimsel düşüncenin altın çağında incelikle işlenmiş– daha eski bir paradigmaya aitmiş gibi görünüyordu ama şimdi, yaşamın zamanla sınırlanmışlığının insanın en önemli sorunu olduğunu vurgulamak istercesine geri döndü. Ölümlülükle baş etmenin en iyi yolu hikâyelerdir. Yaşamın sahip olabileceği ya da olamayacağı anlamlar zaman içinde belli olur. Lin-Manuel Miranda'nın *Hamilton* adlı eserinin finalinde hepimizi etkileyen yalınlıkta sorduğu gibi: "Kim yaşar, kim ölür, kim senin hikâyeni anlatır?"

Anlatı, bilgi edindiğimiz ve aktardığımız birçok disiplinde *kurucu* rol oynar. Tarih yazımının en özenli analistlerinden biri olan Louis O. Mink, anlatısal tarihi reddetmeden ve bazı niceliksel tarihçilerin yaptığı gibi anlatıya kendi başına bir hakikat değeri yüklemeden, tarihsel olayların anlamlandırılmasında anlatının yararları üzerine düşünmüştür. Geçmişin ancak ona ilişkin hikâyeler anlattığımız sürece varlık bulduğuna parmak basar. "Tıpkı bilinmeyen bir bilgi olamayacağı gibi, anlatılmamış hikâye de olamaz. Sadece henüz anlatısal biçim bağlamında ifade edilmemiş geçmiş olgular olabilir."[12] Bu iddia tarih yazımı açısından uygun olsa da hukukun işleyişini açıklamak için kullanıldığında daha keskin bir hal alır. Anthony Amsterdam ve Jerome Bruner, *Minding the Law*'da [*Hukuku Anlamak*] hükmün "mantıksal uygunlukları temelinde seçilen bağımsız olgusal verileri ince-

leyerek" kararlaştırılması şeklindeki geleneksel görüşün yerini, "giderek artan oranda, bu türden 'olgusal' meselelerde hem soruların hem de yanıtların büyük ölçüde kişinin, *ne olduğunu* ya da *dünyanın nasıl işlediğini* en iyi anlatan (üzerinde düşünülmüş ya da düşünülmemiş) bütünsel anlatı seçimine bağlı olduğunu görmeye başladığımız" görüşünün aldığını savunurlar.[13] Bir başka deyişle, biz onları bir anlatı haline getirmeden "olgusal gerçekler" kavranabilir değildir ve söz konusu anlatı ve anlatının anlamı olgularla belirlenmeyip anlatısal tutarlılık ve anlam beklentilerimizle şekillendirilir ki bu beklentiler de insan davranışına, güdüsüne, ahlakına, cinsiyet kimliğine vb ilişkin belirlenmiş inançlarımızdan doğar.

Olguları, yargıları, kararları oluşturmada anlatı önemli olabilse de yasal hüküm, kuramsal olarak, hikâye anlatıcılığına alan açmaz. Hukuka göre, hikâyeler fazlasıyla duygusal yapıdadır, empatiye –ya da önyargıya– hitap eder, bu nedenle hukuki kurallar tarafından sınırlanması ve çerçevelenmesi gerekir.[14] Fakat, hukukun hikâyelere sandığından çok daha fazla bağlı olduğuna ilişkin pek çok kanıt sunulabilir; sadece –genellikle birinin diğerine galip geldiği karşıt anlatılar olan– mahkeme salonundaki hikâyeler değil, dava dosyasının hukuk kurallarına göre hükme bağlanıp bağlanmadığını belirleme girişiminin bir parçası olarak duruşmada belirlenen "olgusal gerçeklerin" yeniden anlatılmasının gerektiği temyiz aşaması da bu kapsamda değerlendirilebilir. Ve başka hikâyeler de vardır: Emsal teşkil eden davaların hikâyeleri ve belki de Anayasanın hikâyeleri – maddeleri, bunların nasıl oluşturulduğu ve yorumlandığı. Hikâyenin hukuktaki kullanımları ve hukukun öyküsel doğasına karşı görünürdeki körlüğü üzerinde düşünmek gerekir. Bu nedenle, bu kitabın ilk beş bölümüne, özel olarak hukuk hikâyeleri meselesine ayrılmış altıncı bir bölüm ekledim.

Bruner, "The Narrative Construction of Reality" [Gerçekliğin Anlatısal İnşası] makalesinde, hikâyenin önemini temellendirebilecek bir tez sunar. Bilişsel psikoloji alanındaki pek çok çalışmada küçük çocukların, dünyanın nasıl işlediğini ve gerçekliği sınayarak nasıl yaşayacaklarını keşfeden bebek bilim insanlarıymış gibi ele alındığını ileri sürer. Bruner'a göre, gelişmekte olan bilim insanı modeli yanıltıcıdır. Çocuklar ebeveynlerle, bakıcılarla, kardeşlerle, oyun arkadaşlarıyla anlatısal etkileşimleri sayesinde çok daha fazlasını öğrenir. Birbirlerine, esrarlı yetişkin davranışı evreni de dahil olmak üzere, davranışların ne anlama geldiğine ve işlerin nasıl geliştiğine dair hikâyeler anlatırlar. Freud'un ileri sürdüğü ve Charlotte Brontë, Henry James ve Marcel Proust'un kendi tarzlarında sahneledikleri gibi, çocuklar yetişkin cinsel dünyası da dahil olmak üzere her şey için hikâye biçiminde kuramlar geliştirir. Ve elbette mitler de genellikle mantıksal akıl yürütmeyle açıklanamayacak şeylerle ilgili hikâyelerdir – örneğin yaratılış ya da ölümün anlamı gibi. Hikâye, dünyayla bilişsel etkileşimimizin gerekli bir parçası olabilir çünkü meseleleri zamana bağlı olarak işler ve insanlar mekânla sınırlı olmadıkları kadar zamanla sınırlıdırlar. Hikâye, zaman içinde açığa çıkan açıklamaların ve anlamların *mantığıdır*, yani ölümlülerin mantığıdır. Proust'un kahramanı uzun yolculuğunun sonunda görevini keşfeder, "zamanın biçimine" sahip olacak bir kitap yazacaktır.

Anlatısal yönelimle ilişkilendirilen düşünürlerin anlatı için ortaya attıkları iddianın ontolojik mi epistemolojik mi olduğu her zaman net değildir: Anlatıyı, insan varoluşunun kurucu unsuru olarak görüp insanları *Homo narrans* [hikâye anlatan insan] olarak mı tanımlarlar yoksa onu, insanların aksi durumda düzensiz olacak bir varoluşu anlamlandırmak için kullandığı zihinsel bir araç olarak

mı ele alırlar?[15] Bu soruyu yanıtlayabileceğimizden emin değilim. Bruner'ın ileri sürdüğü gibi, başkalarıyla ve etrafımızdakilerle ilk etkileşimlerimiz hikâyelerle gerçekleşiyorsa bu bizim doğuştan anlatıcılar olduğumuzu mu gösterir yoksa daha ziyade ilk zihinsel eğitimimizin anlatı biçimini aldığı anlamına mı gelir, bunu söylemek zordur.

Ontoloji ile epistemoloji arasında seçim yapmaktan daha kritik olan şey, anlatmanın ve yaşamanın aynı şeyler olmadığını fark etmektir. Dünyayı önümüze serilen bir anlatı olarak yaşayabiliriz ama onu anlattığımızda, ister anekdot şeklinde ister analitik biçimde, farklı bir işlem söz konusudur. Ne olduğunu, genellikle sadece olan şeyin anlatılan farklı versiyonları sayesinde öğrenebilsek bile, olan ile olanı anlatmak arasında bir ayrım yapılmadığında, özellikle hukuksal yargılama süreçlerinde karışıklıklar çıkar. Elimizdeki tek şey bu hikâyeler olsa bile evren, bizim evren hakkındaki hikâyelerimiz değildir. Görünürde hikâyeye boğulmuş halimizle ikisi arasındaki ayrımın varlığını unutarak gerçek olan karşısında kurgulanmış gerçekliklerimizin egemenliğini ilan edebiliriz.

Tüm toplumsal yapılarda hikâye anlatımının yaygınlaşması, anlatı kavramını sıradanlaştırmış olabilir ama anlatının kendisi sıradan bir fenomen değildir. Anlatı, deneyimlediğimiz şekliyle gerçekliğin büyük ölçüde anlatısal olarak inşa edildiğine dair yeni bir farkındalığa, anlayışsız ya da istismarcı biçimde de olsa, yanıt verir. Yeni olan, gerçekliğin anlatısal inşası değildir elbette: Tam aksine, Claude Lévi-Strauss gibi mitografların çalışmaları, her toplumun gerçekliği anlatı yoluyla kavradığını ileri sürer. Örneğin epik hikâye anlatımı dünyanın pek çok yerinde kültürel kimliği destekler. Yeni olan şey, anlatının her yere nüfuz eden kültürel öneminin giderek daha fazla

kabul görmesidir. Batı kültüründe bu kabulün özünü, çok erken bir tarihte, tragedyanın oluşumunda *mitos*un, yani hikâyenin ya da olay örgüsünün üstünlüğünü savunan Aristoteles'in *Poetika*'sında görürüz. Ama hikâyeyle ilgili güncel zihinsel faaliyeti, Stalin buna bir son verene kadar Devrim'den sonra gelişen ve Rus Biçimcileri olarak adlandırılan kayda değer bir grupla başlayan yirminci yüzyılın hikâye inşasını anlama girişimlerine doğru takip etmeyi tercih ediyorum. Bu grup, özellikle edebi eserlerin nasıl inşa edildiği üzerinde duruyordu. Boris Eikhenbaum'un "How Gogol's *Overcoat* Was Made" [Gogol'un *Palto*'su Nasıl Yapıldı?] adlı denemesi genel çerçeveyi kurar. Vladimir Propp'un, folklor derleyicilerinin "peri masalları" olarak sınıflandırdığı yüz Rus masalını seçtiği ve onları işlevler ve öğeler açısında inceleyerek masalların çoğunun benzer bir işlev sıralamasını takip ettiğini ("karakterin, olay örgüsündeki önemi açısından tanımlanan eylemi") ve isimleri ne olursa olsun jenerik bir karakter kadrosu kullandığını gösterdiği *Morphology of the Folktale* (1928) [*Halk Masalları Morfolojisi*] de tipik bir örnektir. Propp için işlev ve sıralama güçlü analiz araçları haline gelir. Ve Rus Biçimcilerine göre bu çözümleme –yani işlevsel birimleri ve nasıl birleştiklerini tanımlamak– kurgusal yapının inşaat malzemelerini tanımlamanın önemini ön plana çıkarmıştır.[16] Rus Biçimcileri, kültürel yapıtlara ilişkin bilgimizi bir çerçeveye oturtmaya yönelik önemli bir modern hareketin parçasıdır.

Rus Biçimcileri tarafından ortaya konan temel bir ayrımın –*fabula* ve *sjuzhet* ayrımının– ciddi bir anlatı tartışması için hayati önemini koruduğunu iddia etmenin aşırı detaycılık olduğunu düşünmüyorum. *Fabula* "doğal" kronolojik sırasıyla kaydedilen olaylar, anlatılan hikâyedir; *sjuzhet* ise okuduğumuz ya da dinlediğimiz anlatıdaki olayların sunumudur – kronolojik sırada olmayabilen,

yeniden düzenlenebilen, karartılabilen, büyütülebilen, küçültülebilen, çarpıtılabilen ve neredeyse kesinlikle böyle yapılan olaylar. Olaylar, genellikle bir plan ve niyete uygun olarak sıralanır. Dolayısıyla, *sjuzhet* masum değildir; hikâyenin yorumudur, bir perspektiftir, bir düzenlemedir. Yine de bir an durup düşündüğümüzde sıklıkla *fabula*yı, yani ne olup bittiğini ancak *sjuzhet* yoluyla öğrendiğimizi görürüz. Hikâye ile onun anlatımı arasındaki ayrımın pek çok alanda doğrudan sonuçları vardır – örneğin, netice açısından önemli sonuçlar doğuran, anlatı biçimi verilmiş "salt gerçeklerin" dillendirilmesi gereken hukuk alanında.

Rus Biçimcilerinin girişimi, Barthes, Tzvetan Todorov ve Gérard Genette'in çalışmaları başta olmak üzere Fransız Yapısalcı "anlatıbilim"de yeniden hayat buldu. Bu hikâye analistleri ile kurumsal ve siyasal dünyaların hikâye anlatıcılığı tarafından ele geçirilmesi arasında doğrudan bir bağlantı olmayabilir ama 1970'ler ve 80'lerde anlatı ve onun analizine yönelik bir ilginin Amerikan üniversitelerine yayılmasının, hikâyenin ve onun gücünün yeni kültürel değer artışıyla bağlantısı şüphe götürmez. Barthes'ın "anlatısallık" olarak adlandırdığı şeyin –bir hikâye dünyasına adım attığımıza dair tüm işaretlerin– kültürde hayati önem kazandığı açıktır.[17] Hayatlarımızın önemli bölümünü anlatısallık yörüngesinde yaşıyoruz. Tarihçi Carlo Ginzburg, modern "beşeri bilimlerin" genellikle avın bıraktığı izleri takip etmeyi, ipuçları yoluyla öğrenmeyi içeren bir "kanıta dayalı paradigmayla" çalıştığını savunur. Bu, keşiflerini bir anlatı zincirinde tikelleri bir araya getirmek suretiyle gerçekleştiren somut ve özgül olanın bilimidir. Ginzburg bunu avcıların geleneksel bilgisiyle özdeşleştirir:

> İnsan binlerce yıldır avcıdır. Sayısız kovalama sırasında çamurdaki izlere, kırık dallara, dışkılara, kıl yumaklarına, tüylere, kalan kokulara bakarak görünmez avının

> şeklini ve hareketlerini zihninde canlandırmayı öğrendi. Salya kalıntıları gibi sonsuz küçüklükteki izleri koklamayı, tespit etmeyi, yorumlamayı ve sınıflandırmayı öğrendi. Gizli tehlikeleriyle bir bozkırda ya da bir ormanın derinliklerinde şimşek hızıyla karmaşık zihinsel işlemler yapmayı öğrendi.[18]

Avcılık sonrası toplumda bile araştırmalar, ayrıntıları bu şekilde izleyerek, onlardan bir anlam zinciri oluşturarak, bağlantılarını açığa çıkararak keşiflerini yaparlar. Ginzburg, aslında bizzat anlatının doğuşunun altında da bu türden bir öğrenmenin yatabileceğini düşünür: Avcının topladığı veriler "gözlemci tarafından, en basitinden 'biri buradan geçmiş' olarak ifade edilebilecek bir anlatı silsilesi oluşturacak şekilde düzenlenmelidir." Anlatı, yalnızca bir dizide birleştirildiği, "biri buradan geçti" tespitine izin verecek biçimde birbirine bağlandığı zaman anlam kazanan gerçeklik detaylarını deşifre etmek için "icat edilmiş" özel türden bir bilişsel araç olabilir. Sherlock Holmes'un araştırmaları da tamamen böyledir – ipuçları olarak anlamlılığı kanıtlanan o gerçeklik detaylarını toplamak. Ve avcı paradigması, bir konuşma ve biliş biçimi olarak anlatının kullanım değerini de açıklayabilir: Anlatı, tikelleri anlamlı bir dizide bir araya getirmek, avımız ne olursa olsun onun izini sürmenin tek yolu olarak göründüğünde kullandığımız araçtır.

Ginzburg'un savlarının altında –örneğin jeoloji, filoloji ve evrimsel biyolojideki– belli türden açıklamaların zorunlu olarak anlatısal yolla yapılabileceği şeklindeki on dokuzuncu yüzyıl keşfi yatar. Charles Darwin'in evrimsel değişim anlatıları pek çok modern açıklama için hayati önemdedir.[19] Örneğin psikanaliz ve hukuk mantığının "vaka çalışması" [*case method*] önemli ölçüde anlatıya dayanır çünkü hastanın semptomları ya da bir hukuki doktrinin uygula-

nabilirliğine ilişkin bir ihtilaf gibi mevcut olgulardan yola çıkarlar ve anlatısal bir yolda geriye doğru akıl yürüterek şimdinin nasıl meydana geldiğini açıklayan nedenleri ve kökenleri ararlar. Daha da geniş anlamda, Aydınlanma'da insanlık haline ilişkin kutsal bir açıklamanın egemen olduğu bir kültürden, insanların kendi başlarına oldukları ve kendilerini kendilerine açıklamak zorunda kaldıkları yeni bir seküler dünyaya geçişle birlikte anlatının bir bilme biçimi olarak gerekli hale geldiğini söyleyebiliriz.

Bu görüşe göre anlatı, evrensel olarak böyle olmasa da, vazgeçilmezdir. Kanıt paradigması, çağdaş kültürde anlatının pervasızca yaygınlaşmasına meşruiyet kazandırmaz. Yalnızca anlatının aydınlatabileceği sorun türlerini belirleyebilir, geri kalanlarda farklı söylem türlerinde düşünmeyi tercih edebiliriz. Yapısal dilbilimci Roman Jakobson'ın, dili, her biri bir tür afaziyle bağlantılı iki kutba ayırmasını düşünün.[20] Bir kutupta konuşmacı sözcükleri anlamlı bir sıralamayla birleştiremez, diğerindeyse doğru kelimeyi seçemez. İlki, birleşme ekseninde, metonimik işlevdeki bir bozukluğu gösterirken ikincisi seçme ekseninde, metaforik işlevdeki bozukluğun belirtisidir. Jakobson'ın (bu terimlerin klasik retorikteki kullanımını değiştiren) yorumunda metafor, yani seçme ekseni lirik şiirle örneklenir – dilin elle tutulabilirliğine vurgusu, kafiye, koşutluk ve ahenk ile yapılanması. Metonimi, bir detayın ardından diğeri üzerinde çalışarak bütünlüğü sadece ayrıntının biriktirilmesi ve bağlantılanması yoluyla sağladığımız anlatıda, özellikle de on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi geleneğinde öne çıkar.

Bu kurama göre anlatı, dünyayı betimlemek için kullandığımız dilin en geniş kategorilerden biridir – ama tek kategori değildir. Bu ayrım, biri adına diğer kutbu ihmal etmenin eleştirel dikkatimizi çekmesi gerektiğini bize hatırlatabilir: Burada çarpıtılmış bir şey vardır. Anlatının

kamusal alanda diğer ifade biçimlerini tıkaması, kültürümüzde bir şeylerin ters gittiğini gösterir. Tüm kavrayışımızın anlatı biçiminde ifade edilmesini gerçekten istiyor muyuz? "Hikâye" diğer kavrayış biçimlerinden kaçışa bahane olarak kullanılıyor olamaz mı? Örneğin, bir zamanlar sivil söylemin baskın biçimi kabul edilen mantıksal akıl yürütme ne olacak? Hikâyemi anlatırsam –bir şirket kendi hikâyesini anlatırsa– bu kendimi ya da onun kendini açıklama ihtiyacını ortadan kaldırır mı? Hikâye anlatmanın bazen bir kaçış yolu olabileceği izlenimi ediniriz. Kişinin hikâyesi sebebiyle bir tür özel statü talep etmesi, diğer gerekçelendirme biçimlerinden onu muaf tutar. Annette Simmons'ın iddiasını anımsayalım: "Daha iyi bir hikâye anlatıcılığıyla dünyadaki her sorun ifade edilebilir, çözülebilir, katlanılır kılınabilir ve hatta giderilebilir." Bu fikre katılmayı gerçekten istiyor muyuz? Bu fikir açıkladığından fazlasını gizlemiyor mu?

Filozof Galen Strawson, egemen anlatı paradigmasının ikna edici bir eleştirisini sunar. Özellikle "benlik"in anlatısal olması gerektiği fikrine karşı çıkar:

> Psikolog Jerome Bruner'a göre, "Benlik sürekli yeniden yazılan bir hikâyedir," hepimiz durmaksızın "benlik oluşturma anlatısıyla" meşgul oluruz ve "sonunda hayatlarımızı 'anlattığımız' otobiyografik anlatılar *haline geliriz*." Oliver Sacks da buna katılır: her birimiz "bir 'anlatı' oluşturur ve yaşarız … bu anlatı *biz* demektir, kimliklerimizdir." Beşeri bilimlerden –edebi çalışmalar, psikoloji, antropoloji, sosyoloji, felsefe, siyaset teorisi, dini araştırmalar– yükselen büyük onay korosuna psikoterapi, tıp, hukuk, pazarlama, tasarım da eşlik eder: İnsanlar genellikle yaşamlarını bir tür hikâye ya da anlatı ya da en azından bir hikâyeler derlemesi olarak deneyimlerler.[21]

Strawson bu görüşü "psikolojik Anlatısallık tezi" diye tanımlar, bu tezin hem onun hem de yaşamlarını anlatı olarak görme gereksinimi duymayan diğerlerinin deneyimlerini yanlışladığını düşünür. Bu kişiler, Strawson'ın bir diğer makalesinin başlığı da olan "Storied Self" [Hikâyeleştirilmiş Benlik] fikrine katılmazlar. Strawson, psikolojik tezin sıklıkla, kişinin kendi yaşam anlatısını oluşturmasının zengin farkındalığa sahip bir varoluş için can alıcı önemde olduğunu savunan "etik Anlatısallık tezi" ile bir şekilde ortaklaştığını görür. Bu görüşü paylaştığını düşündüğü bazı felsefecileri alıntılar: "Kendimizi anlamlandırmanın temel koşulu yaşamlarımızı bir *anlatıda* kavramaktır," hayatlarımızı "gözler önüne serilen bir hikâye olarak" anlamaktır der Charles Taylor.[22] Ve Alasdair MacIntyre: "İnsan yaşamının bütünselliği bir anlatı arayışının bütünselliğidir."[23] Ve benzerleri. Kültürümüzde anının ve "otokurmaca"nın [*autofiction*] yaygınlaşması da bu iddiayı destekler.

Bu sorunlar oldukça karmaşıktır. Strawson şunu ileri sürer: "Senin 'anlatın,' istersen geriye bakarak düzenlemeye çalışabileceğin bir şeydir; ama bunu doğru şekilde yapmayı beklememeli ya da geleceğe ilişkin duruşunu dikte etmesine izin vermemelisin." Katılıyorum ama bunu yapmak bana o kadar da basit görünmüyor. Eğer varsa, hayatlarımızın anlamını kavramaya çalıştığımıza inanıyorum ve bunu başarmak için hayatlarımızı anlatı biçiminde düzenlememiz gerekiyor: Bu, zaman içinde meydana gelen her şeye verdiğimiz biçimdir. Kierkegaard'ın dediği gibi, hayatlarımızı geriye dönük eksiksiz biçimde görmek için uygun noktayı asla yakalayamayız. Bu görüntü bizden esirgenir. Walter Benjamin'e göre, kurmaca okumamızın nedeni budur: Kurgusal karakterin ölümünde, yaşamın yalnızca ölümle gelen anlamını ararız. Kurmacadaki ölüm, "titreyen hayatlarımızı" ısıttığımız "alevdir."[24]

Çağdaş kültürdeki "benlik" anlayışımızın psikanalitik düşünceye çok şey borçlu olduğunu ve Freud'un benlik anlayışının, basit bir anlamda olmasa da kesinlikle anlatısal olduğunu göz önünde bulundurun. Psikoterapide işlenen geçmiş anlatısı, gerçeğin ve kurgunun bir karışımı olabilir: Bu anlatı, doğrulanabilirliğinden ziyade sağaltımsal sonuçlarında sınanır.[25] Analize tabi tutulanın kendisinin kim olduğuna dair tutarlı bir hikâyeye ulaşması gerekir. Ama bir anlatı geliştirmek, bir hedeften ziyade kendini anlamaya yönelik bir araçtır. Strawson'ın benlik ile onun hakkında dillendirilen anlatıyı bir tutan görüşe dair eleştirisi önemlidir. Jean-Paul Sartre'ın *Bulantı* (*La Nausée*) romanındaki, "Kendini hikâyeleştirme kaçınılmaz olsa da, bizi hakiki olmamaya, kendi hayatlarımızdan bir tür uzaklığa mahkûm eder," iddiasına katılır.[26] Ama Strawson buradaki tavizkâr "kaçınılmaz olsa da" ifadesinin gücünü fark ediyor mu? Hayatımızı düşünmeden yaşamayacaksak, insanın kendi hikâyesini kendine anlatması kesinlikle kaçınılmaz görünüyor. Kendimizi o ana kadarki hikâye açısından değerlendirir ve buna göre gelecek bölümleri planlarız. Hayatlarımızı anlatı biçiminde düşünmenin deneyimi çarpıtabileceği ve bizi hakikatten ziyade yanlışa sürükleyebileceği savı gayet yerindedir ama bu, anlatmadan yaşayabileceğimiz anlamına gelmez.

Anlatının yayılmasından ve tüm kişisel ve toplumsal meseleleri çözebileceğine ilişkin abartılı iddialardan rahatsız olduğum düşünülürse, Strawson'ın duruşunu paylaşmam beklenebilir. Onun aşırı anlatısalcılığa, özellikle de yaşamanın kişinin yaşamak hakkında anlattıklarıyla eşdeğer olduğu şeklindeki keskin iddiaya yönelttiği eleştirileri paylaşıyorum. Ama bana göre Strawson, genel olarak anlatısalcı pozisyonu hükümsüz kılmaktan ziyade yaşamlarımızı ve gerçeklik algımızı yapılandırmada

anlatının gerekliliğine ve kaçınılmazlığına dikkat çeker. Jakobson'ın dilin iki kutbu savının öne sürdüğü gibi, anlatı tek araç olmasa da göz ardı da edilemez. Strawson'ın anlatıyı reddetmesi polemik açısından faydalı olabilir ama burada duramayız. İhtiyacımız olan şey daha ziyade anlatıya dair iddiaların analitik biçimde ortaya konması, neyi yapıp neyi yapamayacağının daha net biçimde anlaşılmasıdır. Strawson'ın muhalefetinin ötesine geçmek için, anlatının nasıl işlediğini çözümleyecek daha iddialı analitik araçlar gerekebilir.

Konumuza yaptığımız girişin sonuna yaklaşırken, Jorge Luis Borges'in "bir aynanın ve ansiklopedinin birleşiminden" hayali bir dünya yaratılmasını anlatan "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" adlı ünlü hikâyesinden söz etmek isterim: Gerçek dünyayı yansıtan ama aşırı idealist bağlamda şekilenen bir dünyadır bu, gerçekçilik burada egzotik ve çürütülebilir görülür. Borges, 1940'ta yayınlanan bu öyküye 1947'de bir bölüm ekler ve mükemmel bir ileri görüşlülükle, faşizmin yükselişinin gerçekçiliği nasıl yok edeceğini, gerçekliğin yerine totaliter bir dünya yorumu dikte eden bir ideolojiyi nasıl ikame edeceğini anlatır.

> Neredeyse anında, gerçeklik birden fazla noktada teslim oldu. Aslında teslim olmayı zaten istiyordu. On yıl önce bir düzeni –diyalektik materyalizm, antisemitizm, Nazizm– anıştıran herhangi bir simetri insanın zihnini büyülemek için yeterliydi. İnsan Tlön'e, düzenli bir gezegenin küçük ve engin kanıtlarına boyun eğmekten başka ne yapabilirdi ki? Gerçekliğin de düzenli olduğu yanıtını vermek işe yaramaz. Belki öyledir ama sadece hiçbir zaman tam olarak kavrayamadığımız ilahi yasalara –tercümesi: insan dışı yasalara– uygun olarak. Tlön kesinlikle bir labirenttir ama insanın tasarladığı, insan tarafından çözülmesi gereken bir labirent.

> Tlön'le temas ve onun alışkanlıkları bu dünyayı parçalar. Onun sertliğiyle büyülenmiş insanlık, söz konusu olanın meleklerin değil de satranç ustalarının sertliği olduğunu tekrar tekrar unutur.[27]

Öyle sanıyorum ki, Borges burada hikâyeler mite dönüştüğünde neler olduğunu anlatmaktadır – kurgular, *ficciones* [kurmaca] oldukları unutulduğunda ve dünyanın gerçek açıklamaları olarak, inşa edilmiş "gibi"den farklı bir şey, bir inanç nesnesi olarak anlaşıldıklarında neler olduğunu.[28] Kurguların bu şekilde mit haline gelmesi temelinde teolojiler kurarız. Siyasi teolojiler de buna dahildir. Böylesine korkutucu ve fazlasıyla güncel bir sonuca varmasak da, kendimizi her şeyin hikâye olduğu ve en iyi hikâyenin kazandığı fikrini tembelce kabul ederken bulabiliriz. Usta bir hikâye anlatıcısı olan Borges, hikâyenin her şeyi kapsadığı iddiası karşısında eleştirel tutumumuzu korumamız gerektiğini vurgular. Bizi egemen ideolojilerin kabulüne ayartan anlatılara eleştirel ve analitik düşünceyle karşı çıkmamız gerekir. Dinleyiciler ve okurlar olarak edilgen bir tepki uyuşukluğuna direnmemiz gerekir.

Borges'in hikâyesi bize, tarihin temsiline ilişkin bu günlerde Amerikan kamuoyunu bölen anlaşmazlıkları da hatırlatabilir. Tarihin nasıl yazıldığı, öğretildiği, görselleştirildiği meseleleri bir savaş meydanına dönmüştür. Hiroşima'yı yok eden atom bombasını atan *Enola Gay* uçağını Smithsonian Institution'da sergileme planı, tarihin nasıl anlatılması gerektiği konusundaki klasik çatışmayı tetikledi.[29] Daha yakınlarda, Amerikan köleliği ve sonuçlarının kalıcı mirası, tarih ders kitapları ve kamusal anıtlar üzerine tartışmalarda bir kez daha toplumsal bilincin ön saflarına taşındı. *The New York Times* muhabiri Ezra Klein durumu özetledi: "Eleştirel ırk teorisinin ve 1619 Projesi'nin öğretilmesi üzerine çıkan kavgayı fazlasıyla

duydunuz. Ama bu çekişmelerin ardında çok daha derin bir şey var: Amerika hakkında anlattığımız hikâyeyle ilgili kavga."[30] Çok doğru. Derinlikli bir akademik söylem olan eleştirel ırk kuramının ve Amerikan tarihinde köleliğin yeri üzerine bir gazete yazıları dizisinin siyasi olarak tartışmalı ve bölücü hale gelmesi için daha fazlasının tehlikede olması gerekir. *Times*'ın, kölelerin ilk kez Virginia'ya getirildiği yılın adını taşıyan 1619 Projesi'yle ilgili aktarımı keskin ayrışmayı gösterir:

> 1619 Projesi'nin amacı, 1619 yılını ulusumuzun doğum yılı olarak benimsemenin anlamını düşünerek Amerikan tarihini yeni bir çerçeveye yerleştirmektir. Bunu yapmak, ulus olarak kim olduğumuza dair kendimize anlattığımız hikâyenin tam merkezine köleliğin sonuçlarını ve siyah Amerikalıların katkılarını yerleştirmemizi gerektirir.[31]

Bu, ayrışmanın öteki tarafından anlatılan, geleneksel hikâyeyi baltalayan bir tarih anlayışıdır.

Yaklaşık yirmi yıl önce ders vermek için Virginia Üniversitesi'ne gider gitmez ihtilaflı tarihlerden dokunmuş farklı halk hikâyeleriyle karşılaştım. Bir belge imzalamak için Charlottesville'in merkezindeki bir hukuk bürosuna gitmiştim: Generaller Robert E. Lee ve Stonewall Jackson'ın devasa atlı heykelleri ve Johnny Reb'in Court Square ve Market Square parklarına hâkim bir heykeli beni şok etmişti. Doğma büyüme Kuzeyli olduğum için "Güney"e taşınma konusunda duygularım zaten karışıktı ve isyan liderlerinin bu anıtları bana yabancı bir yerde olduğumu ve burada hoş karşılanmadığımı hissettirdi. Afrikalı Amerikalıların, köleleştirilmelerini savunmaya yönelik böylesi büyük hürmet gösterileri karşısında ne hissettiğini ancak hayal edebilirim. Eski Konfederasyon eyaletlerindeki pek çok diğerleri gibi bu heykeller de yir-

minci yüzyılın başında (1917 ve 1919), "kaybedilmiş davanın" tarihinin *Rüzgâr Gibi Geçti* ruhuyla yeniden yazıldığı dönemde dikilmişti: Aristokrat, çiftçi Güney'in kaba Kuzeyli zalim karşısında "değerlerini" korumak için cesur mücadelesi. 2017 yazında heykeller aniden ulusal düzeyde şimşekleri üzerine çekti. Şehrin heykelleri kaldırma kararına, beyaz üstünlükçüler ve benzer gruplardan oluşan bir topluluğu Charlottesville'e getiren ve yıkıcı bir isyana dönüşen "Unite the Right" [Sağı Birleştir] mitingiyle karşılık verildi. Bu olay, kölelik tarihine yönelik yeni bir hesaplaşmayı da içeren çağdaş eşitlik taleplerine karşı çıkanlara Trump döneminin hoşgörüsünü simgeliyordu.

10 Temmuz 2021'de, Virginia Yüksek Mahkemesi'nin bir alt mahkemenin heykellerin yerinde kalması doğrultusundaki kararını bozmasından yaklaşık üç ay sonra, Lee ve Jackson'ın heykelleri kaidelerinden söküldü ve sergilenebilecekleri uygun bir ortam –muhtemelen halka açık bir merasim alanından ziyade heykelleri tarihsel bağlamıyla açıklayacak bir müze– bulunana kadar depoda saklanmak üzere kamyonlara yüklendi. Bu arada, 2020'de Virginia Üniversitesi, Thomas Jefferson'ın "akademik köy"ünü inşa eden dört bin köle işçi anısına, üniversiteye hâkim konumda yer alan Rotunda'dan biraz uzakta toprağa gömülü dairesel bir granit anıtın inşasını tamamladı. Maya Lin'in Vietnam Gazileri Anıtı'ndan feyzaldığı aşikâr olan bu anıt, bir zamanlar pek çok Güney şehrine hâkim olan ama şimdi belki de tarihin çöplüğüne yollanabilecek Konfederasyon generallerinin atlı kahraman heykellerine yalnızca içeriği değil biçimi itibarıyla da sessiz bir karşı duruşu temsil eder. Heykeller ve anıtlar, çarpıcı görseller ve elle tutulabilir anlar olarak dondurulmuş tarihsel anlatılardır – Jakobson'ın tabiriyle söylersek, metonimilerin metaforlara dönüşmesi: Tarihsel anlamları taş ve bronzda yakalama ve tamamlama girişimleri. Yer-

leştirilmeleri ve tarihleri, kaldırılması çağrıları ve buna itirazlar, sonra tarihin ezilenleri ve unutulanları anısına karşı-anıt önerileri: Bugün kamusal tarihsel anma sanatının yolculuğunu deneyimlemek, William Faulkner'ın tanımıyla geçmişin ölmediğinin, hatta onun geçmiş bile olmadığının kesin kanıtıdır. Tarih biz onu yeniden yorumladıkça yaşar ve şekil değiştirir. Elbette bu yalnızca ABD için geçerli değildir. Örneğin, Fransa'nın işgalci Nazilerle işbirliği tarihini yavaş yavaş nasıl kabullendiğine ve yazarların ve sinemacıların bu geçmişin yeniden düzenlenmesindeki rolüne bakın. Ya da Britanya'nın, emperyalist geçmişini ve Cecil Rhodes gibiler de dahil olmak üzere o geçmişin ikonlarını aşamalı olarak yeniden değerlendirmesine. Amerikan deneyimi, kölelik ve yerli halkların neredeyse soykırıma uğratılması nedeniyle özellikle rahatsız edicidir. Amerikan tarihinin değerleri üzerine süregelen kavga, son derece açık bir kamusallıkta, "anıtsal dil" diyebileceğimiz biçimde gerçekleşir. Bu, anlatıyı ve bu örnekte de bir halk ve ulus olarak kim olabileceğimiz anlatısını kontrol etmenin hayati önem taşıdığının bir diğer kanıtıdır. Tarihin temsillerine ilişkin kavga, anlattığımız hikâyelerin kimlik ve özfarkındalık iddialarımızda ne kadar önemli olabileceğini gösterir.

Peki bütün bunlar nasıl çözümlenecek? Hatta çözümlenebilir mi? Her yere nüfuz eden anlatısalcılık, kültürümüze hâkim olmuştur. Neden böyle olduğunu, diğer ifade ve sunum biçimlerinin neden tamamen hikâyenin gölgesinde kaldığını daha derinlemesine sorgulamamız gerekir. Ama daha fazla çözümleme yapmadan anlatının bilinçsiz ve kötüye kullanımlarının eleştirisine başlayamayız. Bu hikâye bolluğunu irdelemenin tek yolunun, hikâyenin Fransız Yapısalcıların "anlatıbilim" dedikleri yöntem yoluyla analitik incelemesi olduğuna inanıyorum. Çoğumuzun ihtiyaç duyduğundan ya da istediğinden daha ayrın-

tılı bir analitik disiplin haline gelen anlatıbilimin tüm tekniklerini kullanmayacağım elbette. Ama anlatının bir sistem ve retorik olarak –yani bir ikna aracı olarak– işleyişine dikkat etmek, anlatı arzumuza ve ihtiyacımıza dair düşüncelerimizi netleştirmeye yardımcı olacaktır. Aşağıda, "anlatısal yönelimin" farklı bilgi alanlarındaki çeşitli hikâye anlatım türlerine olan etkilerini eleştirel bir gözle değerlendirmeye çalışacağım.

2. Anlatının Epistemolojisi ya da Anlatan Hikâyeyi Nasıl Bilebilir?

"Epistemoloji" kulağa iddialı geliyor. Ama kastettiğim şey basit: Hikâye anlatanlar anlattıkları şeyi nasıl biliyorlar? Günlük hikâye anlatıcılığında, dinleyiciler olarak bizler işittiğimiz şeyi sorgulayabiliriz. Nereden biliyorsun? Kim söyledi? Emin misin? Arkadaşın Alice bana farklı bir hikâye anlatı – kime inanayım? Mahkemede anlatılan bir hikâye söz konusu olduğunda ise bunun doğrudan tanıktan gelmesi gerekir: Yasa, başkalarından aktarılan hikâyeleri, "kulaktan dolma kanıtı" reddeder. Yine de üzerinde hiç düşünmeden bir tanığa itibar etmek saflık olabilir: Yakın tarihli olsalar bile hatırlananlar çarpıtılabilir, görgü tanıkları vahim hatalar yapabilir. Dinlediğimiz hikâyeye inanmak için anlatıcının iyi niyetinden ve güvenilirliğinden emin olmamız gerekir. Bizi ikna etmelidir: Olay böyle oldu. Güvenilmez anlatıcıların bazen çekici ve baştan çıkarıcı olabildiklerini, hatta anlattıkları hakikat olmayan şeyin belli bir önemi olabileceğini edebiyatın yanı sıra hayattan da biliriz. Ama güvenilir olanı şüpheli olandan ayırt etmeye çalışırız.

Roman okurken çoğunlukla ya üçüncü tekil kişi diliyle kurulan kişilerüstü anlatımla ya da birinci tekil kişi anlatımıyla karşılaşırız. Bu spektrumda çok sayıda varyasyon vardır: Baskın kişilikliler ya da tersine, tarafsız ya da görünmez üçüncü tekil kişi anlatıcılar; karakterleri ve dünya hakkında her şeyi bilir görünenler (genelde "tanrısal bakış" olarak adlandırılan) ya da bu tarz bilgilere kısmi erişimi olanlar. Görünürde kendilerine –ya da

bize– konuşan ikinci şahıs anlatıcılar bile vardır. Ve birinci şahıs anlatıcılar tekil ya da çoğul, aptal ya da akıllı, şeffaf ya da anlaşılmaz, dürüst ya da yalancı olabilir. Kurgu başka zihinlere erişim sağlar ve örneğin mektupların görece resmi biçiminden –metinde anlatıyı bir dinleyici ya da okura sunulan ilk elden sunan– bir ya da daha fazla karakterin bilincini takip eden psiko-anlatıya ya da hikâyeleştirilmiş monoloğa [*narrated monologue*] kadar, yüzyıllar boyunca bunu daha akıcı biçimde yapma eğiliminde olmuştur.[32] Bir zihnin içine girip düşüncelerine vakıf olduğumuzda, nadiren bu zihnin bir diğerinde neler olduğunu tam olarak bildiğini görürüz – o zihnin, sosyal varlığımızı sürdürmek için kullandığımız ve ihtiyaç duyduğumuz bir yetenek ve roman okumanın öğrenilmiş hazlarından biri olan, başka zihinleri okumaya çalışmak şeklindeki kimi zaman zahmetli işi üstlenmesi gerekir.[33] Zihin okuma basit ve kolay bir şey olsaydı, mesela etkin zihin okumayı öven ama yoluna engeller koyan polisiye hikâyeler olmazdı.

Okurlar, anlatıcıların kendilerini dinlemek istememizi ve anlattıklarına entelektüel ve duygusal olarak inanmamızı sağlamak için kullandıkları en deneysel ve incelikli yollarla baş etmeyi öğrenirler. Bu nedenle, bakış açısı, kronoloji ve süreklilikteki bazı tutarsızlıkları gerekçelendirebiliriz.[34] Ancak yaşamı genel olarak gerçekçi sunmayı hedefleyen eserlerde en azından bir tane çiğnenmez yasak vardır: Kendi ölümünü anlatamazsın. "Öldüm" demek insan türü için imkânsız bir ifadedir. Edgar Allan Poe; yeni ölmüş bir adamın –sırf imkânsız olan o "Öldüm" ifadesini dillendirmesi ve ardından hızla çürümeye başlaması için– deneysel bir hipnotizmayla hayata geri getirildiği "M. Valdemar Olayındaki Gerçekler" öyküsünde bu sınırla oynar. Akla gelen diğer örnekler, yaygın anlatıdan açık-

ça sapmış olanlardır: Alice Sebold'un *The Lovely Bones*'u [*Cennetimden Bakarken*] cennete giden bir anlatıcı tarafından anlatılır; William Faulkner'ın *As I Lay Dying*'i [*Döşeğimde Ölürken*] ölmüş olan Addie Bundren'ın sesi olur ama onun mu konuştuğu yoksa kitapta çeşitli bilinçlere giren anlatıcının onun adına mı konuştuğu açık değildir. Asırlık şiir tekniği apostrof [tevcih-i kelam] sıklıkla ölülerin konuşmasını sağlayabilir ama bu kesinlikle şairin onlara ödünç verdiği dildir.

Ancak Paula Hawkins'in 2015'in çok satanlarından biri olan ve filmi çekilen *The Girl on the Train* [*Trendeki Kız*] romanı imkânsızı gerçekleştirir: Ana karakterlerden biri kendi ölümünü anlatır. *Trendeki Kız* esas olarak alkolik Rachel'ın zihnine ve gözlemlerine odaklanır. Rachel banliyö treninin penceresinden şimdi Anna ile evli olan Tom'la eskiden oturdukları Londra yakınında Witney'deki eve ve sonradan gizemli biçimde ortadan kaybolacak Megan'ı terapisti Kamal'la oynaşırken gördüğü Scott ve Megan'ın hemen bitişikteki evine bakar. Belki de Alfred Hitchcock'un *Arka Pencere*'sine bir selam olarak kitap polisiye roman özellikleri taşır: Rachel, tren penceresinden sınırlı bakışıyla, duygusal olarak hâlâ bağlı olduğu Tom da dahil olmak üzere diğer karakterler arasında neler olduğunu anlamaya çalışır. Witney'e gider, Tom ve Anna'nın evine, Scott'lara, Kamal'ın ofisine hoş karşılanmayan ziyaretler yapar ve bir akşam son derece sarhoşken demiryolu alt geçidinde bir şeye tanık olur. Tom'un kendisinden hamile olan Megan'ı öldürdüğünü anlaması ancak alkolün bulanıklaştırdığı bu anının geriye dönük aydınlatılmasıyla mümkün olacak ve böylece Megan'ın kayboluşunun gizemi çözülecektir. Roman, ana karakterlerden her birinin –Rachel, Anna, Megan– olayları kendi bakış açısından anlattığı birbirini izleyen bölümlerden oluşur.

Megan'ın final bölümü Tom'un elinde ölümünü anlatır:

> Bana doğru yaklaştı. Elinde bir şey vardı.
>
> Düştüm. Kaymış olmalıydım. Başımı bir şeye çarpmıştım. Kusacak gibi hissediyordum. Her şey kırmızıydı. Kalkamıyordum.
>
> Bir acıya, iki neşeye, üç kıza. Üçte takılı kalmıştım, ilerleyemiyordum. Kafam gürültüyle dolmuştu, ağzım kan revan içindeydi. Üç kıza. Saksağanları duyabiliyordum. Gülüyorlar, benimle dalga geçiyorlardı. Sesleri kabaydı. Bir haberciydi bu. Kötü habercilerdi. Artık onları görebiliyordum, güneşin altında simsiyahlardı. Kuşlar değil, başka bir şeydi sanki. Biri geliyordu. Biri benimle konuşuyordu. *Bak. Bak, senin yüzünden ne yaptım.*[35]

Bunu, ölmeye ilişkin makul bir düşlem olarak görebilir ya da görmeyebilirsiniz –bir kazanın ardından hissedilebileceklere yakındır– ama bildirilmiş bir ifade olarak imkânsızdır. Hem bu romanın kendine koyduğu perspektif kurallarını –kısmi, sınırlı görüş alanı– hem de "romansal kanıt" [*novelistic evidence*] olarak adlandırılabilecek daha kapsamlı kurallar bütününü ihlal eder. Anlatıbilimci Shlomith Rimmon-Kenan, teoride (sözde tanrısal anlatıcı gibi) bir "dış odaklanıcının" romandaki dünya hakkında her şeyi bilebileceğini belirtir ve ekler: "Ama bir iç odaklanıcının bilgisi doğası gereği sınırlıdır: Temsil edilen dünyanın bir parçası olarak o dünyayla ilgili her şeyi bilemez."[36] Bu iç monoloğu bildirmek için orada kim vardı? Nasıl yazıya döküldü? *Trendeki Kız*'da yer alan tüm diğer anlatı parçaları gerekçelendirilmiş, doğrulanmıştır. Bu ise hiçlikte kalır.[37]

Tolstoy'un ölmekte olan birinin son hislerini ve düşüncelerini aktaran, hayatın yitişine dair acıklı anlatısı *İvan İlyiç'in Ölümü*'ne bakalım:

> "Bitti!" dedi üzerine eğilen biri.
>
> İvan İlyiç bu sözleri duydu ve içinden yineledi. "Ölüm bitti" dedi kendi kendine, "Artık ölüm yok."

> Derin bir soluk aldı, soluğun yarısında durdu, kasıldı ve öldü.[38]

Tolstoy'un İvan İlyiç'in ölüm döşeğindeki düşüncelerine yer vermesi, anlatısal tanrısal bakış açısı sayesindedir. Sınırlı perspektif iddiasında bulunmaz, tam aksine anlatıcıyı adeta Tanrı gibi mutlak bilen olarak kurgular. Flaubert'in *Saf Bir Yürek* (*Un cœur simple*) adlı novellasının sonunda, hizmetçi Félicité'nin yaşamdan ölüme geçerken doldurulmuş papağanını Kutsal Ruh'la karıştırması da bir diğer klasik örnektir:

> Gök mavisi bir buğu Félicité'nin odasına dek yükseldi. Burun deliklerini uzatıp sofuca bir kösnüyle içine çekti onu; sonra gözlerini kapadı. Dudakları gülümsüyordu. Yürek vuruşları yavaşladı; bir bir, her seferinde daha belirsiz, daha hafif, tıpkı suyu kesilen bir pınar, yitip giden bir yankı gibi. Ve son nefesini verdiğinde, açılan göklerde başının üstünde süzülen dev bir papağan görür gibi oldu.[39]

Flaubert'in anlatıcısı bizi yaşam ile ölüm arasındaki eşikten korkusuzca geçirir. Ama elbette bu son anı anlatan kişi Félicité'nin kendisi değil anlatıcıdır. Fakat farklı zihinlerin dünyaya ilişkin eksik ve sınırlı perspektifleriyle ilerleyen bir gerilim romanında, bu zihinlerden birindeki can alıcı anıyı anlatmak tamamen farklı bir konudur. O zihin artık yoktur ve sesi susmuştur. Bir anlamı yoktur.

Paula Hawkins'in yaptığına neden içerliyorum? Yakınlarda yayınlanan bir başka roman olan Emily St. John Mandel'in *The Glass Hotel*'ı [*Cam Otel*] (2020), kadın kahramanın boğularak ölmesini birinci tekil kişi tarafından anlatıyor ve bence paçayı kurtarıyor: Vincent'ın (evet, Vincent bir kadın) ölümü, ölmek, özellikle de boğularak ölmek üzere olanlarda hayatın bir film şeridi gözlerinin önünden geçtiği şeklindeki geleneksel düşünceyi anımsatır ve burada, bakış açısı ya da gerçekçilik sınırlama-

larından azade bir tür düşsel kesitte bunu görürüz. Büyülü gerçekçilik âlemine girmek sizi beladan kurtarır. Ama *Trendeki Kız* kendini polisiye ve psikolojik gerilim geleneğinde kurar. Tren Witney'de yavaşlayıp durduğunda pencereden görülebileceklere dair başta kurulan zemini hatırlayın. James Wood, gerçekçiliğin "romanın engin anadili" olduğunu belirtmiştir; romana hayat veren ve beklenen baskın eğilim olarak işlemeyi sürdüren dil.[40] Bir romanın kapağını açarken ilk beklentimiz hayatlarımızın zaman, uzam ve yerçekimi bağlamındaki düzenine uymasıdır. Kendi kurallarını koymakta özgürdür ama okura bunları öğretmesi gerekir. Kendini Hitchcock benzeri bir gerilim olarak sunacaksa da o alandaki kurallar ceza ödemeden çiğnenemeyecek kadar iyi bilinmektedir.

Pek üzerinde durduğum nokta önemli mi? Kuşkusuz Megan'ın anlattığı kendi ölümü *Trendeki Kız*'ın şöhretine gölge düşürmedi. Yine de anlatısal perspektifte ve aktarımda gerçekleştirdiği ihlal, bilgiye sahip olma ve anlatı ilişkisi hakkında önemli sorular doğurur. Özellikle mahrem kişisel duygular söz konusu olduğunda anlatıcıların bize anlattıklarının kaynağını sorgulamak geçmişten gelen bir gelenektir. Romanın iyi niyetini kanıtlayarak kabul görmeye çalıştığı erken dönemlerinden itibaren, hikâyenin nasıl bilindiği ve anlatıldığı sorusu önemli olmuştur. Örneğin 1669'da yayınlanan *Portekiz Mektupları*'nı (*Lettres portugaises*) ele alalım. Girişindeki imzasız "Okura Not"ta şu iddia edilir: "Büyük çabalar ve özveriler sonucu, Portekiz'de hizmet vermekte olan bir soyluya yazılmış beş Portekiz Mektubu'nun aslına uygun bir kopyasını elde etme olanağını buldum."[41] Bu sunuş, sonraki üç yüz yıl boyunca okurların önemli bölümünü sevgilisi tarafından terk edilmiş rahibenin yürek parçalayıcı mektuplarının gerçek olduğuna inandırmayı başardı. *Mektuplar*, Gabriel de Guilleragues'ye yani yazarına ancak 1950'lerde atfedilebildi.

Guilleragues'nin yirminci yüzyıldaki editörünün belirttiği gibi, "halk kandırılmayı istiyor"du – yani, hikâyenin "gerçek" olduğuna inanmak için kandırılmayı.[42] Okurlar romanların malzemesinin "gerçek hikâye" olduğuna inandırılmak isterler, tıpkı Denis Diderot'nun Samuel Richardson'ı överken, eski bir şato aldığını, odalarında dolaşırken eski bir sandık bulduğunu ve kilidini kırınca Clarissa ve Pamela'nın karman çorman mektuplarını bulduğunu hayal etmesi gibi.[43] Mektuplardan birkaçını okuduktan sonra bir eksik kalmasından endişelenerek onları tarihlerine göre sıralama gereksinimi duyar. Diderot saf bir okur değildir, burada anlattığı şey, romana özgü yanılsamayı istemesidir.

Anonim *Tormesli Lazarillo* (*Lazarillo de Tormes*) (1554) ve Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su (1719) gibi, Avrupa geleneğinin diğer erken dönem romanlarına baktığımızda, temalarında ve olay örgülerinde epistemolojik unsurlarla derinlemesine ilgilendiklerini görmek çarpıcıdır: En basit hayatta kalma becerileri söz konusu olduğunda bile bunları nereden bildiğimiz konusunu ciddiyetle düşünürler. Öne çıkardıkları şey ampirik bir deneyimleme ve öğrenme dünyasıdır. Lázaro elinde hiçbir şey olmadan yola koyulduğu haşin bir dünyada hayatta kalmayı öğrenmek zorundadır. Kör bir dilencinin oğlu olarak yiyecek, içecek ve para bulmak için hileler öğrenir; efendisinin şarap kabına gizlice pipet sokmak ve bozuk paraları ağzında saklamak gibi. Hileleri açığa çıktığında cezası hızlı ve acılı olur – durumu tersine çevirmeyi ve gelecekte yakalanmamayı öğrenmesi için bir ders. Kazazede Robinson, kişinin kendi aklıyla hayatta kalmayı öğrenmesinin, tehlikeli bir çevreyle mücadele eden insanın pratik zekâsının, vahşi doğada temel uygarlık unsurları oluşturmanın temsiliyetini uzun zamandır korumaktadır. Hayatta kalmanıza ve başarmanıza imkân veren işaretleri okumayı

öğrenmek, romanın ilerleyen bölümlerinde yamyamların keşfine, ardından Cuma'nın kurtarılmasına, onun Robinson'a katılmasına ve nihayetinde adadan kurtulmaya uzanan kumdaki gizemli ayak izleriyle simgelenir. Sherlock Holmes ufukta belirdi bile.

Clarissa'ya yani modern içsel deneyim romanının doğuşuna gelince Samuel Richardson'ı kurgu ve yanılsama sorununu çözmeye çalışırken görürüz. Richardson, *Clarissa*'ya önsöz yazan Psikopos Warburton'a şunları söyler:

> Sayın bayım, Mektupların gerçek olduğunun *düşünülmesini* istemesem de Gerçeklik *Havasının* [*sic*] korunmuş olmasını isteyebileceğimi söylememe izin veriniz. Demek istediğim şu ki, önceden gerçek *değilmiş* gibi kabul edilmeyecekleri kadar korunmuş olmalı: Bunun nedeni de ibret verici olmalarının amaçlandığı noktada onların Etkisinin zayıflaması korkusunun yanı sıra Kurgu olduğunu bilsek de bizzat Kurgunun genellikle birlikte okunduğu o Tarihsel İnanç türüne zarar vermekten kaçınmaktır.[44]

Richardson'ın bir ölçüde çelişkili cümlesi, okurun saflıktan ya da aptallıktan değil, roman okumanın entelektüel ve duygusal hazzının bir parçası olduğu için romana ilişkin güvensizliğini isteyerek askıya aldığını gayet iyi yakalamıştır. Kurgu olduğunu bilseniz bile onun gerçeklik simülasyonlarına teslim olmanız gerekir. Ve bu simülasyonların etkili olabilmesi için oyunun eksiksiz ve bütün olarak oynanması gerekir: Önsöz yazarınız bile kurallara uymalıdır.

On sekizinci yüzyıl romanlarının çoğu, Richardson'ı okuyan Diderot'nun hayal ettiği sandık dolusu mektup senaryosunda olduğu gibi, "gerçek" kaynak iddialarını güçlendirmek için her çeşit detaylandırma yolunu denediler. Defoe, *Moll Flanders*'ın (1722) önsözünde, yazar olarak rolünün sadece Moll'un kibar bir dinleyici kitlesinden ziyade Newgate Hapishanesi'ne uygun olan dilini

temizlemek olduğunu belirtir: "Hikâyesini tamamlamak ve şimdi gördüğünüz biçime getirmekte kullanılan kalem, onu görülmeye uygun bir kılığa büründürme ve okunmaya uygun bir dilde konuşmasını sağlama konusunda fazla zorlanmadı."[45] Ama hikâye bizzat Moll'un hikâyesidir (öyle inanmak isterseniz). En bilindik eseri *Manon Lescaut*'nun (aslında çok uzun olan *Saygın Bir Adamın Anıları* [*Mémoires d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*] kitabının son cildidir) yanı sıra başka romanları da olan üretken yazar Abbé Prévost, anlatıcılarının okura aktardıkları bilgiyi nasıl edindikleri sorusuyla devamlı ilgilenmiştir: Taslaklar bulunur ve tercüme edilir, sözlü masallar yazıya dökülür, yazar sadece malzemenin "editörü" olarak sunulur. Marivaux'nun *Marianne'in Yaşamı* (*La Vie de Marianne*) adlı eseri, Marianne'in maceralarını birinci tekil kişi bakışıyla anlattığı elyazmasının "editöre" nasıl ulaştığıyla başlar. Rousseau, mektuplardan oluşan *Julie ya da Yeni Héloïse* (*Julie; ou La nouvelle Héloïse*) romanına yazdığı diyalog biçimindeki önsözde, yayınlanan mektupların gerçek olup olmadığını söylemeyi kesinlikle reddeder – ve yazara yollanan hayran mektuplarında, pek çok okurun bunların gerçek olduğuna ısrarla inandıkları, Julie ve sevgilisi Saint-Preux'nün gerçek hayattaki versiyonlarıyla tanışmak istedikleri açıkça görülür.

Bilme ve öyküleme unsurlarıyla en bilinçli şekilde oynayan romancı aslında Diderot'dur; *Rahibe* (*La Religieuse*) adlı kitabında arkadaşı Marquis de Croismare'i, romanın merkezindeki eziyet görmüş Rahibe Suzanne'ın gerçek olduğuna ve ona zorla kabul ettirilen rahibelikten kurtulmak ve manastırındaki kötü muameleden kaçmak için yardıma ihtiyacı olduğuna inandırmak için ayrıntılı bir *trompe-l'oeil* [göz aldatmacası] yaratır. Aldatmaca olarak başlayan şey, hedeflenen okur kitlesini gerçeği yansıttığına ikna eden bir romana dönüşür. Sonra, *Kaderci Ja-*

cques ve Efendisi'nde (*Jacques le fataliste et son maître*) Diderot (bir ölçüde Laurence Sterne'in *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* romanına benzer ama daha radikal biçimde) sürekli olarak kurgusal statüsünü ve keyfi olarak ortaya çıkışında yazarın rolünü sorgulayan bir roman yazmaya girişti. Uşak Jacques, hayatın akışının cennetteki bir kader yazıtı olan "*le grand roulea-u*"nun değişmez senaryosuna göre ilerlediğine inanırken, efendisi bu görüşün keyfiyetine dikkat etmesi için durmadan onu uyarır. Başlıktaki kadercilik, roman biçiminin ta kendisidir.

Şimdiye kadarki örneklerim büyük oranda Fransızlardandı: Descartes'ın mirasının etkisi yadsınamaz ama bununla birlikte, o dönemde romanlar üzerindeki –kişinin söz konusu romanın yazarı olmadığını iddia etmesini teşvik eden– keyfi ve bazen de ağır sansür nedeniyle on sekizinci yüzyıl Fransız romancıları anlatının epistemolojik yönüyle çok ilgiliydi.[46] Sansürden kaçma çabası, kişinin izlerini örtmesi için ayrıntılı oyunlara ya da daha da eğlencelisi, hakikat ve sahtelik sorununa öldürücü dozda belirsizlik enjekte etmesine yol açtı. Choderlos de Laclos'nun *Tehlikeli İlişkiler* (*Les Liaisons dangereuses*) romanındaki uzun editör önsözü bunun en iyi örneğidir; editör (yazarın farklı tarzlarda mektup yazma becerisini vurgulayan) mektupların farklı üsluplarını birleştirip geliştirecek düzeltmelerden kaçınırken onları nasıl elde ettiğini ve düzenlediğini açıklar. Ama mektupların sahiciliğinden ve kitabın sadece bir roman olabileceğinden şüphelenen Yayıncının Notu bu önsözü zaten geçersiz kılmıştır. Bu şüphenin nedeni şöyle açıklanır: Kitapta sergilenen tavırlar, Aydınlanma sayesinde tüm erkeklerin dürüst, tüm kadınların mütevazı ve erdemli olduğu günümüze ait olamayacak kadar rezildir. Yayıncının belirttiğine göre, yazar kuşkusuz ki başka bir zaman ve yerden gelen malzemeyi

günümüz Fransasına uyarlamış ve bu süreçte hikâyesini inandırıcılıktan tamamen yoksun bırakmıştır. Laclos'nun ironileri tüm katmanlara yayılır, öyle ki gerçek/kurgu ayrımını altüst eder.

Bir sonraki yüzyılın başında, Benjamin Constant'ın romanı *Adolphe*'da (1816) çerçevelemenin ayrıntılı bir örneği görülür. İlk anlatıcı, yolları geçilmez kılan bahar seli nedeniyle bir handa mahsur kalır ve burada canı sıkkın ve küskün bir adamla tanışır; bu adam yola çıkmak tekrar mümkün hale geldiğinde içinde bir elyazması bulunan küçük bir kutuyu handa bırakıp gider. İlk anlatıcı elyazmalarını yazarıyla aynı (adı belirtilmeyen) kasabada yaşayan bir arkadaşına yollar ve arkadaşı onu okuduktan sonra, hayatı nasıl yaşamamak gerektiğinin faydalı örneklerini sunduğu için yayınlanmaları gerektiğine karar verir. Hemen hemen aynı dönemde, Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ı (1818), bilimsel aşırılık ve dehşetengiz yaratılış hikâyesini, kutup kâşifi Robert Walton ile kız kardeşi Bayan Saville arasındaki mektuplaşmalarla çerçevelendirir. Mektuplar, Walton'ın Canavar'ı nasıl gördüğünü ve ardından buz kütleleri üzerinde onu takip ederken yaratıcısı Victor Frankenstein'la nasıl karşılaştığını anlatır. *Adolphe* örneğinde olduğu gibi, çerçeveleme biçimi hikâyenin (*Frankenstein* örneğindeki çoğul hikâyelerdir çünkü Victor'un anlatısı Canavar'ınkini de kapsar) gerçekliğini doğrulamak ister ve şu mesajı verir: Siz okurlar gibi ben de bu malzemenin yalnızca alıcı tarafıyım. Bu hikâye ne kadar tuhaf görünürse görünsün ben hiçbir şeyi uydurmadım. Ya da birkaç on yıl sonra, 1835'te Honoré de Balzac'ın *Goriot Baba'nın* (*Père Goriot*) ilk sayfasında söyleyeceği gibi: "Bunların hepsi gerçek." Balzac'ın bu ifadesi, aynı başlık altında izlediği bir Shakespeare oyununa atıfla ve belki de İngiliz romanına saygı duruşu olarak kitabın orijinalinde İngilizce yazılmıştır. Elbette okurlar bu örneklerde-

ki illüzyonist sunumu kabul etmek zorunda değildir: Metinle ilişkili tüm bu yardımcı unsurlar yani "yanmetinsel" [*paratextual*] malzeme, bilhassa kurgusal bir dünyaya girişin ve bunun gerektirdiği sürükleyici okuma deneyimine okurun dikkatini çekmenin yolu olabilir.[47]

Trendeki Kız'da Megan'ın kendi ölümünü anlatması, on dokuzuncu yüzyılda öykülemenin en tartışmalı örneklerinden biri olan ve giyotinle ölüme mahkûm edilen bir suçlunun son gününü birinci tekil anlatımla kurma zorluğunun üstesinden gelen Victor Hugo'nun *Bir İdam Mahkûmunun Son Günü*'nü (*Le Dernier Jour d'un condamné*, 1829) hatırlatır. Hugo, başından sonuna dek mahkûmun anlatısını titizlikle teşvik eder. Son düşüncelerini günlüğüne yazmakta, yok olmanın eşiğinde durmanın nasıl bir his olduğunu bilinçli biçimde aktarmaktadır: Günün sonunda artık *ben* diyemeyeceğini bilen bir *ben*. Günlüğün önemli bölümü hapishane hücresinde yazılmıştır. Öğleden sonra, önünde giyotinin beklediği Belediye Sarayı'na nakledildiğinde, gardiyandan kelepçelerini çıkarmasını ve hâlâ uyuşuk olan elleriyle yazdığı son düşüncelerini kaydetmesi için kâğıt ve mürekkep getirmesini ister. Jandarmanın böyle bir isteği yerine getirmesi her ne kadar mantıksız görünse de okur en azından, Hugo'nun anlatının kaynağını açıklama ve gerekçelendirme arzusunu kavrar. Roman, mahkûm son sözlerini yazarken büyük harflerle biter: SAAT DÖRT. İnfaz anı gelmiştir; daha fazla sözcük olmayacaktır.

Hugo, idamın –kelimenin tam anlamıyla düşünen ve konuşan kısmın bedenden ayrılmasının– eşiğindeki bir adamın ıstıraplı bilincini o zihnin içine girerek göstermek ister. Bu anlatı çok etkilidir ve yazarın ölüm cezasına itirazına güç verir. Yine de okurlar mahkûmun giyotine götürülmeden hemen önce yazdığı son sayfalarda ustalık bulmakta zorlanabilir. Ama benim dikkatimi çeken, Hugo'nun, birinci tekil kişi anlatımının idam sehpasına

gelene kadar sürmesini haklı çıkarması gerektiğinin kesinlikle farkında olması ve Paula Hawkins'in aksine bunu daha ileriye, bıçak boynuna inerken mahkûmun aklından geçenlere taşımamasıdır. Bu bize saçma gelecektir, tıpkı Megan'ın ölüm sahnesinin de saçma gelmesi gerektiği gibi. Eğer saçma gelmiyorsa, bize anlatılanı nereden bildiğimizle ilgilenmekten tamamen vazgeçtik demektir. Ve belki de yalan haberler, Facebook ve "dark web"de üretilen *meme*'ler çağında durum budur.

On dokuzuncu yüzyıl romancılarının eserlerinde anlatıcılarının ve kahramanlarının bilgilerini gerekçelendirme kaygısını pek de yaşamadıkları doğrudur. Sanki roman türü kendini, romanın genellikle bir roman (ya da romans) olduğunu yadsıdığı, deneysel gerçekliğe bağlılığını vurgulayarak meşruiyetini kurmaya çalıştığı bir önceki yüzyılın endişelerinden genel olarak muaf tutabilecek kadar ispatlamış gibidir. Austen, Dickens, Balzac, Eliot, Tolstoy, Flaubert, çoğunlukla hazırlayıcı gerekçelendirmeler olmadan hemen hikâye anlatıcılığına başlamanın en iyisi olduğu görüşündedir. Ve romanlarının genellikle (çok sayıda istisnayla birlikte) tanrısal bakış açısıyla kurulan anlatıma eğilimli olduğunu söyleriz fakat bu geniş kapsamlı tanımlama, anlatıcıların neyi bildikleri ve bilmedikleri, neyi gizledikleri ve açıkladıkları, anlatmaları gereken hikâyede yer alan tüm zihinleri ne ölçüde anladıklarına göre değişebilecek pek çok farklı biçimi gölgeler. Örneğin, Stendhal'ın *Kızıl ve Kara* (*Le Rouge et le noir*) romanındaki anlatıcı, tüm karakterlerinin düşüncelerine, hatta kendilerinin dahi büyük ölçüde farkında olmadıklarına bile erişir görünse de davranışlarının minimum öngörülebilirliği sebebiyle hem kınadığı hem de hayranlık beslediği ana karakteri Julien Sorel'in zihnini ve eylemlerini anlamadığını da zaman zaman kabul eder. Yüzyıl ilerledikçe romanlar, karakterlerinin zihinlerine

psiko-anlatım yoluyla bir karakterin düşüncelerini izleyerek veya daha radikal biçimde, hikâyeleştirilmiş monologla, *style indirect libre* ile girme eğilimi gösterir; bu anlatım, açık bir işaret olmaksızın bir karakterin bilincine geçer ve sanki bu bilinç anlatının kendisiymiş gibi devam eder – ve Flaubert'ten James Joyce'a ve Virginia Woolf'a doğru giderek yayılır. Henry James'in New York Edition basımına yazdığı önsözlerinde romanlarıyla ilgili olarak yaptığı eleştirel değerlendirme, roman türünün tarihinde, bakış açısı, perpektif sınırlaması ve anlatı bilincine dair geliştirilmiş ilk kapsamlı görüştür. Yirminci yüzyıl, anlatı epistemolojisine ilişkin kaygıları açısından daha çok on sekizinci yüzyıla benzeyecektir.

Eğer alternatif bir dünya ve orada yaşayan hayali varlıklar yaratma işi bir el çabukluğu olarak düşünülürse, romanın kurgusunda aldatmaca kullanmak kabul edilebilir görülebilir. Ama okurlar aptal yerine konmak istemediği sürece, bunun okura kendisine akılsız ve bilinçsiz muamelesi yapıldığını düşündürtecek şekilde yapılması işe yaramayacaktır. Bu bağlamda, belki de kurala en bağlı anlatı türü olan polisiyeyi ele alalım. Polisiye hikâye yazımı bir sone yazmaya benzer: Kurallara uymazsanız sone yazamazsınız. Tabii ki kurallar açısından polisiye hikâye soneden daha serbesttir ama okuru ipuçları aramaya ve ilk muammanın –suçun– çözümünün peşinden koşmaya dahil etmezse bir polisiye eser olarak okunmayacaktır. Bu edebi türden beklentilerimizin büyük kısmını oluşturmuş serilerden biri Arthur Conan Doyle'un Sherlock Holmes öyküleridir. Buradaki standart işleyiş, dedektifin genellikle, Watson gibi bir sorgulayıcı ya da kalın kafalı bir polis müfettişiyle birlikte (bulgularını onlara anlatır) olay yerini incelemesini gerektirir. Holmes suçlunun

adımlarını takip ederken okur da onunkileri takip eder. Holmes'un, Musgrave soyundan herkesin reşit olduğunda yüksek sesle okuduğu, Ritüel olarak adlandırılan ve ilk bakışta anlaşılmaz görünen belgenin bir hazine haritasının talimatları olduğunu anladığı "The Musgrave Ritual" [Musgrave Ritüeli] en çarpıcı örnek olabilir. Holmes, Musgrave malikânesi Hurlstone'da Ritüel'de saklı ipuçlarını takip eder ve suçlu uşak Brunton'ın daha önce bulduğu bir yolu izlediğini fark eder. Dedektif, öncüsünün adımlarını tekrarlar ve bu da onu çözüme götürür.[48]

Holmes, "The Naval Treaty" [Donanma Antlaşması] hikâyesinde olayları aydınlatacak son konuşmasına başlarken, "Önce ne yaptığımı ve sonra da onu nasıl yaptığımı anlatacağım size," der.[49] Bu, klasik bir polisiye hikâyenin nasıl ilerlediğini özetler. Oyun adil oynandığında hikâye bize tüm gerçekleri sunar ve dedektif bunların içinden gerçekten ipucu olanları seçerek çözüme uzanan zincir halkası olarak anlatıya ekler. Okurlar sıklıkla suçluyu kendi başlarına bulamamaktan, eksik halkalar olduğundan, dedektifin bildirilmeyen gözlemlerinden yakınır. Bazı okurlar, polisiye kurguyu tersten okumayı tercih eder, yani okumaya çözümle başlar, hikâyede verilen ipuçlarını doğrulamak için olay örgüsünü takip eder. Gerekli bilgiyi vermeyi atlayan yazarın, türü suiistimal ettiğine hükmedilir. Yine de bana öyle geliyor ki, polisiyede asıl aradığımız, boyun eğmez bir gerçeklik üzerinde çalışan zekâyla bir çözüm bulma, sorun karşısında aklın zaferini iddia etme, suçun getirdiği kaostan düzeni çekip çıkarma hissidir. Önemli olan, oyunun parçası olduğumuzu hissetmemiz, bizim de Sherlock Holmes'un gözlemsel ve entelektüel keskinliğini göstererek çözüme ulaşabileceğimizi düşünmemizdir. Ancak *Trendeki Kız* gibi bir kitap (bunu şamar kızı olarak kullandığım açıktır: elbette başka örnekler de verilebilir) oyunu adil oynamaz.

Sınırlamaları ve gelenekselliğiyle dünyayı belli kurallara bağlı şekilde tasvir eden polisiye hikâye, Henry James'in önsözlerinde ele aldığı karmaşık perspektif ve bilgiyi edinme sorunlarına dikkat çeker. Aslında James yayınlanmış romanlarının arka planını gözden geçirirken bir tür dedektif rolüne bürünür; bir romanın ilk "fikir tohumundan" onun taslağını oluşturmasına ve ardından yaratım sürecine kadar gelişimlerini izler. Fakat kendi eserlerinin her zaman en güvenilir okuru değildir: Romanlarında olup bitenlere dair iddiaları okurun deneyimiyle her defasında uyuşmaz. Örneğin *Roderick Hudson*'da Rowland Mallet'nin bilincinin tek merkez olduğunu iddia etmek yanıltıcıdır. Dahası, *The Golden Bowl*'un [*Altın Kâse*] 1. Kitabını sadece Prens Amerigo'nun ve 2. Kitabını Prenses Maggie Verver'in bilincine atfetmesi, bir koro işlevselliğindeki yorumları okura geçmişteki önemli olayları sunmakla kalmayıp şimdiyi de yorumlayan ve olası gelecekleri kurgulayan Albay ve Fanny Assingham'ı ezip geçer.

Ancak, James'in kendi anlatı stratejisini düzenleme arzusu kendi romanlarını bir dedektif ruhuyla yeniden değerlendirdiğini gösterir. Yine *Altın Kâse*'nin önsözünde, bu kez daha güçlü biçimde şunları söyler: "Tercihim, oldukça ilgili ve zeki olmakla birlikte az çok tarafsız, olaya doğrudan dahil olmayan, olaylara belli miktarda eleştiri ve yorum katan birinin, bir tanık ya da anlatıcının hassasiyeti ve aracılığıyla romandaki konumu ele almak, 'hikâyemi görmek'ti." Çalışmalarını değerlendirirken tekrar tekrar şunu görür: "Olaylara ilişkin kendi tarafsız bakışı"ndan ziyade "birinin olaylara ilişkin izlenimlerini"ni aktarmıştır. Ve "bu kişinin [hikâyeye] erişim ve onu değerlendirme şartları, bir şekilde ilginin yoğunlaşmasına katkı sunar." Bence burada önemli olan, James'in, o tanığın hikâyeye nasıl eriştiği ve onunla ilgili olarak ne düşündüğü sorularının bakış açısıyla ilişkili olduğundan

bahsetmesidir. James'e göre erişim ve bildirim, konuya dramatik ilgiyi doğal olarak artırır. "Kısacası, şimdi düşünüyorum da, her şey bana sorumsuz 'yazarlığın' mutlak sessiz egemenliğinden daha iyi –engellenemez idealime uyum, temsiliyetin aktarımı ve etkisi açısından daha iyi– görünmüş olmalı."[50]

Bu, kafa karıştırıcı olsa da önemli bir ifadedir. Yazarlık neden "sorumsuzdur?" James burada estetik ve etik bir eleştiri yapar: Yazarlık (yazarlık derken geleneksel, tanrısal anlatıcıyı kastettiğini varsayıyorum), bakış açısı hikâyeyle kişisel ilişkisi olan biriyle sınırlandığında ortaya çıkan –ki bu bize yalnızca hikâyeyi değil, bir anlamda hikâyenin hikâyesini de sunar– daha cezbedici etkiyi yok eder. Ve mutlak yazarlık, yalnızca hikâyeye bu ilave cazibe boyutunu katmamakla kalmaz, romancının yüce görevinde –tüm karmaşıklığıyla ahlaki evreni göstermek– başarısız olmasıyla sonuçlanan bir tür zihinsel tembelliğe işaret eder: Ama bu elbette kendine has bir iddiadır, geleneksel tanrısal anlatıcıyla başarılı olan pek çok romancı vardır. Yine de James, ardından gelen pek çok yazarın icabet ettiği bir davet sunar ve bir standart belirler. Joyce'un *Ulysses*'indeki ve Woolf'un *The Waves*'indeki [*Dalgalar*] çoklu bakış açıları, Faulkner'ın *Absalom, Absalom!* [*Abşalom, Abşalom!*] ve *The Sound and the Fury*'sindeki [*Ses ve Öfke*] radikal anlatı bölünmeleri, John le Carré'nin *The Spy Who Came in from the Cold*'undaki [*Soğuktan Gelen Casus*] olay örgüsünün katmanlı, daha da karmaşık manipülasyonu gibi birkaç rasgele örnek, romancıların hikâyelerin onlarla ilişki içinde olan ve hatta bu soruların bir ölüm kalım meselesi haline gelebildiği kişilerce nasıl bilindiğine, anlatıldığına ve yeniden anlatıldığına dikkat yöneltmenin olası sonuçlarına çalıştıklarını gösterir. James hikâyeyi dinlemek ve anlamlandırmak da dahil olmak üzere, anlatma eylemini anlatısal kurgunun

merkezi draması yapar. James'in standardına ve davetine uymanın sadece tek bir doğru yolu yoktur. Ama James, anlatının hem bizi hikâyenin içine çekmeye hem de hikâyelerin bize nasıl ulaştığı ve bizi nasıl etkilediği üzerine düşünmemizi sağlamaya çalışan mağrur bir geleneği yaşatır. Hikâyelerin aktarılması ve alımlanması üzerine düşünmenin yaşamda anlamlı kurgular oluşturulması için önemli olduğu konusunda elbette haklıdır. Geri kalan her şey tembelliktir.

James, hikâye anlatma ve hikâye dinleme –alımlama– motifini merkezi bir mesele haline getirerek hikâye içinde hikâye yaratır. *Altın Kâse*'de temel soru şudur: Anlatıyı kim kontrol etmektedir? 1. Kitabın tamamında kontrol hem ilişkilerini gizleyen hem de onu başkalarına yanıltıcı biçimde sunan, yasak ilişki yaşayan Prens ve Charlotte Stant çiftinin elindeyse de 2. Kitapta Maggie, aldatma hikâyesini açıkça kabullenmeyi reddeder, evliliğinin yeniden onaylanması ve Charlotte'un Adam Verver'le birlikte American City'e sürgün edilmesiyle üstün gelir, bilinçli ve kararlı şekilde anlatı otoritesini onlardan alır. James'in anlatı inşası, dürtüsü ve kontrolü üzerine en çılgın deneyini de düşünün: *The Sacred Fount* [*Kutsal Pınar*]. Bu romanda isimsiz ama oldukça katılımcı bir anlatıcı/gözlemci, bir İngiliz kır evinde geçirilen hafta sonu tatilinde zekâsını ve imgelemini kullanarak diğer misafirler arasında ilişkiler hayal eder. Kimin kiminle cinsel ilişki yaşadığına dair çıkarımı, çiftlerde, bir partnerin diğerinin "kutsal pınar"ından içerek güç ve gençlik kazanırken diğer partnerin solduğu, yaşlandığı ve tükendiği şeklindeki –bir kez aklına geldikten sonra hiç sorgulamadığı– önermeye dayanır. Kimin kiminle olduğuna ilişkin varsayımındaki herhangi bir değişiklik, kaçınılmaz olarak, partnerlik kalıpları oluşturarak bir algoritma şeklinde işleyen bu aynı aksiyoma dayalı başka değişiklikler

gerektirir. Sonuna doğru, hikâye anlatıcılığı stratejisine katılıyor gibi görünen sırdaşı Grace Brissenden ona deli olduğunu söylediğinde yıkılır ama hemen akabinde anlatı yapısını, Grace'i ve anlatı ilkesini redderek saklamaya çalıştığı ilişkisini denkleme dahil ederek yeniden kurma girişiminde bulunur. Roman bizi az çok ortada bırakır. Bizi bir anlatı inşası ve dürtüsü oyununa davet eden ama herhangi bir sonuca varmayan, kendini tüketen bir eserdir. Julio Cortázar'ın "Blow-Up"'ı [Cinayeti Gördüm] ve Alain Robbe-Grillet'nin *The Voyeur*'ü [*Röntgenci*] gibi yirminci yüzyılın başarısız polisiye hikâyelerinin habercisidir – araştırma ve çözümleme bir yana, bir suç olup olmadığının bile belirsiz olduğu hikâyelerin.

Bu noktada, hikâyenin nasıl bilindiğini öğrenmenin hikâye için hayati önemde ama fazlasıyla şaibeli olduğu bir roman olan Faulkner'ın *Absalom, Absalom!*'una dönmek isterim: Hikâyedeki hayati bilgi okurdan açıkça saklanmış gibidir. Bununla birlikte, ihtiyaç duyulan bilgi göz önünde olmasa da en azından fark edilebilir biçimde orada olabilir. *Absalom, Absalom!* bir dizi önemli bilinmez üzerinden ilerler; hikâye büyük ölçüde bunları çözmek ve böylece geçmişle anlaşılabilir bir ilişki kurmakla ilgilidir. Harvard'daki buz gibi yurt odasında geçmişin hikâyesi üzerine bir tartışmaya giren iki genç adam Quentin Compson ve Shreve McCannon için en rahatsız edici gizem, Henry Sutpen'in, en iyi arkadaşı ve kız kardeşinin nişanlısı olan Charles Bon'u öldürmesidir. İki genç adam, babasının –ki o da bunların bir kısmını Thomas Sutpen'le arkadaş olan kendi babası General Compson'dan öğrenmiştir– ve Rosa Coldfield'ın Quentin'e söyledikleri ve birkaç ay önce Sutpen çiftliğini (Sutpen'in Yüzkilometrekaresi) ziyareti sırasında bizzat yaşadıklarından çıkardıkları üzerinde çalışarak sürdürdükleri araştır-

macı anlatılarından bildiklerini düşündüklerine eklemeler yapıp yanlış ya da yanıltıcı görünenleri bir kenara bıraktıkça, babasının evinin kapısında Henry'nin Bon'u vurmasının nedeni durmadan değişir. Başlangıçtaki iddiaya göre –bu General Compson'ın versiyonudur– sebep, Bon'un halihazırda New Orleans'ta melez bir kadınla –asil sınıftan birinin alt sınıftan biriyle evliliğinin yasal geçerliliği olmasa da– evli olduğunun anlaşılmasıydı. Dolayısıyla Bon, Judith Sutpen'le flört ederken "iki eşliydi" olmaya niyetlenmişti. Ama bu, Quentin ya da babasına yeterli bir sebep olarak görünmemişti. Sonraki senaryo, Bon'un aslında Sutpen'in ilk evliliğinden doğan oğlu ve dolayısıyla Henry ve Judith'in üvey kardeşi olduğunun anlaşılmasıydı. Böylece iki eşliliğe ensest de eklendi. Ama özellikle Henry de Judith'e ensest duygular beslediğinden bu bile Henry'nin cinayet işleme noktasına nasıl geldiğini açıklamıyordu. Anlatının daha da ileri bölümlerinde o ana dek gizlenen kesin gerçek ortaya çıkar: Thomas Sutpen'in Haiti'de evlendiği kadın yani Bon'un annesi zenci kanındandır. Bu, Sutpen'in kadını reddetmesine ve Rosa'nın kız kardeşi ve Judith ile Henry'nin annesi olan Ellen Coldfield'la evlenmesine yol açar. Bu keşif, beyaz oğul ile melez oğul, Henry ve Charles Bon arasında olup biteni açıklayacak bir anahtar sunar. Bu anahtar, 1865'te İç Savaş'ın sonuna doğru Konfederasyon ordusu Richmond'a çekilirken yaşanan önemli bir sahneyi hatırlatacak –ya da hayal gücünde yaratacak?– kadar güçlüdür. Albay Sutpen, Judith'in neden Bon'la evlenmesine izin verilmemesi gerektiğini açıklamak için Henry'i çadırına çağırır: "Onunla evlenmemeli, Henry. Dedesi bana karısının İspanyol olduğunu söylemişti. Ona inandım; ancak o doğduktan sonra annesinde zenci kanı olduğunu öğrenebildim."[51] Bu açıklayıcı ifade nihayet Quentin ve Shreve'e Sutpen ailesinin trajik hikâyesini anlamak için ihtiyaç duydukları aydınlatıcı ipucunu verir.

Ama bir saniye (bir araya getirmeye çalıştıkları hikâyenin derinlerine indikçe Shreve'in Quentin'e tekrar tekrar söylediği gibi): Bu kesinlik nereden kaynaklanır? Geçmişten gelen bir bilgiden değil de Harvard'a gelmeden hemen önce, 1909 sonbaharında Rosa Coldfield'la birlikte Sutpen çiftliğine gittiği gece Quentin'in yaptığı gözlemden kaynaklanıyormuş gibi görünür. Quentin'in tartışmalı bilgi kaynağına dikkat kesilen kişi Shreve'dir:

> "Baban," dedi Shreve ... "Madem bütün bunları biliyordu, sana neden Henry'yle Bon arasındaki meselenin melez kadından kaynaklandığını söyledi?"
>
> "O zaman bilmiyordu. Dedem de ona her şeyi anlatmamıştı, tıpkı Sutpen'in Dedeme hepsini anlatmadığı gibi."
>
> "Peki kim anlattı?"
>
> "Ben." Quentin kıpırdamadı, ona bakan Shreve'e bakmadı. "O günün— o gecenin ertesi—"
>
> "Ha," dedi Shreve. "Seninle şu yaşlı teyze meselesi. Anladım."

Quentin'in Sutpen çiftliğine ziyareti sırasında edindiği bilgileri nasıl elde ettiği birkaç sayfa sonra daha da açıklık kazanır:

> "Senin peder," dedi Shreve. "Deden ona bunları anlatırken onun neden söz ettiğini bilmiyordu, tıpkı iblis dedene anlatırken dedenin bilmediği gibi, değil mi? Senin pederin sana anlattıklarından sen de bir şey anlamayacaktın, tabii gidip Clytie'yle konuşmasaydın. Öyle mi?"
>
> "Evet," dedi Quentin.

Yani, açıklığa kavuşturulan şey çerçevesinde okunduğunda, hikâyenin kesin ipucu geriye dönük olarak, Quentin'in, Sutpen'in kölelerinden birinden olma kızı Clytie (Clytemnestra) ile buluşmasından gelir. Clytie'ye baktığında siyah bir yüzde Sutpen'in hatlarını görür ve bu da Henry'nin Bon'u vurmasının işe yarar tek açıklamasının

bu melezleşme olduğunu anlamasını sağlar.[52] Muhtemelen daha önce Jefferson'da Clytie'yi görmüştür ama şimdi, destansı geçmişin ölmek üzere olan kahramanı Henry'le de karşılaştığı eski evde ona yeni bir dikkatle bakar. Tarihsel cevapların belirsizliği ve aynı zamanda gerekliliği çevresinde gelişen bir romanda hiçbir yorum nihai cevap olarak sunulamaz. Kesinlikleri reddetmek romanın dürüstlüğünün bir parçasıdır. Yine de anlatı beni, Quentin'in Clytie'yle ilgili gözleminin romandaki gizeme en iyi açıklamayı sağladığına ikna eder. "Clytie'yi görmek" Sutpen ailesinde uzayıp giden melezleşmeye tanıklık etmektir – toplumsal meşruiyet arayışında Sutpen'in en çok kaçınmak istediği bu olduğundan, bir ironinin izine tanıklık etmek. Bu, daha önceki hipotezlerin açıklamadığını "açıklar." Ve Quentin'in tanıklık beyanı, onun anlatıyı babasından ve büyükbabasından devralmasını doğrulayabilir: Sutpen ailesinin hikâyesi konusunda gecikmiş bir anlatıcı olsa da olaylara zamansal olarak daha yakın olanlardan fazlasını bilmektedir. Hikâyenin açıklayıcı ilkelerinin izini sürerek işini iyi yapan bir dedektif olmuştur.

Faulkner'da James'in kınadığı o "sorumsuz 'yazarlığın' mutlak sessiz egemenliği" kesinlikle terk edilmiştir: Yazarlık, romanın yapısında merkezi bir mesele haline gelir. Quentin, Shreve'le konuşurken hikâyeyi anlatmayı babasından ve büyükbabasından devralır ve böyle yaparak okurların da her zaman gündemdeki sorun olan otorite olarak anlatıcıyı düşünmelerini ister. Bu romanda hiçbir zaman epistemolojik bir kesinlik olmayabilir, elimizdeki tek şey bir açıklama doğrultusunda en iyi tahmindir. Freud'un geç dönem ürünü "Constructions in Analysis" [Analizde Yapılandırmalar] makalesi, hasta ile analist arasındaki psikanalitik diyalogda geçmişi geri getirme çabasının hiçbir zaman doğrulanabilir bir geçmişi geri getiremeyebileceğini söyler. Bazen elinizdeki tek şey "ye-

niden yakalanmış bir anı olarak aynı sağaltımsal sonuçları veren" inşa edilmiş bir geçmiştir.[53] Anlatının kesin bir gerçekten ziyade "olmuş olması gerekenle" yetinmesi gerekebilir. Bütünlüğü koruyarak sürdürülen anlatı epistemolojisi, bize dünya hakkında bildiklerimizin mümkün olan en iyi taklidini verir: İkna edici, olayların nasıl gerçekleşmiş olabileceğini anlamamızı sağlayan bir hikâye. *Trendeki Kız*'daki gibi, geçmişe ilişkin bilgimiz üzerinden bizi kandırmaz. Onun yerine, o bilme durumunu bir sorun ve bir olay haline getirir.

Pek çok hikâye anlatısal bilme karşısında *bilmemenin* gücüne yaslanır: Bilgisizliğin meşum gücü. James'in *The Wings of the Dove* [*Güvercinin Kanatları*] kitabında Milly Theale, nihayet Merton Densher ve Kate Croy'un ilişkisine yönelik körlüğünden kurtulduğunda ölür. James'in geç dönem novellası *The Beast in the Jungle*'ın [*Ormandaki Canavar*] merkezinde bir tür kasti cehalet yatar: John Marcher'ın körlüğü ölümcül bir narsisizme dönüşerek önce May Bartram'ı sonra da kendisini yok eder. Dikkat çekici bir diğer örnek, Batı geleneğinin ilk psikolojik romanı sayılan Madame de Lafayette'in *Clèves Prensesi*'nde (*La Princesse de Clèves*, 1678) bulunabilir. Roman, kadının kocasına –prensesin prense– başka bir adamı sevdiği ve onun tarafından sevildiği ama asla bu tutkuya teslim olmayacağı şeklindeki alışılmadık itirafı üzerine gelişir. İtiraf sarayda duyulduğunda ve diğer adamın Duc de Nemours olduğu ortaya çıktığında karı koca, sırlarını kimin ele verdiği konusunda karşı karşıya gelirler. İkisi de sırrı söylediğini inkâr eder ve zaten bunu ifşa etmemelerinin ikisinin de işine geleceği aşikârdır. İkisi de diğerinin suçlu olduğuna inanır. Bilgi konusundaki bu kördüğüm sonunda prensin ölümüne yol açacaktır. Aslında Nemours itirafı gizlice dinlemiş ve anlatılanlardaki başrolünü herkese duyurmaktan kendini alamamıştır. Ancak ne prens

ne de prenses bunu bilir: Her ikisi için de ölüm kalım meselesi olan şeyden haberleri yoktur. Prens bilgisizliği nedeniyle ölür; prenses saraydan çekilir. Epistemolojik yetersizlikleri, sarayın oyunlara dayalı karmaşık düzenine müdahale edemedikleri noktada açığa çıkar. Hikâye, yaşamın bilmekten ibaret olduğu bir dünyadaki bilememe durumu üzerine kurulur. Bilgisizlik ölümcüldür.

Clèves Prensesi'ndeki bilgiye ve bilgisizliğe dayanan olay örgüsü açısından hayati önem taşıyan "gizlice dinleme" de seçkin bir roman kariyerine sahiptir.[54] Madame de Lafayette'in romanından sonra akla gelen en sarsıcı örnek, Wilkie Collins'in *Woman in White* [*Beyazlı Kadın*] romanında Marian Halcombe'un, Sör Percival Glyde ve Kont Fosco'nun romanın geri kalanına egemen olacak ayrıntılı komplolarını dinlemek için yatak odası penceresinden çatıya tırmanmasıdır. Bu olay, Marian ani bir yağmurda sırılsıklam olarak hastalandığı için Fosco'nun onun odasına girme fırsatı bularak komplocularla ilgili kuşkularının izini sürdüğü günlüğünü okumasıyla sonuçlanır. Robert Louis Stevenson'ın *Treasure Island*'daki [*Define Adası*] önemli ve kritik gizli dinleme sahnesinde, bir elma fıçısının altına saklanan Jim Hawkings, Uzun John Silver ve arkadaşlarını isyan planlarken duyar. Marcel Proust'un *Sodom ve Gomorra*'sının başlarında, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin yaklaşık yarısında, genç Marcel'in merdivenlerdeki gizli bir gözetleme yerinden Baron de Charlus ve terzi Jupien'in buluşmasına tanık olduğu ve topluma ve cinsel arzuya bakışını köklü biçimde değiştirecek gizli eşcinsellik dünyasını keşfetmeye başladığı önemli bir sahne yer alır. Gizli dinleme bir araç olarak inandırıcılıktan yoksun olsa da kullanımı, anlatı için ihtiyaç duyulan bilginin edinilmesini sağlayabilir. Ahlaki açıdan şüpheli ve modası geçmiş bir eğilim olmakla birlikte bilişsel değeri yüksektir.

Anlatı, diğer şeylerin yanı sıra, neredeyse her zaman bilme meselesiyle bağlantılıdır; bilişsel bir araçtır. Hayden White'a göre, "anlatı" sözcüğünün Hint-Avrupa kökeni "bilmek"ten gelir ve bu nedenle anlatı aslen bize kökenlerimizi, dünyanın ve bizim nereden geldiğimizi anlatan "bilgelik edebiyatı" olarak görülebilir.[55] Carlo Ginzburg'un avcı paradigması, anlatının kökenini avcının geleneksel bilgisine bağlar. İzlerin, ipuçlarının ve olayların bir anlatıya –örneğin bir hayvanın geçişinin anlatısına– dönüştürülmesi anlatının başlangıçta ve her zaman bir bilme eylemini temsil ettiğini düşündürür. Bu da bildiğimizi iddia ettiğimiz şeyleri nasıl öğrendiğimize dair soruların roman için kritik önemde olduğunu gösterir. *Trendeki Kız* eleştirisinde fazla sert olduysam bunun nedeni romanın esas işini en iyi şekilde başarabileceğini vurgulamak istememdir. *Trendeki Kız* gibi metinlerin özensizliğinin bizi kandırmasına izin verirsek dünya yıkılmaz. Ama yine de, roman, modernitemizin baskın egemen formu haline geldiğinden, onun özensiz olması gerekmediğini, yaşam eleştirisinin önemli bir parçasının hayat hikâyelerini nasıl bildiğimiz ve anlamlandırdığımız konusunda bizi uyarmak olduğunu yeniden hatırlamak gerekebilir.

3. Anlatan, Anlatılan, Yarattığı Fark

Öyküler pek çok nedenle, orada olan ya da olmayan dinleyicilere, genellikle önemli bir noktaya vurgu yapmak için anlatılır. 1960'larda sosyodilbilimciler William Labov ve Joshua Waletzky'nin, kenar mahallelerde yaşayan gençlerin sözlü kişisel deneyim aktarımları üzerine yaptıkları çığır açıcı çalışmaları bunu güçlü şekilde ortaya koymuştur. Bu sözlü hikâyeler genellikle, anlatıcının yaşadığı deneyimin anlamı ya da içerdiği ders –dolaylı olarak, bu öyküyü neden anlattığı– üzerine düşündüğü bir "değerlendirme" anı içerir.[56] Roman okumak ise genellikle yalnız başımıza gerçekleştirdiğimiz bir eylem olduğu için kitabın bize seslendiğini, yazarın bu kitabın okunmasını ve hatta okurlarını hayal ettiğini, bunun bir iletişim girişimi olduğunu kolaylıkla unutabiliriz. Bu girişim pekâlâ ters de gidebilir: Platon, *Phaidros* adlı eserinde yazılı metinlerin sorununun her yerde gelişigüzel dolaşmaları olduğunu ve nasıl karşılanacaklarını, yorumlanacaklarını ve onlarla ne yapılacağını bilmenin imkânsız olduğunu belirtir.[57] Öte yandan sözlü hikâye anlatıcısı dinleyicinin tepkisini ölçebilir, sorulara, şüpheci bakışlara ya da sıkılmış beden diline yanıt verebilir. Yazım ve basım çağının pek çok yazarı, iletişimin ve samimiyetin bu kadar gözden düşmediği sözlü hikâye anlatıcılığı dönemini özlemle anar. Örneğin, Avrupa halk masalları –uzun kış gecelerinde ailelerin tüm kuşaklardan fertlerini ve köydeki toplulukları ateşin başında birleştiren geleneksel hikâyeler– tam da popüler sözlü kültürden kaybolmaya başladıkları sırada, Grimm Kardeşler'in ilk kez 1812'de yayınladığı

Grimm Masalları (*Kinder- und Hausmärchen*) gibi kitaplarda kaydedilmeye, derlenmeye ve korunmaya başlar.

Sözlü hikâye anlatıcılığı, yaşayan insanlar arasındaki bir takastır. Halkbilimci John Niles'ın *Homo Narrans* kitabında belirttiği gibi: "Sözlü performansın, icracıların ve dinleyicilerin bedensel varlığından kaynaklanan bir fizikselliği, hissedilebilir, bedensel bir niteliği vardır."[58] Sözlü geleneği korumaya yönelik bir diğer on dokuzuncu yüzyıl girişimi olan Richard Burton'ın *The Book of the Thousand Nights and a Night*'ının [*Binbir Gece Masalları*] önsözünde, Burton'ın seçtiği masalları anlattığı Bedevi kampı sahnesi tasvirinde, somatik özelliğin ünlü bir betimlemesi yer alır:

> Doğu'da dev gri gölge yavaşça yükselir ve Batı'da akşamın belirsizliği bir alev gibi titreşirken ve gece alacakaranlık gölgesi olmadan ve sanki tek bir adımla gelirken ve Dünya yaşlı, solgun ve soğuk, *alt, kalt ve ungestalt*, eski halinin hayaleti gibi görünürken, kamp bir araya toplanır. Kabilenin Şeyhleri ve "aksakallıları" vakur şekilde yerlerini alıp da Arapların deyişiyle ovadaki tepecikler gibi eteklerini açarak kamp ateşinin etrafına oturduklarında, ben de en sevdikleri masallardan birkaç sayfa okuyarak ya da ezberden anlatarak misafirperverliklerinin karşılığını verir ve devamlılığını güvenceye alırım. Kadınlar ve çocuklar siluetler gibi hareketsizce çemberin dışında durur ve hepsi de nefeslerini tutmuştur: Kulaklarıyla olduğu kadar gözleri ve ağızlarıyla da sözcükleri içiyormuş gibi görünürler.[59]

Burton, hikâyenin ve dinleyiciler üzerindeki etkisinin sahiciliğini anımsatır; bu sahicilik, sonraki anlatıcıları etkisi altına alır ve Robert Louis Stevenson'dan Edith Nesbit'e kadar klasik çocuk edebiyatı yazarlarının zaman zaman yeniden canlandırmayı başardığı, anlatılan hikâyeye kendini kaptırma halini yaratır.

Bazı on dokuzuncu yüzyıl romancıları sözlü hikâye anlatıcılığı geleneğini kurgusal olarak yeniden canlandırmıştır. Örneğin Balzac, içinde bulunduğu yeni basım ve yayın kültürünün etkilerini tam olarak anlayan muhtemelen ilk romancıdır. *Sönmüş Hayaller* (*Illusions Perdue*) romanı, kendini önce şair olarak tanımlayan bir yazarın, 1820'ler ve 30'larda Fransa'da gelişmekte olan gazetecilik, reklam ve üretim dünyasına adım attığında kaderinin nasıl değiştiğini anlatır. Georg Lukács'ın tanımıyla *Sönmüş Hayaller,* edebiyatın metalaşmasını belgeleyen "ruhun sermayeleşmesinin trajikomik destanı"dır.[60] Balzac bir matbaa ve hurufat dökümhanesi satın alarak üretim araç ve biçimlerini kontrol etmeye çalışacak kadar ileri görüşlüydü. Bu girişim onun yönetiminde iflasla sonuçlandı ama fikir yanlış değildi. Çağdaş eleştirmen Sainte-Beuve'ün 1839'da "endüstriyel edebiyat" olarak adlandıracağı, genellikle günlük gazetelerde tefrika edilen uzun romanların daha düşük gazete aboneliği ücretlerine, ücretli reklamcılığa ve rüşvete dayalı kitap eleştirine alan açtığı dönemin yaklaştığını sezmişti. Yeni dağıtım biçimleri, okuryazarlığı giderek artan daha geniş bir kitleye ulaşmanın yollarını sunduğundan edebiyat (bizzat Sainte-Beuve'ün eleştirdiği yollarla) popülerleşiyordu.

Yine de Balzac, yazılı metinlerinde genellikle sözlü hikâye anlatımına uygun bağlamlar kurmaya çalıştı. Bazı romanları, okurdan bir yanıt bekleyen, sevgili ya da arkadaşa yazılmış uzun anlatısal mektuplar olarak tasarlanır. Çok sayıdaki novella ve hikâyelerinden bazıları, hikâyelerin bir sosyal çevrenin mensupları arasında değiş tokuş edildiği durumları sahneler. Örneğin, *Kadınlar Üzerine Bir İnceleme* (*Autre Étude de femme*), (biraz George Sand üzerinden geliştirilen) kurmaca roman yazarı Félicité des Touches'nin salonunda geçer. Büyük bir davetin sonunda, seçkin misafirlerden oluşan küçük bir grup geç akşam yemeği için

oyalanmaktadır. Hikâyenin sonlarına kadar kimliği belli olmayan anlatıcı, böyle bir buluşmanın ve sohbetin Fransa'da artık nadir bulunduğunu belirtir: Kimsenin bir yere ulaşmaya çalışmadığı, bütün geceyi rahatlıkla sohbet ederek geçirebildiği, daha fazla boş zamanın olduğu eski dönemi yâd eder. Yani sözlü anlatımın, kapitalizm öncesi modern burjuva Fransa'ya yarı-siyasi bir itiraz boyutu vardır. Burjuva kral Louis-Philippe'i tahta çıkaran 1830 Devrimi'nin ardından, zaman en değerli meta haline gelirken, bütün geceyi konuşarak geçirip ertesi sabah uyuyanlar için hikâyeler anlatmak "müthiş bir savurganlıktır."[61]

Félicité des Touches'nin evindeki bu geç partide "sohbet, hikâye anlatmaya dönüşür." Bu durumda, "tüm gözler dinler, beden hareketleri soru sorar ve yüz ifadeleri yanıtlar." Anlatıcı "sözlü anlatımdan" hiçbir zaman bu kadar büyülenmediğini söyler. Böylesine nefis bir hikâye ve yorum alışverişine hiç katılmamıştır. Roman ilerledikçe bu çerçeve içinde dört ana anlatıcı dinleriz: Kariyerinin zirvesindeki Parisli züppe, şimdinin başbakanı Henri de Marsay; gazeteci Émile Blondet; General Armand de Montriveau ve son olarak, tüm geceyi aktaran, hem tarafsız bilimsel gözlemin hem de insancıl anlayışın modeli olarak *İnsanlık Komedyası*'nda tekrar tekrar karşımıza çıkan ünlü doktor Horace Bianchon. Şair Melchior de Canalis'in Napoléon'un yüceliği üzerine nefis doğaçlaması da dahil olmak üzere dinleyici çevresinden gelen yorumlar hikâyelere ve düşüncelere karışır. Blondet'nin "*femme comme il faut*" –"moda kadını"– diye adlandırılan yeni sosyal kategoriyi analitik bir hicivle tanımladığı hariç, bu hikâyeler tutku, intikam ve toplumsal farklılıklarla ilgilidir ve sonuncusunda Bianchon bir kocanın, karısının âşığını diri diri gömmesini ürpertici şekilde betimler. Ondan sonra söylenecek bir şey kalmaz, misafirler sessizce dağılır. Kitap boyunca, anlatılan hikâyeler kadar, onlara

verilen tepkiler de anlamın ve gücün nasıl şekillendiğinin göstergesi olarak ilgimizi çeker. De Marsay'nin serinkanlı ve kendine hâkim bir siyasetçi olmayı öğrendiği sadakatsizlik öyküsünden sonra Delphine de Nucingen'in ağzından dökülen, onun aşk maceralarındaki "ikinci kadına acıyorum" sözü, Marsay'nin dudaklarında "belli belirsiz" bir gülümsemeye ve –bazı misafirlerin utangaç sessizliğiyle doğrulandığı üzere– ikinci kadının Delphine olduğunu anlamamıza yol açar. Montriveau'nun, Fransız ordusunun Rusya'dan çekilmesi sırasında aldatılan kocanın intikamıyla ilgili dehşet verici hikâyesinin ardından, de Marsay hikâyenin ana temasına dair vecize kabilinden ama anlamı da oldukça daraltarak bir özet yapar: "Bir koyunun isyanından daha korkunç bir şey yoktur."

Baron de Nucingen, Alman-Alsas aksanıyla geceyi özetler: "Ah! Siz konuşurken burada olmak ne büyük mutluluk!" Yemek, sohbet, hikâye, özümseme: düşünce ve duyguların paylaşıldığı geleneksel bir ortam. Anlatma ve dinleme aralarında, anlatılan hikâyeden daha önemli olanın anlatıcı ile dinleyici arasındaki etkileşimler, hikâye anlatımındaki canlılık olduğunu anlarız. William Labov şunları yazar: "Düzenli ve öngörülebilir olarak bazı anlatılar dinleyicide kesintisiz bir sessizlik ve hareketsizlik yaratan güçlü bir dikkat yoğunlaşması, sona ulaşıldıktan çok sonra da devam eden bir etki bırakır."[62] Balzac'ın *Kadınlar Üzerine Bir İnceleme* ve başka yerlerde kaydettiği de bu dikkat yoğunlaşmasıdır. Bize hikâyelerin önemli olduğunu göstermek ister; zarar verir, tepki doğurur, hayatları değiştirirler. Hikâye anlatıcılığı masum değildir. Balzac bize Fransız demiryolu geçitlerindekilere benzer bir ikazda bulunur: "*Attention. Un train peut en cacher un autre*," "Dikkat bir trenin ardında diğeri olabilir." Anlatmak ve dinlemek arasındaki boşluklarda başka öyküler gizli olabilir; anlatan, anlatılan ve dinleyen arasındaki ilişkilere dair öyküler.

Bu türde uzmanlaşan Guy de Maupassant'ın bazı hikâyelerinde, sözünü ettiğim şeyin daha basit versiyonlarını görebilirsiniz. Örneğin, hilenin tam da dinleyiciyi dinleme tuzağına düşürmekten, dinlemeyi tercih etmeyeceği bir hikâye dinlemeye zorlamaktan, anlatılan olayla kendisini kirli hissedeceği bir suç ortaklığı yaratmaktan ibaret olduğu "Bir Hile" ("Une Ruse," 1882) adlı hikâyesi.[63] Hikâyenin olay örgüsünde, bir doktor aşk evliliğinin ilk ayından sonra halsizlik ve kansızlıktan yakınan yeni evli bir kadının (aşırı cinsel birlikteliğe dair müstehcen bir ima vardır) muayenesini henüz bitirmiştir. Hasta, bir kadının nasıl kocasına ihanet edebildiğini anlamadığını söyler; doktor ise âşığı yatağında inme geçirerek ölen bir kadının hikâyesiyle yanıt verir. Kocası kulüpten her an dönebileceği için kadın, doktoru çağırır. Doktor ve sadakatsiz eş cesedi giydirir, aralarına alarak merdivenlerden indirdikleri sırada kadının kocası gelir, adam ölü değil de hastaymış ve aniden nöbet geçirdiğinde doktorla birlikte vizitedeymiş gibi yaparlar. Adamı doktorun arabasına bindirirler. Doktor ve ceset yola çıkar, âşığın ölümünün bu araba yolculuğu sırasında gerçekleştiği söylenir ve böyle belgelenir. Doktor hikâyeyi bitirdiğinde muayene odasındaki genç kadın, "Bu ürkütücü hikâyeyi neden anlattınız?" diye sorar. Doktorun yanıtı, "İhtiyaç halinde hizmetinizde olduğumu bilmeniz için," olur.

Öyküyü sonlandıran bu sinsi, alaycı –neredeyse küçümseyici– yanıt, biz kitabı kapattıktan sonra yankılanmaya devam eder. Doktor genç kadına ne yaptı? Anlattığı öykü, genç kadının evlilikte sadakate inancını bozan, zihnini istemediği fikirlerle kirleten, kendisi ile doktoru arasında sağlıksız bir bağ oluşturan bir tür sözlü ihlal, bir çeşit taciz olarak duyulur. Bilmeyerek ve istemeyerek dinlediği hikâye kadını değiştirmiş, habersiz olduğu bir kötü ve iyi bilgisi edinmiştir. Hikâyeyi, içeriğini, ver-

diği dersi istememiştir ama artık onlardan kurtulamaz. Bir tür zehirli tortu olarak onda kalırlar. Maupassant'ın hikâyesi bayağı ve kasvetlidir. Ama bir hikâyeyi dinlemenin, dinlemeye zorlanmanın sonucunu haşince sergiler. T. S. Eliot'ın deyişiyle: "Böyle bir bilgiden sonra bağışlayıcılıktan bahsedilebilir mi?" Öğrendiğimiz bazı şeyler geri alınamaz. Bizi sonsuza dek değiştirirler.

Yirminci yüzyılın başında, İngiliz yazar Saki (H. H. Munro), günlük gazetede yayınladığı bir kısa hikâyeyi sürpriz bir sonla mükemmelleştirdi ve büyük beğeni kazandı. "The Open Window" [Açık Pencere] Maupassant'ın hikâyesinden çok farklıdır ama o da dikkatimizi anlatıcı ile dinleyici arasındaki etkileşime çeker. Framton Nuttel, yıpranmış sinirlerini yatıştırmak için kırda inzivaya çekilmiştir; bir zamanlar köyde biraz zaman geçirmiş olan kız kardeşi ona dost canlısı köylülerin bir listesini verir. Nuttel ilk olarak Bayan Sappleton'a uğrar. Onun gelmesini beklerken çimenliğe açılan Fransız kapılı misafir odasında ev sahibinin on beş yaşındaki "serinkanlı" yeğeni Vera tarafından ağırlanır. Vera, Nuttel'in, teyzesini hiç tanımadığını anladıktan sonra (ismi gerçeği söylediğini düşündürse de)* uydurmaya başlar. Teyzesinin büyük trajedisi üç yıl önce tam da bugün yaşanmıştır. "Şu pencereyi ekim gününün ortasında neden ardına kadar açık bıraktığımızı merak etmiş olabilirsiniz," diye söze başlayarak Nuttel'in dikkatini misafir odasının daha önce fark etmediği bu özelliğine çeker. Açık pencere daha sonra Vera'nın anlattığı, çerçevelenmiş öykü dediğimiz, hikâye içindeki hikâyenin çerçevesi haline gelir:

> "Tam üç yıl oluyor, teyzemin kocasıyla iki erkek kardeşi bu pencereden çıkıp ava gitmişlerdi. Bir daha da geri dönmediler. Çalılıklardan geçerek her zaman çulluk av-

* Vera, Batı dillerinde "doğru, gerçek" anlamına gelir –ed.n.

> ladıkları yere giderken zalim bataklık üçünü de içine çekip yutmuş. O yaz feci yağmur yağmıştı, bilirsiniz işte, önceki yıllarda güvenli olan yerler bile birdenbire göçüvermişti. Cesetleri asla bulunamadı. En fecisi de buydu zaten." Burada sanki o bilgiç çocuk gitti, yerine titrek sesle konuşan bir yetişkin geldi. "Zavallı teyzem, üçünün ve onlarla birlikte kaybolan küçük kahverengi spanyelin bir gün mutlaka geri döneceklerini, eskiden olduğu gibi şu pencereden içeri gireceklerini sanıyor hala. İşte o yüzden pencere her akşam karanlık basıncaya kadar açık bırakılıyor. Zavallı teyzeciğim, hep anlatır bana nasıl çıkıp gittiklerini: Kocası sugeçirmez beyaz trençkotunu koluna almışmış; küçük kardeşi Ronnie, her zamanki gibi teyzeme takılmak için onu illet eden 'Bertie, terk etme beni' şarkısını söylüyormuş. Sahi, bazen böyle sessiz sakin akşamlarda yüreğim ağzıma gelir, sanki üçü birden şu pencereden içeri—"[64]

Bayan Sappleton göründüğünde Vera "hafifçe titreyerek" konuşmayı keser. Bayan Sappleton havadan, av sezonu beklentilerinden ve diğer yerel olaylardan konuşup durur; Nuttel ise sağlığının bozuk olduğundan bahseder. Sappleton kocasının av partisinden dönmesini beklediğini söyler ve kendisine anlatılan trajik hikâyenin etkisiyle Nuttel bunu kadının takıntı ve sanrısının ispatı olarak anlar: "Hepsi korkunç." Sonra Bayan Sappleton, "İşte sonunda gelebildiler! Çaya tam da vaktinde yetiştiler," diye bildirir. Nuttel, Vera'ya döner. "Çocuk, gözleri yuvalarından uğramış, açık pencereden dışarıya bakıyordu. Tarifsiz bir dehşete kapılarak donakalan Framton koltuğunda döndü ve aynı yöne baktı" ve şunları gördü:

> Üç karaltı, bahçenin gittikçe kararan alacakaranlığında pencereye doğru yürümekteydi; üçünün de kollarının altında tüfekler vardı, biri de beyaz bir trençkotu omuzlarına almıştı. Yorgun bir kahverengi spanyel hemen yan-

> larında ilerliyordu. Sessizce eve yaklaşıyorlardı ki, genç, boğuk bir ses karanlığın içinden bir şarkı tutturdu: "Bertie, terk etme beni, cancağzım?"

Nuttel evden olabildiğince hızla kaçarken dar yolda bir bisikletliye çarpmaktan kıl payı kurtulur. Eve dönen Bay Sappleton fırlayıp gidenin kim olduğunu sorar ve karısı da hastalığından başka bir şey konuşmayan ve sonra sanki hayalet görmüş gibi özür dilemeden kaçıp giden bir adam olduğunu söyler ki Vera'nın gösterisi sayesinde aslında gerçekten görmüştür.

Şaşkın Sappletonlara hızlıca kurgulanmış bir açıklama sunma sırası Vera'dadır:

> Yeğen, istifini bozmadan, "Galiba spanyel yüzünden," dedi; "köpeklerden çok korktuğunu söylemişti. Bir defasında bir sürü sokak köpeği onu Ganj nehri kıyısında bir mezarlığa kadar kovalamış, geceyi yeni kazılmış bir mezarda geçirmek zorunda kalmış, ağızlarından köpükler saçılan köpekler de sabaha kadar tepesinde havlayıp hırlamışlar. Kim olsa ödü patlar."

Ve hikâye, anlatıcının yorumuyla biter: "Anında hikâye uydurmak onun uzmanlığıydı." Aslında anında hikâye uydurmak Saki'nin geçimini sağladığı uzmanlıktı. Ama daha geniş anlamda hikâye, hikâye anlatıcılığının gücüyle ilgilidir. Vera'nın jenerik trajedi öğeleriyle öne çıkan ilk hikâyesi, avcılar geldiğinde dinleyicisinin kafasında hayaletler canlandırmayı başarır ve ikinci hikâyesi de Nuttel'in aşırı tepkisini açıklayarak hayaletleri yatıştırır. Kurguları, hikâye boyunca gerçekliği şekillendirir ve dinleyicinin tepkilerini yönlendirir. Avcılar belirdiğinde Nuttel'in onda gördüğü "gözlerinin yuvalarından uğraması" üstün bir anlatı oyunudur: Bu kimin ifadesidir? Bu her şeyden önce, anlatının gerçekliğe egemen olma gücünü gösterir.

Saki'nin hikâyesi çok kısadır ve fazlasıyla yüzeysel olduğu söylenebilir. Hikâyenin anlatıcılar kadar dinleyicilerle ve ne olduğu kadar neye yol açtığıyla da ilişkili olabileceğinin güzel bir örneğini sunar. Hukuktaki hikâyeleri tartışırken, bu alanda hem hikâyenin gerçekliğine inancı hem de yasal bir sonucu kapsayan, kanaat oluşturmanın önemine değineceğim. Kurgusal hikâyelerin masumiyet ya da suçluluk konularında bir karara varması gerekmese de hikâye anlatıcılığının sorumluluklarını gündeme getirilebilir. Klasik bir örnek olarak Conrad, *Heart of Darkness*'ta [*Karanlığın Yüreği*] okurlarına –Marlow'un *Nellie*'nin güvertesindekilere sorduğu gibi– ister Kurtz'ün karanlık maceraları olsun ister Marlow'un Kurtz'ün nişanlısına söylediği yalan olsun, bizi karanlığın yüreğine götüren hikâyelerle ne yapılması gerektiğini sorar. *Karanlığın Yüreği* bu sorulara cevap vermez ama onları görünür kılar, tıpkı hikâyenin sonunda Thames'e çöken karanlığı görünür kıldığı gibi: "Açıklara kapkara bulut yığınları çökmüştü ve dünyanın en uzak yerlerine çıkan dingin suyolu bulutlu göğün altından kasvetle akıyor, muazzam bir karanlığın yüreğine doğru ilerliyormuş gibi görünüyordu."[65]

Balzac'ın kısa hikâyelerinin ve novellalarının çoğu bizi hikâye anlatıcılığının –bazen yıkıcı olan– gücü konusunda benzer sorularla baş başa bırakır. *Elveda*'da (*Adieu*), konuşma ve akıl yürütme yeteneğini kaybetmiş bir kadının, bilincini geri getiren –ama sonra da öldüren– bir yaratıcı drama uygulamasıyla tedavi edilmesi girişimini anlatır. Balzac'ın çerçevelendirilmiş hikâyelerinden bir diğeri olan *Sarrasine*, çerçevelenmiş hikâyenin muhatabı olan Markiz de Rochefide'in gizemli bir çağrışımıyla biter: "Ve markiz dalgınlaşıp düşüncelere daldı."[66] Balzac hikâyelerinin pek çoğu bu türden bir "dalgınlıkla" sonlanır, dinleyicide bu etkiyi yaratmayı amaçlar. Dalgınlık,

hikâyenin hissedilen gücünü gösterir. Okuru hikâyenin anlam ve önemi üzerinde düşünmeye sevk eder.

Kısa öykü, dinleyicilerin (ve okurların) tepkilerini yönlendirmede, seyircinin gözden kaybolabileceği romanlara göre daha başarılı olabilir. Ama her zaman değil. Örneğin Faulkner'ın *Abşalom, Abşalom!*'u, Sutpen ailesinin geçmişini yeniden kurgulama çabalarında Quentin ile Shreve'in, dolayısıyla dinleyici ile anlatıcıların diyaloğunu sahneler ve Balzac'ın bazı uzun romanları dinleyici tepkisini gerekli kılar – bunun belki de en belirgin örneği Félix de Vandenesse'in, en sonunda onu kendisine düşman etmek için yeni partneri Natalie de Manerville'e mutsuzlukla biten ilk aşkının hikâyesini anlattığı ve bu hikâyenin onun kalbinin kuruluğunu ve yeniden sevme yeteneği olmadığını gösterdiği cevabını aldığı *Vadideki Zambak*'tır (*Le Lys dans la vallée*). Sonuçlarının ve değerlendirmelerinin daha zor ve daha önemli görünmesi için okuru saklambaç oynamaya davet eden başka anlatılar da vardır. Bazı iddialı kurguların merkezinde anlatanın ve dinleyenin, anlatıcının ve okurun anlatılanla ilişkisi yatar.

Ailesi ve kendisine sahip çıkacak kimsesi olmayan Lucy Snowe'un İngiltere'den ayrılarak Villette'te Madam Beck'in yatılı okulunda öğretmenlik yaptığı, Belçika'ya çok benzeyen hayali Labassecour'a gidişinin anlatıldığı Charlotte Brontë'nin dikkat çekici romanı *Villette*'i (1853) ele alalım. Bu romanın yapısı şimdiye dek değerlendirdiğim çerçevelendirilmiş ya da gömülü anlatılardan çok farklıdır ama hem geleneksel hem de radikal biçimde aynı sorularla meşgul olur. Ginevra Fanshawe, romanın ortasını epey geçtikten sonra, "*Siz* kimsiniz Bayan Snowe?" diye soracaktır ve okur da sürekli olarak bu soruyla muhatap olacaktır.[67] Lucy de sık sık kendine bu soruyu sorar ama diğer zamanlarda, başkalarına maskelenmiş yüzünü sergilerken kendini büyük ölçüde anlamış gibidir. Romanda,

Lucy'nin zaman zaman önemli bilgileri okurdan saklayan anlatımıyla daha da anlaşılmaz kılınan geniş bir bilinmezlik alanı vardır. Lucy'nin hikâyesini gerekli dikkatle takip edebilmek için, Balzac'ın ya da Saki'nin –ya da Burton'ın– dinleyicilerinden biri gibi, okurun tetikte olması gerekir.

Örneğin, okura dolambaçlı biçimde, bir ölçüde el altından açıklanan, Lucy'nin –karmaşık duygular beslediği kıdemli öğretmen– M. Paul Emanuel'in isim günü kutlaması için saat kaytanı yapmasıyla ilgili görünürde sıradan ama fazlasıyla önemli hikâyeye bakalım:

> Sözü edilen akşam sessizlik içindeydik, rahibeler "inzivada"lardı, öğrenciler ders çalışıyor, öğretmenler işleriyle meşgullerdi. Yaptığım işi hatırlıyorum: Basit bir süsleme işiydi ve özellikle ilgimi çekiyordu; bir amacım vardı, bunu yalnızca zaman öldürmek için yapmıyordum; bittiğinde hediye olarak verecektim, hediyeyi vereceğim tarih yaklaştığından hızlanmam şarttı ve parmaklarım durmadan işliyordu.

Neye hazırlandığını okura pek söylemez ve –topluluğun kendisine hediye vermeyen tek üyesi olarak M. Paul'ü yaralayan biçimde– kutlama sırasında hediyeyi vermediğinde bu belirsizlik ikiye katlanır. Ancak günün ilerleyen saatlerinde onu sunar ve Lucy'nin hediyesi bu gecikme sayesinde daha da tatlı bulunur; yeni filizlenen bu ilişkiye özgü bir tür sadomazoşizm dinamiğiyle bir kabul ve uzlaşma imkânı doğar. Bu gecikme ve kabul oyunu iyi kötü düzenli biçimde devam eder. Örneğin:

> M. Emanuel'in elinin masamla meşgul olduğunu, kapağı açıp kapadığını, içindekileri nerdeyse benim kadar alışkın şekilde karıştırıp düzenlediğini artık biliyorum ve hep biliyordum. Durum şüphe götürmüyordu ve Emanuel de bunu gizlemeye çalışmıyordu, her ziyaretinde açık ve yadsınamaz işaretler bırakıyordu; ama şimdiye kadar onu hiç iş üstünde yakalamamıştım.

Emanuel ona okuması için kitaplar, düzeltilmiş çalışma defterleri, şekerleme gibi şeyler bırakıyordur ve okurlar olarak bizler bunun daha önce anlatılmış olması gerektiğini düşünerek tepki veririz çünkü bu bilgi M. Paul'ün Lucy'i kazanma çabasına dair bakışımızı derinden etkiler. Lucy bu süreci okura, M. Paul'e verdiği yanıtlar kadar dolaylı aktarır.

Bütün kitap bir saklambaç oyunu ya da daha yerinde bir Fransızca ifadeyle *un jeu de cache-cache*'dir. Hikâye boyunca Fransızcanın sıklıkla kullanımı da dahil "saklanma" her yerdedir. Lucy, Madam Beck'in emriyle M. Paul'le yaptığı ilk mülakatını anlatırken şöyle söyler: "Hikâyemin bu kısmına olup biten her şeyi anlamışım gibi devam edeceğim çünkü o zaman pek anlaşılır değildi ama bana sonradan tercüme edildi." Anlatıcı Lucy, –henüz Fransızca öğrenmediği için– anlamadığı bir şeyi izah etmeye ve gerekçelendirmeye çalışırken yalnızca başka belirsizlikler yaratır. Daha sonra bunu ona kim tercüme etmiş olabilir? Bizzat M. Paul mü? Başka birinin olması mümkün görünmüyor ama o kişinin M. Paul olması hiçbir zaman öğrenemediğimiz bir belirsizlik alanına işaret eder. Bu, Madam Beck'in okul yönetimindeki temel yöntemi olan, romanın da hem eleştirdiği hem de kendince taklit etmeye çalıştığı casusluk yöntemiyle aynı olduğu söylenebilecek bir bilgi saklama ve gecikmeli bildirme oyununun parçasıdır.

Lucy, Madam Beck'in okuldaki ilk gecesinde odasına girdiğini ve eşyalarını detaylı biçimde incelediğini fark eder: Elbisesinin ceplerini arar, çantasındaki parayı sayar, bavulundakileri, masasındakileri ve dikiş kutusundakileri inceler ve hatta (Lucy'nin tahminine göre) balmumu kalıplarını çıkararak kopyalarını yapmak için anahtarlarını alır. Lucy bunların "İngilizlere uygun olmadığını" düşünür. "'Gözetleme' ve 'casusluk' – bunlar onun işleriydi." Madam Beck sessiz terlikleriyle "her yeri gözetleyerek ve casusluk

yaparak, her anahtar deliğinden bakarak, her kapıyı dinleyerek evin içinde hayalet gibi süzülürdü." Daha sonra, Lucy odasına girmek üzereyken bir kez daha gardırobunu didik didik eden Madam Beck'i gördüğünde bir şey yapmamayı tercih eder, Madam Beck'in işini huzurla yapmasına izin verir ve bir şey söylemez. Villette'teki gözetleme alışkanlığına dahil olmadıysa da en azından varlığını ve belki de gerekliliğini kabullenir. Casusluk ve gizlilik her yerdedir. Koyu bir Protestan olan Lucy saklanacak bir şeyi olmadığını iddia etse de *Villette*'te çok az şey açıktan yapılır ya da anlatılır.

Lucy uzun tatilin mutlak yalnızlığında umutsuzluğa kapılır. Şafak sökerken kalkarak okuldan çıkar, eski şehirdeki kiliseye gider ve günah çıkarma hücresine girer. Rahibe ilk sözleri şunlar olur: "Mon père, je suis Protestante." ("Peder, Ben Protestanım.") Bunu izleyen sahne, romanın ve anlatısal karmaşıklığının merkezini oluşturur. Rahip ne yanıt vereceğini bilemez: Lucy Katolik olsaydı onu manastır hayatına dahil edeceğini söyler. Her halükârda, Lucy'nin ona gitmesi "hakiki inanca" dönmeye hazır olduğunun göstergesidir. Rahip ona gitmesini ama ertesi gün evinde yalnız olarak görüşmek üzere gelmesini söyler. Lucy bunu yapmaması gerektiğini biliyordur:

> Belirlenen gün ve saatte Rue des Mages, 10 numaraya gitmiş olsaydım, şimdi bu aykırı hikâyeyi yazmak yerine Villette'te Crécy Bulvarı'nda bir Karmelit manastırının hücresinde tespih çekiyor olurdum.

Böylece, yüzyıllardır Katolik dogmasının ve ruhların korunmasının merkezinde yer alan, dile getirilen ve dinlenen o günah çıkarma, Lucy'nin "aykırı hikâyesi"ni yazmasına tezat olarak gösterilir ki ben bunu yalnızca Protestanlığında ısrar ve Katolik Kilisesi'yle ihtilaf olarak değil biçim olarak da aykırı olarak anlıyorum. Biçimi itiraf

niteliğinde olsa da –bir hayatın ve özellikle de içsel hayatın birinci kişi tarafından anlatılması– doğrudan itiraftan kaçınmak için elinden geleni yaparak sakınmaları ve sessizlikleriyle, hücrede hazır bulunan kulağa doğrudan konuşmayı reddetmesiyle, gizlilik ve ihtilaf hakkını savunan yazılı bir anlatıya yönelir. Ginevra'nın, "*Siz* kimsiniz?" sorusu bir yanıt değil, bir çeşit erteleme, doğrudan Lucy'nin arzu ve inancından nadiren bahseden, bunun yerine onu "aykırı" olarak adlandırmasına izin veren özgürlüğü dogma ve bağımlılıktan korumaya çalışan bir açıklayıcı anlatı doğurur.

Kiliseden çıkan Lucy eski şehrin sokaklarında şiddetli fırtınaya yakalanıp bayılır ve roman, Lucy'nin Graham Bretton'a erotik duygular beslediğini keşfedip bastırdığı yeni bir yola girer. Lucy, "kendi karakteriyle, kalbin doğuştan gelen güçlü eğilimiyle mücadele"sini anlatır; bu mücadele nafile görünse de en azından "yüzeyde daha düzenli, daha dengeli, sakin" bir yaşam sunar ve "sıradan bakışlar zaten yalnızca yüzeyi görür." Ve devam eder: "Altında ne yattığına gelince, onu Tanrı'ya bırakın." Bir başka deyişle, tek itiraf doğrudan Tanrı'ya yapılır. Elbette bu büyük ölçüde Protestan duruşudur –kişi ruhban sınıfına değil doğrudan Tanrı'ya konuşmalıdır– ve Lucy'nin anlatısının tamamını şekillendirir.

Ancak dış dünyanın Lucy'nin hassas bilincine şeffaf biçimde yansıyacağına dair bir kesinlik yoktur. Lucy –M Paul'ü kendisine isteyen– Madam Beck tarafından parktaki kutlamada uyuşturularak coşkulu bir ruh haline girer ve buradaki sanrısal doruk sahnesi, yanlış anlaşılmaları artıran ifşalara yol açar. Bu yanlış anlaşılmalar ancak daha sonra, M. Paul onu –Lucy'nin yöneteceği yeni okul olacak olan– Faubourg Clotilde'deki eve götürerek evlilik teklif ettiğinde düzeltilecektir. Ama roman böyle bir mutlu sonla bitmez. M. Paul üç yıllığına Guadeloupe'a

gitmek zorundadır. "Ve artık üç yıl geçti: M. Emanuel'in dönüşü kesinleşti." Bu "artık" için zamansal bir dayanak yoktur, Lucy'nin öyküleme yaptığı an mı kastedilir? Sonra birçokları gibi tahminen M. Paul'ün bindiği gemiyi de yok eden, Atlantik'teki yedi günlük büyük fırtınayı bildirir. Ama Lucy, sahip olması gereken sonuca ilişkin bilgiyi paylaşmaktan vazgeçerek kendi hikâyesinin anlatıcısı konumunu adeta terk eder, sonuç süslü bir söylemle okurun hayal gücüne ve tercihine bırakılır.

Anlatıcı olarak Lucy yalnızca bizi atlatmakla kalmayıp zaman zaman tam anlamıyla kandırır. Yine de Lucy'nin sakınmalarını ve belirsizliklerini azaltacak ve yerine oturtacak sınırlayıcı –"kız kurusu" gibi– tanımlamalardan kaçınması için gerekli olan şey bu muğlaklık olabilir. Özgürlüğünün koşulu budur. *Villette*'i, otoriter bir anlatımı reddeden romanların –Proust ve Faulkner'ın romanları gibi– öncüsü olarak görürüm. *Villette*'in kaçıngan, istikrarsız *Ben* öykülemesi, belirsizlik ve istikrarsızlığı hikâyenin, hikâye anlatıcılığının ve benlik bilincinin ilkesi haline getirir. Belki de James'in *Ormandaki Canavar* ve Lafayette'in *Clèves Prensesi* kitaplarıyla ilişkilendirdiğim "bilgisizlik" buna uygun terimdir: Anlatısal bilgi arayışını yönlendiren, bilinmeyenin ve hatta asla bilinemezin diyarıdır. Ginevra'nın, "*Siz* kimsiniz Bayan Snowe?" sorusu hiçbir zaman uygun biçimde yanıtlanmaz çünkü böyle bir sorunun gerçek bir yanıtı yoktur. Kişilik o kadar sabit değildir. Ve Lucy kim olduğunu anlamaya ve söylemeye çalıştığında da sadece yeni sorular doğar. Anlatıcı ve öykü birbirinin yörüngesinde döner ve kaçınılmaz olarak belirsiz bir sonuca ulaşır. Ancak bu belirsizlik, diğer romanların derli toplu sonuçlarından daha dürüst, kendi deneyimlerimize daha uygun görünebilir.

Böylece *Villette,* görünürde düzenlenmemiş hikâyenin üstün özgünlüğü gibi bir iddiayla geleneksel olay

örgüsüne bağlılığa ve anlatısal anlamın sona odaklı yapısına direnen çok sayıda romana dikkat çeker. Örneğin, 1950'lerin ve 60'ların Fransız "yeni romanı" ve günümüzün "otokurmacası," varoluşun akışına uygun olmadığı gerekçesiyle standart roman yapısını ve araçlarını reddeder. Yine de Charlotte Brontë'de ya da Rachel Cusk veya Sheila Heti gibi çağdaş romancılarda gördüğümüz düzenli biçim anlayışına direncin, *Don Quixote* ile başlayan ve Dickens, Flaubert ve Proust üzerinden günümüze dek uzanan roman geleneğinde var olduğunu düşünüyorum. Biçim ile biçimsizlik arasında sürekli bir çatışma vardır. Roman, zamanda var olan deneyime okunabilir bir yapı dayatmaya çalışarak ve yenilgisini kabul ederek insan hayatının geçici ve kaotik akışı içinde bir biçim yaratmaya çabalar.

Walter Benjamin'in "The Storyteller" [Hikâye Anlatıcısı] denemesi, başlangıçtaki soruma, yani yazılı metin sözlü hikâye anlatıcılığıyla nasıl ilişkilendirilir sorusunun yanı sıra *Villette*'te altını çizdiğim anlatım güçlüklerine de farklı perspektifler sunar. "Hikâye Anlatıcısı" basılı roman ile sözlü hikâyeyi karşı karşıya getirir. Hikâye, çalışma, yolculuk ve ticaret ortamında hayat bulur: Bir atölyede gerçekleşen sözlü alışveriştir ya da bir gezginin eve dönünce maceralarını anlatmasıdır. Hepsinden önemlisi, birinin yaşam deneyimini canlı bir alışverişle bir diğerine aktarmasıdır. Benjamin, "çömlekçinin parmak izlerinin çanağa yapışıp kalması gibi" hikâye anlatıcısının kişiliğinin de hikâyede iz bıraktığını söyler.[68] Hikâyeler derli topludur, açıklamaya alan bırakmayan "sade bir özlüğe" sahiptir. Yaşamın ve çalışmanın ritmiyle ortaya serilirler. Hikâye insani tavsiye sunar, Benjamin'in basitçe bilgelik olarak tanımladığı şeyi aktarır.

Ama hikâye anlatıcılığı yok olurken –Balzac'ın *Kadınlar Üzerine Bir İnceleme*'sinde sahnelendiği gibi– hikâye anlatıcısının etrafında toplanan bir toplulukta görülen dinleme sanatı da onunla birlikte ortadan kayboluyor. Deneyimin aktarılabilirliğini yitirmesi bile olasılık dahilinde: Artık deneyimlerimizi nasıl paylaşacağımızı bilmiyoruz. Benjamin'e göre bu durum, Birinci Dünya Savaşı'nın ve devamında yaşananların şokuyla sembolize edilir ve bu sarsıntıdan kaynaklanır:

> Bir zamanlar okula atlı tramvayla giden bir kuşak, artık bulutlardan başka her şeyin değiştiği topraklarda, çıplak gökyüzünün altında buluverdi kendini. Ve bulutların altında, şiddetli patlamaların, akıntıların ortasında kala-kaldı küçük, korumasız insan bedeni.

Benjamin, denemesinin konusu olan Nikolay Leskov'un, hikâye anlatıcılığının üst düzey bir sanat değil bir zanaat –"*ein Handwerk*"– olduğu şeklindeki görüşünü aktarır; bu da onu, Paul Valéry'nin Marie Monnier'nin sonsuz bir sabrın ürünü süslü nakışlarına, mükemmelli telaşsızca yaratmasına ilişkin tefekkürü üzerinde düşünmeye sevk eder. Valéry şunları yazar: "Zamanın önemsiz olduğu zamanlar geride kaldı. Modern insan, kısaltılamayacak şeyler üzerinde çaba sarf etmiyor artık." Ve sonra, Benjamin'in kurnaz geçişlerinden biriyle, bu sabırlı el emeği kaybı "ebediyet fikrinin" solup gitmesine benzetilir ki bu da "ölüm düşüncesinin genel insan bilincinin bütün hallerine artık eşlik edemediğini, netliğini kaybetmeye başladığını" gösterir. Ölüm umumi olmaktan çıkmış ve süreçte otoritesini kaybetmiştir ama yine de "hikâyeyi besleyen kaynak" bu otoritedir.

Ve artık Benjamin denemesinin merkezi iddiasını duyurabilir: "Ölüm, hikâye anlatıcısının anlatabileceği her şeyin teminatıdır. Hikayeci, yetkisini ölümden ödünç al-

mıştır." Ölümün bu otoritesi, Georg Lukács'ın *Theory of the Novel*'ındaki [*Roman Kuramı*] olağanüstü ifadeyle "aşkın yurtsuzluğun biçimi" olarak gördüğü romanla zıtlık oluşturur. Lukács, anlamın kahramanın yaşamında olduğu destanın karşısına romanı yerleştirir. Anlam yaşama içkindir. Roman ise farklı bir konudur. "Yalnızca romanda anlam ve hayat, dolayısıyla asli ve geçici olan ayrıdır; hatta denilebilir ki romanın iç hareketi, zamanın gücüne karşı mücadeleden başka bir şey değildir." Aslında Lukács romanda zamansallığın temel rolünü vurgular. Richardson'ın *Clarissa*'sından Dickens'ın, Balzac'ın, Brontë'nin, Dostoyevski'nin ve George Eliot'ın büyük yapıtlarına, Henry James ve Proust'a kadar, bu türü bize en iyi tarifleyen romanlar genellikle uzundur çünkü anlatısı zamanın akışıyla uyumlu ilerlemelidir: İnsanlar yaşlanır, hatalar yapar, kararlarından pişmanlık duyar, yeni eşler seçer, belki de hayat hakkında bir şeyler öğrenirler. Lukács'a göre bu, kitabın kahramanı Frédéric ve arkadaşı Deslauriers'nin ellerinde kalan tek zevk olan gençliklerini "mezardan çıkarmak" için buluşmaları gibi, zamanla mücadeleden anlam çıkarmadaki başarısızlığın bu başarısızlıkla ilgili hikâyeler anlatarak telafi edildiği, Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'ini (*L'Education sentimentale*) romanların romanı yapar. "Nesneyi yakalayan ve dönüştüren yaratıcı bir hatıra," der Lukács, "bu, yalnızca romanda bulunur..."

Benjamin burada, Lukács'ın hikâye ve roman arasındaki temel farkı gözler önüne serdiğini düşünür. İlkinde "kıssadan hisse" vardır; romanda ise mesele daha ziyade "hayatın anlamı"dır. Hikâyenin dinleyicisi hikâye anlatıcısıyla birliktedir ama roman okuru "okurların en yalnızı"dır. Romanı sahiplenir, "ateş ocaktaki odunları nasıl yutarsa, o da okuduklarını öyle yutar." Okurların romanda aradıkları, kendi yaşamlarında erişemedikleri şeydir: hayattayken sahip olamayacakları ve hayata anlam katan

tek şey olan ölüm bilgisi. Anlamının açıklık kazanması yaşamın sonlanmasıyla mümkündür. Benjamin, kurgusal karakterin ölümünde şunu iddia eder: "O içimizi ısıtır; kendi kaderimizden asla sağlayamayacağımız, bir yabancının kaderini tüketmiş olan alevin verdiği sıcaklıkla. Okuru romana çeken, ürpertilerle dolu hayatını okuduğu bir ölümle ısıtma umududur."

Hikâyenin bilgeliği aktarırken kurduğu canlı iletişimin aksine romanlar sonlarına bağlıdır. Romanlar anlatıcı ile dinleyici arasındaki o ortaklığın bozulduğu bir zamana –geniş anlamda modernitemize– aittir. Bunun yerine romanlar, yalnız bir bireye anlatılan bir hikâyeyi dinlemeye sahte bir toplumsallık havası katar. Roman, anlamlı bir ölüm aracılığıyla hayatın anlamını aydınlatarak kendince bir bilgelik sunar. Clarissa Harlowe'un duyguları yükselten sonu –"Ey ölüm! Dikenin nerede?"– ve Balzac'ın *Goriot Baba*'sında Yaşlı Goriot'nun kızlarının ihaneti ile toplumun ve ailenin çöküşüne dair son söylevinden James'in *Güvercinin Kanatları* kitabında Milly Theale'in ona oyun oynayan Merton Densher'ı bağışlamasına kadar, roman geleneği sıklıkla ölüm döşeğinden faydalanır. Yaşamdan ölüme geçiş anları, sıklıkla bir kuşaktan diğerine, bir tür bilgeliğin, yaşama dair son bir özetin aktarımını yapar.

Nemo moriturus praesumitur mentire (ölüm döşeğindeki birinin yalan söylemediği varsayılır) ifadesiyle özetlenen, çok eski bir hukuki doktrin olan "ölüm döşeği beyanları"nın günümüz yasalarında hâlâ yeri vardır.[69] On yedinci yüzyıl sonunda öne çıkan ve "Newgate Biyografisi" olarak adlandırılan kasvetli bir türde bu anlayış ağırlıktadır: Newgate Hapishanesi'nde suçluları idama hazırlamakla görevli din adamının Tyburn'da asılmak üzere olanlardan derlediği itiraflar sonradan yazıya geçirilip kitapçık şeklinde basılır. Altı peniye satılan bu kitapçıklar oldukça beğenilir ve din adamının kilise maaşına 200

sterline varan yüklü bir ek gelir sağlar. Bu tür, 1676'dan 1772'ye kadar yaklaşık bir yüzyıl boyunca gelişir ve şu tür başlıklarla yaklaşık 2500 idamın hikâyesini anlatır: "Londra Belediye Başkanı / Saygıdeğer Thomas Winterbottom'ın / Belediye Başkanlığında İlk İdam olarak / 11 Kasım 1751 Pazartesi günü / Tyburn'da idam edilen / Altı suçlunun / Tutumu, İtirafları ve Son Sözlerinin / Newgate Papazı tarafından sunulan anlatısı." Bu sansasyonel ve ahlakçı öyküler, örneğin aylak bir çırağın efendisini soyması ya da evini ateşe vermesi gibi, yavaş yavaş suça kayan sıradan yaşamları anlatır. Anlatılar genellikle öznelerini Old Bailey'deki mahkûmiyet anından infaz anına kadar takip ederek özellikle pişmanlıklarını ve inanç beyanlarını irdeler ve son anlarındaki iman bağlılıklarına özel bir dikkat yöneltir. Bu anlatılar, bazen birinci tekil kişi ağzından bazen de dolaylı aktarımla ("Sonrasında dedi ki..." gibi) sunulurlar. Ama elbette İngiltere Kilisesi'nin temsilcisi de olan bu profesyonel biyografi yazarına doğrudan, "olduğu gibi" aktarılırlar.[70] Şüphelinin sözlerinin polis tarafından yönlendirildiği günümüzün nezaret sorgularında elde edilen itirafları andırabilirler. Birinci tekil şahıs anlatımı olsa bile rivayet olarak nitelendirilebilirler. Popülerliklerinin anlattıkları korkunç suçlarla fazlasıyla bağlantılı olduğu şüphe götürmez – bir bakıma Viktorya döneminin Gotik hikâyelerinin ve ucuz romanlarının habercisidirler, ayrıca dini düşünceyi teşvik ederler.[71] Hepsinden önemlisi kesinliği vurgularlar: Kişi nasıl davrandı, neyi itiraf etti, son sözleri ne oldu. Hayattan ölüme geçiş eşiği olan bu anlara ve o son anda ne tür bir aydınlanmanın ortaya çıkabileceği sorusuna duyulan büyük merakı gösterirler.

Ölümün anlatının "onayı" olduğunu iddia eden Benjamin, ölüm anını hakikati söyleme anı olarak gören bu geleneğe geri döner. Aynı zamanda, Proust'un görüşüne de katılır: yaşama dair sahip olabileceğimiz tek *anlamlı*

deneyim, bir anlatı okumaktır. Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inin son sahnesinde olduğu gibi, anlatmak yaşamaya galip gelir. Hafıza, dönüştürücü bir güç haline gelmiştir. Yine de bu, hikâye anlatıcılığının canlı iletişimini yeniden kurmamızı teşvik edebilecek hüzünlü bir bilgeliktir. Benjamin'de, başka yerlerde olduğu gibi burada da kaybı ve onun sağladığı içgörüyü dengede tutan incelikli bir nostalji vardır. "İşte hikâye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor," diye yazar. Ama sonra ekler: "Ama bu uzun zamandır devam eden bir süreç. Bunu yalnızca bir 'çürüme belirtisi,' hele hele 'modern' bir belirti olarak görmek kadar aptalca bir şey olamaz. Aksine bu, dindışı tarihsel üretim güçlerine eşlik eden anlatıyı ancak tedricen günlük konuşmanın dünyasından uzaklaştırabilmiş, aynı zamanda kaybolmakta olanda yeni bir güzelliği de hissettiren bir belirtidir yalnızca." Balzac'ın –ve diğer on dokuzuncu yüzyıl yazarlarının– hikâye anlatımı üzerine olan öykülerinde, iş başındaki hikâye anlatıcılığının gücünü gözlemlerken "dindışı tarihsel üretim güçleri"nin yarattığı diyalektik nostaljiyi de hissederiz.

Benjamin sözlü anlatımın artık yalnızca yazılı kültürle korunabileceğini anlamıştır. Leskov'un da sözlü anlatımın daha ileri ve sofistike bir örneğini oluşturduğunu elbette biliyordur. Anlatılan hikâyeyi romana tercih etmesi hem samimi hem stratejiktir. Kendi ifadesiyle, kaybolup gidendeki güzelliği görmesine ve Lukács'la birlikte, romanın neden diğerlerini gölgede bırakan, hatta yutan modern yazın türü haline geldiğini açıklamasına olanak tanır. Benjamin, roman okumakla ilgili düşüncelerini daha önce, Döblin'in *Berlin Alexander Meydanı* (*Berlin Alexanderplatz*) romanı üzerine yazdığı 1930 tarihli makalede açıklamıştır: Romancı der, "gerçekte yalnız, sessiz bireydir… Romanın doğduğu oda, en temel kaygıların-

dan misal verip kendini ifade edemeyen, kimsenin akıl vermediği ve kimseye akıl veremeyen, tek başına kalmış bireydir." Okuma deneyimimizde romanın "büyük bir yer" tuttuğunu söyler.

Ama bu tür ifadeler, modernite döneminde kendimizi anlama biçimimizde ve insanları çözümleme yöntemlerimizde romanların oynadığı rolden geri dönüş olmadığı kabulünü ima eder. Romandan kaçış yoktur ve "Hikâye Anlatıcısı"nın Lukács'ın *Roman Kuramı*'na minnettarlığı, Benjamin'in destana ve sözele yönelik nostaljisinin yazılı anlatı bağlamında var olduğunu açıkça gösterir. 1933'te, yayınlanmasının yirmi beşinci yılında Arnold Bennett'ın *The Old Wives' Tale*'ını [*Yaşlı Kadınların Masalı*] över: "Romanın önemi, başkasının kaderini belki de öğretici bir biçimde bize sunmasında değildir. O içimizi ısıtır; kendi kaderimizden asla sağlayamayacağımız, bir yabancının kaderini tüketmiş olan alevin verdiği sıcaklıkla. Okuru romana çeken, ürpertilerle dolu hayatını okuduğu bir ölümle ısıtma umududur." İşte yine aynı yerdeyiz: Öğütten "yoksun," modern durumumuzun sahipsizliğinde, sonu anlamamızı sağlama becerisiyle bizi ısıtan şey romandır.

Hikâye anlatıcılığı, kamusal yaşamda gelişigüzel ve aşırı kullanımı nedeniyle itibarını yitirme riski taşır. Birinci Bölüm'de belirttiğim gibi, "hikâye" siyasi riyakârlığın ve kurumsal markalaşmanın yörüngesine girmiştir. Uygarlığımızın elinde kalan tek kavrayış biçim buymuş gibi medya her yerde hikâyeyi yüceltir. Kültürümüzün bu şuursuz hikâye pompalamasıyla ulaştığı doygunluk noktası, Benjamin'in çoğunlukla kültürel uzlaşıya karşı çıkan edebi örnekler üzerinden yaptığı zengin ve keskin kültür analizine duyulan ihtiyacı gösterir. Hikâyelerin nasıl anlatıldığına ve bizi, dinleyicileri nasıl etkilediğine dair eleştirel

dikkat geliştirmek, siyasette, hukukta, bir birey ve ulus olarak "kim olduğumuza" dair anlatılarda her zamankinden daha önemlidir. Anlatı retoriğini ve onun ikna edici etkilerini görmezden gelmenin siyaset açısından da sonuçları vardır. Benjamin'in ölmekte olan hikâye anlatma ve dinleme sanatına ilişkin analizi, kendimizi anlamamız için gerekli olan diğer anlatı biçimlerinin –ve tüm biçimlerin– de eleştirel olarak çözümlenmesi gerektiğinin teyididir. Benjamin, denemesini şöyle sonlandırır: "Hikâye anlatıcısı, erdemli insanın kendisiyle yüzleştiği kişidir." Kehanet gibi bir açıklama. Ancak Benjamin'in bu denemesi bir bütün olarak düşünüldüğünde romanın basit bir doğruluğun ötesinde, bize yaşamanın, yaşamış olmanın, bir yaşam kurmanın anlamına dair en derin kavrayışı sunduğuna da ikna etmiştir.

Bu sayfaları Benjamin'e ayırdım çünkü savındaki sapmalara ve kaymalara rağmen ister romanda ister hikâyede olsun, anlatının önemini çoğu kişiden daha iyi göstermektedir. Yaşam hakkında bildiklerimizi aktarmak, yaşamı zaman içinde anlam ve biçim kazanan bir şey olarak inşa etmek için sahip olduğumuz en güçlü söylemsel ve analitik araç anlatı olabilir – tabii bir noktaya kadar. Lucy Snowe'un özanlatısı, başkalarının görmezden geldiği ya da karaladığı bir benliğin varlığını korumaya çalışmanın dokunaklı bir örneğidir; bu "aykırı anlatı," kendini tanımlamaya çalışırken ucuz yaftalamalardan kaçınmak için gizlenme, dolayımlama ve aynı zamanda kendini ifade etme ihtiyacı duyar. Balzac ve Saki'nin anlatı alışverişi sahneleri, deneyimi aktarılabilir kılmak için anlatıya ihtiyaç duyduğumuzu gösterir. Hukukta tekrar tekrar anlatılan hikâyeler gibi, bu örnekler de ikna gücü olan hikâyeyi bulmanın ve anlatmanın önemsiz bir uğraş olmadığını savunur. Bu da anlatıyı incelemek için kullandığımız analitik araçların önemini ortaya koyar.

4. Hayali Karakterlerin Cazibesi

Hayali karakterlerle ilişkilerimize neden bu kadar zaman ve duygusal enerji harcarız? Emma Woodhouse ve Emma Bovary'nin özlemleri, hataları, iç çalkantıları ve erotik hayalleri bizim için neden bu kadar önemlidir? Romanları açtığımızda tanışacağımız kişilerin "gerçek" olmadığını biliriz ancak bu onları tanıma hevesimizi kırmaz, onlarla ilgili duygularımızı, hayranlığımızı ve eleştirilerimizi, duygusal iniş ve çıkışlarını öngörme çabamızı, başarısızlıklarından korkmamızı ve başarılı olmalarını istememizi engellemez. Richardson'ın *Clarissa* ve *Pamela*'sını okuyan Denis Diderot zihnen kendini kaptırmış görünür: "Kaç kez kendimi ilk defa tiyatroya götürülmüş çocuklar gibi bağırırken yakaladım: *Ona inanma, seni kandırıyor. Oraya gidersen kaybolacaksın.* Ruhum kesintisiz bir gerilim yaşıyordu."[72] Diderot bunun bir okurun kurgusal karakterler ve onların içinde bulunduğu durumlarla özdeşleşmesinin uç bir örneği olduğunu kabul eder. Ama yine de kendilerini bir romana (bizim deyimimizle) "kaptırmış" bulan tüm okurların –daha yumuşak ve sakin biçimiyle– olması gereken tepkisini örnekler. Gerçek olmayan bu insanlar ve ikilemleri bizim için çok önemlidir. Psikolog Paul Harris halihazırda bildiğimiz gerçeği doğrular: Kurgular, kurgusal oldukları bilinse bile duyguları harekete geçirir.[73] Kurgulanmış kişiler, ihtiyacımız olan duygusal araçlardır. Çocuk oyunlarındaki hayali anneler, babalar ve kardeşler gibi romanların hayali kişileri de arzu, hayranlık ve korkuyla yüklüdür.

Yine de bu karakterlerin yalnızca kâğıt üstünde var olduğunu biliriz. Bir zamanlar avangard eleştiri edebi

karakterleri, onlarsız da yapabileceğimiz bir on dokuzuncu yüzyıl yanılsaması olarak kenara itmişti. Romanları öğretirken öğrencilerimi dilde nasıl yapılandırıldığını incelemeleri için bu yanılsamadan uzak durmaya teşvik ettim. Bununla birlikte, kendimizi yanılsamadan kurtarıp karaktere dilsel bir yapı olarak baktığımızda bile onun cazibesini ve gerekliliğini görürüz. Ve son zamanlarda eleştiride, ondan nasıl bahsedileceğine dair büyük bir belirsizlikle de olsa, karaktere yönelik ilgi canlanmıştır.[74] Bu konuda konuşmak kolay değildir. Sevdiğimiz edebi karakterlerin film ve televizyon uyarlamalarında ete kemiğe bürünmesi, görsel ve maddesel bir biçim alması, tartışmaya giriş noktası olabilir. Hepimiz şu tepkiyi vermişizdir: Bu o değil. Romanları okurken Elizabeth Bennet ya da Jay Gatsby'i böyle hayal etmemiştim. Ya da tersine, bir karakterin hayalimizdeki imajını bir film öylesine iyi yakalar ki artık aklımızda o kalır. Ama böylesi mükemmel bedenleşmeler nadirdir. Çoğu zaman görsel uyarlamalar belli bir uyuşmazlık, hatta neredeyse bir ihanet hissi doğurur. Örneğin, tam anlamıyla tatmin edici bulduğum hiçbir *Madam Bovary* uyarlaması görmedim: Emma Bovary'i birebir yansıtmak çok zor olabilir çünkü kendisi de bir hayal, bir düşlem, başka biri ve başka yerde olma arzusunun ürünüdür. Biz okurlar için Bovary'nin erdemi kısmen kanlı canlı bir varlıkla bağdaştırılamaz olmasında yatar. Emma anlayış, hassasiyet ve muhakemeyle ilgili meseleleri çözmekten ziyade onları yaratır. Görsel temsile karşı sözel yapıları tercih ederiz, bu nedenle de hayal gücünün yöntemlerini daha net kavramak isteriz.

Kurgusal karakterlere ilişkin algımız zihinsel ve duygusal bir inşadır, görsel bir bileşeni vardır ama oyun ve hayal âleminde kalır; daha somut olan film düzleminde bedenselleştirme girişimiyle sonuçlanması gerekmeyen yaratıcı bir fantezidir. Proust, kurmacada karakterin na-

sıl işlediğine dair ustaca ve yararlı bir yaklaşım sunar.[75] *Kayıp Zamanın İzinde*'de genç Marcel'in bahçedeki çardakta roman okuduğu ve romana kapılıp gitmesinin okur olarak kendisi ile dış dünya arasında bir tür parlak, yarı saydam perde oluşturmak olarak tanımlandığı bir an vardır ki bu perde silinir ve daha gerçek görünen kurmaca dünyaya dahil olur. Proust, kurgusal karakterin icat edilmesinin yaşamı başka gözlerden deneyimlememize imkân verdiğini söyler. Bu da sonunda –yüzlerce sayfa sonra– yükseklerde uçan bir hayale yol açacaktır:

> Tek gerçek seyahat, İuventus'un sularına tek gerçek dalış, yeni yerlere gitmek değil, başka gözlere sahip olmak, dünyayı bir başkasının, yüzlerce başka kişinin gözleriyle görmek, her birinin gördüğü, her birinin içerdiği yüzlerce dünyayı görmektir; bunu da bir Elstir, bir Vinteuil ve benzerleri sayesinde yapabilir, gerçek anlamda yıldızdan yıldıza uçabiliriz.[76]

Proust'un romanı boyunca, kurgusal ressam Elstir ve kurgusal besteci Vinteuil'in eserleri, tam da dünyaya dair başka bakış açıları (optikler) vaadini, başka bir insanda yaşamanın ne anlama geleceğinin bir simülasyonunu tasvir eder.

Swann'ların Tarafı'ndaki bahçede okuma sahnesine geri döndüğümüzde –büyükannesine göre hava içeride durulmayacak kadar güzel olduğu için Marcel okumak için dışarı yollanmıştır– Proust'un romandaki karakter üzerine en net açıklamasını görürüz. Anlatıcı, kitaptaki karakterlerin hayal gücü zayıf hizmetçi Françoise'nın "gerçek" diyeceği türden olmadığını belirtir.

> Ama gerçek bir kişinin mutluluğunun veya bahtsızlığının bize yaşattığı bütün duygular, bu mutluluğun veya bahtsızlığın sureti aracılığıyla ortaya çıkar ancak; tarihteki ilk roman yazarının yaratıcılığı, duygu mekanizmamızda

> zorunlu tek unsurun bu suret olduğunu ve dolayısıyla, gerçek kişileri ortadan kaldırıvermekten ibaret bir sadeleştirmenin belirleyici bir gelişme olacağını anlamaktı. Gerçek bir insan, kendisiyle ne kadar derin bir yakınlık kursak da, büyük ölçüde duyularımız tarafından algılanır, yani saydam değildir, duyarlılığımıza taşıyamayacağı bir yük bindirir. Başına bir felaket geldiğinde, ona ilişkin kafamızda taşıdığımız bütünsel kavramın ancak küçük bir bölümü çerçevesinde duygulanabiliriz; dahası, o da kendisine ilişkin bütünsel kavramının ancak bir bölümü çerçevesinde duygulanabilir. Romancının buluşu, ruhun nüfuz edemediği bölümlerin yerine eşit miktarda manevi, yani ruhumuzun özümleyebileceği unsur koymaktı. Bu noktadan itibaren, bu yeni türdeki varlıkların eylemlerinin, duygularının, biz onları kendimize mal ettiğimize, artık bizim içimizde oluştuklarına, kitabın sayfalarını coşkuyla çevirirken nefes alıp verişimizi, bakışlarımızın yoğunluğunu onlar belirlediğine göre, bize gerçek gibi görünmesinin ne önemi vardır?[77]

Bu şekilde kurgu tarafından kuşatılmak rüyada olmak gibi sıkıntılıdır ama kurgu rüyadan daha nettir ve hayatta öğrenmenin yıllar alacağı –ya da süreçlerinin yavaşlığı nedeniyle yaşamdaki köklü değişiklikler bizden gizlendiği için hiç öğrenemeyeceğimiz– şeyleri birkaç saat içinde keşfetmemizi sağlar. Yaşamın içinde yürek değişir; en büyük kederimiz budur ama bu değişimi yalnızca okurken fark ederiz.

Proust'a göre, yaşam yalnızca kurguda anlaşılabilir. Yaşamak kördür. Geçip giden zamandan anlamı çekip almayı sadece kurgu sağlar ve kurgusal varlıklar bu açıdan önemlidir çünkü onların gözleri zamansal değişimin manasını görmemizi sağlar. Proust, Benjamin'in yaşamlarımızda erişemediğimiz bilgiyi, ölümün anlamını kurguda aradığımız iddiasının habercisidir ama Proust'a göre bunu mümkün kılanlar her şeyden önce hayali karakter-

lerdir. Eleştirmen Catherine Gallagher da benzer şekilde, bizim için gerçeği temsil etmelerini mümkün kılanın tam da roman karakterlerinin kurgusallığı olduğunu savunur.[78] Aslında önemli olan "temsildir:" kurgusal kişinin pekiştirilmiş okunurluğu, gerçek hayatta bilemeyeceğimiz şeyleri bilmemizi sağlar. Proust'un hayali "ilk romancısı," "gerçek insanı" bastırmak suretiyle zihnimizi ve duygularımızı genişleterek etrafımızdaki dünyayı köklü biçimde farklı yollardan görmemizi sağlar. Bir kez başkalarının gözünden gördüğümüzde değişiriz. Neredeyse sanal hale gelen şey günlük benliklerimiz olur.

Kayıp Zamanın İzinde kitabının tamamında optikler çok önemlidir. Başkalarının gözleri hem bir albeni hem de bir hüsrandır. Örneğin, Marcel'in henüz tanımadığı Albertine'yi ilk görüşünü ele alalım. Albertine, Norman kasabası Balbec'in sahilinde kız arkadaşlarından oluşan "*petite bande*"da [küçük çete] bisikletiyle belirir. Marcel görür görmez ona kapılır ve gözlerine kilitlenip kalır:

> Böyle bir kızın gözlerinin sadece parlak, mikadan halkalar olduğunu düşünseydik, onun hayatını öğrenmek ve kendimizle birleştirmek için yanıp tutuşmazdık. Ama o yansıtıcı yuvarlağın içinde parlayan şeyin, sadece maddi yapısından kaynaklanmadığını hissederiz; o varlığın, tanıdığı insanlar ve yerler hakkında oluşturduğu düşüncelerin, bizim tarafımızdan bilinmeyen kara gölgeleridir parlayan –benim için İran cennetinin perilerinden daha çekici olan bu küçük perinin beni tarlalarda, ormanlarda pedal çevirerek götüreceği hipodromların çimi, yolların kumudur–; ayrıca döneceği evinin, kendisinin veya başkalarının onun için yaptığı ileriye yönelik tasarıların da gölgesidir; hepsinden önemlisi de, arzularıyla, hoşlandıkları ve hoşlanmadıklarıyla, karanlık ve sürekli iradesiyle, kendisidir. Gözlerindeki şeye sahip olmadığım sürece, bu genç bisikletçi kıza sahip olamayacağımı biliyordum.[79]

O mika halkaların ardında bir bilinç olduğunu, oradan birinin bize baktığını, özlem ve işkencemizin kaynağının o olduğunu biliyoruz. Bu gözlerin ardına geçebilmeyi, gece gündüz öğrendiği her şeyi derinlemesine öğrenebilmeyi isteriz. Bir başkasının hayatını kendinin kılmak için duyulan acı verici ve imkânsız arzu, bin küsur sayfa boyunca oynanacak ve Marcel'in Albertine'i –ölümüyle sonuçlanan kaçışına kadar– Paris'teki dairesinde bir mahkûm gibi alıkoymasına yol açacak senaryo burada başlar. Ama Marcel'in Albertine'le karşılaşması yalnızca bir başkasına sahip olmanın imkânsızlığından bahsetmekle kalmaz, bir başkasının gözlerinin ardına yalnızca ressamın, bestecinin –ve romancının– sanatıyla geçebileceğimizi fark etmenin zeminini de hazırlar.

Proust romanı kendimizi yaşamlarımızdan koparmamızı sağlayan hayali yaşamların meskeni olarak görür ki bu, romanın anlayışımızı artırdığı şeklindeki geleneksel savunmanın kolaylıkla roman eleştirisine kayabilecek daha gelişmiş bir yorumu olarak görünebilir çünkü bizi normal ahlaki konumumuzdan uzaklaştırır, ahlaki pusulamızı kaybetmemize, dizginsiz erotik deneyimleri benimsememize ve yasak duygulara özlem duymamıza sebep olabilir. Din insanlarının ve ahlakçıların roman türüyle ilgili uzun süreli şüphelerinin kaynağı da budur ve belki de en incelikli tartışması, kurgusal ve duygusal simülasyonu kınayan ve on dokuzuncu yüzyıl Fransasında bunları en ses getirici şekilde kullanan Jean-Jacques Rousseau'nun tek romanı *Julie ya da Yeni Héloïse*'de yapılır. Kitap şu sözlerle açılır: "Tiyatro büyük şehirler için, romanlar yozlaşmış toplumlar için gereklidir. Çağımın ahlaki değerlerine baktım ve bu mektupları yayınladım. Keşke bunları ateşe atmam gereken bir dönemde yaşasaydım!"[80] Yani, duygular bir kez taklidin, tiyatronun, kültürün malzemesi haline geldiğinde, başkasının taklit

edilmiş duygularını içselleştirmenin sizi yozlaşma içinden geçirip başka bir yere taşıyabileceği edebi türü, romanı kullanmak gerekir. Romana neredeyse teolojik bir rol biçilir: Roman düşüşü telafi edilebilir kılan araçtır; *felix culpa*'nın [mutlu düşüşün] alanıdır.

Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* eserinde bilginin içine düşüşün en çarpıcı örneği *Sodom ve Gomorra*'nın başında gerçekleşir. Marcel, dünyasındaki bazı önemli figürlerin, cinsel "terse dönme" olarak adlandırdığı eşcinselliğini keşfeder ve bu bilgi, cinsellik anlayışının yanı sıra toplum anlayışını da köklü biçimde değiştirir. Proust'un kurguların değeriyle ilgili temel iddiası, benim anladığım kadarıyla, bir hayatın ve bilincin birçok farklı ve çeşitli ötekilere genişleyebilmesinde yatan ahlaki bir temele dayanıyor. Bu ötekiler bizi ne kadar "tersimize döndürürse" o kadar iyidir. Önyargılarımızı ve kendimizden memnuniyetimizi ne kadar sarsarlarsa o kadar iyidir. Proust açısından bu, kurgusallık etiğini temsil eder. Okurun kurgusal karakterlerle ilişkisi, bir zamanlar bize tembelce öğretildiği gibi bir özdeşleşme meselesinden ziyade, Proust'un ruh göçü [*metempsychosis*] dediği, bir başkasının yabancı bedeninde yeniden vücut bulma meselesidir. Ve bu, Henry James'in kapılma olarak adlandırdığı eylemle, bir romanı her açışımızda aradığımız şeydir, iradi bir ruh göçüdür. Ancak yine de kurgusal varlıkların bilişsel ve etik değerini anlamak istiyorsak kurgunun ne anlama gelebileceğini daha fazla incelemek gerekir.

Proust'un optiğe –dünyayı başkasının, çok sayıda başkasının gözünden görmeye– yönelik ilgisi onu *Yakalanan Zaman*'ın (*Le Temps retrouvé*) ileri sayfalarında şunları söylemeye yöneltir: "Aslında her okur, okuduğu esnada kendi kendinin okurudur. Yazarın eseri, okura sunduğu bir görme aygıtına benzer; okurun o kitap olmasa kendinde belki fark edemeyeceği şeyleri görmesini sağlar."[81]

Temsili kişiler yaşama ve kendimize dair gerçek insanların veremeyeceği bir kavrayış sunarlar. Peki neden böyle olur? Günlük yaşamda Proust'un "alışkanlık" olarak adlandırdığı şey bizi miskin bir körlükle kuşatır, görüşümüzü yalnızca optik bir araç olan roman onarabilir. "Zihin kuramı"na vurgu yapan yakın dönem bilişsel sinirbilim ve edebiyat çalışmaları da benzer bir anlayışa ulaşır. Auguste Dupin'in araştırmaya "hırsızın, soyulanın hırsızı bildiğini bilmesi" noktasından başladığı Edgar Allan Poe'nun "The Purloined Letter" [Çalınan Mektup] hikâyesinde olduğu gibi, romanın bizi başkalarının zihinlerindeki çoklu katmanlarda olup bitenleri anlamaya çağırdığı, bize bunları öğrettiği görülür. Bu, başka katmanlara doğru derinleştirilebilir: Birinin bir başkasının bilgisine dair bilgiye nasıl sahip olduğunu anlamaya çalışabiliriz, ama aynı zamanda, diğerinin kendi bilgisine dair farkındalığının o kişinin düşüncelerini değiştirebileceğini de düşünebiliriz ve bu böyle devam eder. Sinirbilimciler bu yapıyı en az dört katmana kadar kurma kapasitemiz olduğunu söyler.[82] Henry James'te bu sayının daha fazla olabileceğini sanıyorum. Astronomların görünmez cisimlerin varlığını görünür olanların yörüngeleri üzerindeki çekim etkilerinden çıkarsaması gibi, *Güvercinin Kanatları*'ndaki karakterler, görünmez insanların varlığını görünür olanlar üzerindeki gizemli etkilerinden tespit edebilir. Ve James'in en cesur girişimi olan *Kutsal Pınar*'da tüm hikâye, anlatıcının misafirleri arasındaki kan emici ilişkilere dair özgün gözleminden yaptığı çıkarımlarla ilerler.

Bence, kurguların bilişsel ve etik değerine ilişkin görüşleri günümüze çok uygun olduğu için Proust'un popülerliği zaman içinde arttı. Bugün nasıl işlediğini anlamaya hâlâ yaklaşmamış olsak da Coleridge'ın ve diğer Romantiklerin verdiği onur nişanını hayal gücüne iade etmeye hazır olabiliriz. Roland Barthes ve Michel Fouca-

ult gibi isimler bize, benlikleri kültür ve toplumun ürünü olan kodlanmış yapılar olarak düşünmeyi öğretti ve bu, paradoksal şekilde, kurmaca okurken yaşadığımız benlik kaybı konusunda bir ölçüde rahatlamamızı sağladı. Rousseaucu sava göre, kurgusal hayatları kendimizinkine benzetmeye ve dünyayı onların gözleriyle görmeye başladığımızda ahlaki pusulamızı kaybediyorsak bunu olumlu bir gelişme kabul edebiliriz. Hatta Lynn Hunt'ın *Inventing Human Rights* [*İnsan Haklarını İcat Etmek*] kitabında ileri sürdüğü, başkalarının ihlal edilemez ve geri alınamaz haklara sahip olduğunu anlama kapasitemizin, yani insan olmanın anlamına dair kavrayışımızın kökeninde başka benliklere yönelik hayali yatırımımızın olduğu iddiasına kadar gidebiliriz.[83] Ve bu anlayış, günümüzde birçok kişiyi insan dışı türlerin hak talepleri üzerine düşünmeye sevk ediyor.

Proust'tan çok önce Adam Smith, *Theory of Moral Sentiments* [*Ahlaki Duygular Kuramı*] kitabında hayal gücünün bize duygusal ya da empatik özdeşleşme gücü verdiğini savundu. (CIA'de kesinlikle okutulması gereken) işkence üzerine ünlü pasajında şunları söyler:

> Dostumuz işkence aletine konmuş olsa da biz rahat olduğumuz sürece duyularımız asla bize onun neler çektiğini aktarmayacaktır ... Hayal gücü sayesinde kendimizi onun yerine koyar, kendimizin aynı işkencelere katlandığını tasavvur eder, sanki onun bedenine girer, bir ölçüde onunla aynı insan haline gelir ve böylece onun duygularına ilişkin bir fikir oluşturur ve hatta daha düşük ölçüde olsa da onlardan tamamen farklı olmayan bir şey bile hissederiz. Bu şekilde onları anlamamız sağlandığında, bu şekilde onları benimsediğimiz ve kendimize ait kıldığımızda, arkadaşımızın ıstırapları sonunda bizi etkilemeye başlar ve ancak o zaman onun hissettiklerini düşündüğümüzde sarsılır ve ürpeririz.[84]

Proust gibi Smith de hayal gücünün izin verdiği öteki ile benlik *arasındaki* geçiş konusunda tetiktedir. Proust'un son adımını atmaz: "Dostumuz" yerine kurgusal bir karakter kullanmak, onun bedenini ve zihnini daha eksiksiz benimsemeyi sağlar, bu bir simülasyondan ziyade yerine geçmedir ve dolayısıyla paradoksal olarak dünyadaki başka tür bir varlığın daha bütünlüklü kavranmasını sağlar.

Bu, kurgu lehine etkili bir argümandır, geçmiş zamanlardan gelecek distopyasına ve çağdaş yaşamın sayısız tasvirine kadar bilmek istediğimizi düşündüğümüz her şeyi temsil etmek üzere romanı seçmemizin güçlü bir gerekçesidir. Ancak Proust'un *Yakalanan Zaman*'ın son sayfalarında romana özgü temsil için ödenen bedel hakkında söylediklerini de hatırlamamız gerekir –ihmal etmememiz gereken karanlık bir dip duygunun eşlik ettiği, Marcel'in görevinin nihayet açığa çıkmasından duyduğu muzaffer sevinç sayfaları. Marcel için yapması gerekeni keşfetmesi, kurguda hayali figürler haline gelmeye mahkûm olan sevdiklerinden vazgeçmek anlamını taşır. Romancı, kişileri siler. Marcel romanı "çoğu mezar taşının üstündeki isimlerin artık okunamadığı büyük bir mezarlık" olarak adlandırır.[85] Bilme süreci, yok oluş ve yıkımla iç içedir: Romanın var olabilmesi için insanın ölmesi gerekir. Yazarın ölümü de kurgunun varoluşunun bir parçasıdır: Yazar, ölümü uzak tutmak için hikâyeler anlatan Şehrazat gibidir. Kurgusal karakterler dünyasında "gerçek" ve "canlı" olana yer yoktur. Romanların hayatlarımızı aydınlatma gücü, bilincimizin kanalları olarak kurgusal varlıkları yaratan simyaya dayanır. Dünyayı başkalarının gözünden görme aracı olan roman, *Yakalanan Zaman*'da yenilenmiş bir bakışla kendini okuma, deyim yerindeyse diğer herkesin gözünü roman vasıtasıyla kendimize çevirme aracı haline gelir.

Bu, kurgusal karakterleri anlama çabamız ve onları nasıl kullandığımız hakkında bize ne söyler? Kesin bir cevap veremem ama kurgusal karakterlere yönelik sevgimizin, onlarla zaman geçirmeye ve gündelik "gerçek" yaşamlarımıza sızmalarına izin vermeye istekli oluşumuzun, okuduğumuz kurgu bittiğinde onları bırakma isteksizliğimizin, onlar hakkında ve belki de onlarla konuşmaya devam etmemizin büyük ölçüde Proust'un tanımına uyduğunu düşünüyorum: Bir başkasının gözlerinin, yeni optik araçların sağladığı bakışla yıldızdan yıldıza uçma arzusu. Bu, en değer verdiğimiz romanlarda edilgen ya da kaçıngan değil bilişsel ve eleştirel işlevi olan bir süreçtir. Romandaki karakter bize, Matthew Arnold'ın eski ama canlılığını hâlâ koruyan sözleriyle, bir "yaşam eleştirisi" sunar.

Kurgusal kişinin bilişsel önemi –yani bilişsel araç olarak kişi– hem edebi karakterlerin "gerçek hayatı" şeklindeki geleneksel anlayışımızı doğrular hem de paradoksal olarak bu karakterleri, hayali kişilerle karşılaşması sayesinde artık genişlemiş olan zihinlerimize yansıtır. Edebi karakter hem canlıdır hem de bilincimizin kullandığı imge, hiç kimsedir. Proust'un karakter kavramının, coşkulu okuru Samuel Beckett'ınkine işaret ettiğini düşünüyorum: Adlandırılamayan, *L'Innommable* olarak karakter. Karakter zihne, nihayetinde okurun zihnine aittir, Jacques Rancière'in kişinin herkes ve hiç kimse olduğu okumanın "askıya alınmış alanı" olarak adlandırdığı, Şehrazat ile sultanınki arasında bir yerde sıkışıp kalan bir bilinçtir.[86] Bu bana göre, Rancière'in beden ve dil üzerine tartışmasının altında yatan "bedenleşme" meselesi değildir. Hayatlarını okuduğumuz karakterler aracılığıyla cisimleşmemizin kendisi kurgusaldır, geçicidir; devingenliği içinde değişken –teleskoplar ve mikroskoplar dahil– gözlüklerin, kostümlerin, tavırların, duyuların bir provasıdır.

Okuduğumuz sayfaların sınırlarının ötesinde Dorothea Brooke ya da Eugène de Rastignac'dan söz edebilmemiz, onları yemeğe davet edebilme isteğinden çok, kendi varlığımızı onların gözünden yeniden hayal etme ihtiyacımızın kanıtıdır. Freud'un çok basit ama çok doğru biçimde ifade ettiği gibi, kurgu sadece "Majesteleri Ego" ile ilgilidir. Freud, *Ego ve İd*'de şunları söyler: "Egonun karakteri, terk edilmiş nesne yatırımlarının bir tortusudur ve bu nesne seçimlerinin tarihçesini barındırır."[87] Bundan, egonun, zamanında arzuyla duygusal yatırım yapılmış ve terk edildiğinde bile egonun yapılanmasına katkıda bulunan nesnelerden, büyük ölçüde kişilerden oluştuğunu anlıyorum. Ve sanırım bu "terk edilmiş nesne yatırımları"na (yani libidonun bir zamanlar bağlı olduğu yerlere) gerçek olanların yanı sıra kurgusal kişileri de dahil edebiliriz. Ego kendi biçimini başkaları üzerinde deneyerek bulur. Süreç bilişsel olarak ne kadar zorlayıcıysa o kadar iyidir. İşte bu yüzden romana ihtiyacımız var.

Romantiklerin hayal gücüne ilgisinden söz etmiştim ve kurgusal karakterlerle ilgili algımızda ve onları kullanım biçimimizde görmeye çalıştığım şey bana John Keats'in "negatif yetenek" kavramını hatırlatır; yani "bir insanın huzursuzca bir olgu ve mantık arayışı içinde olmaksızın belirsizlikler, gizemler, şüpheler içinde var olma yeteneği." Keats, 1818'de Richard Woodhouse'a yazdığı mektubunda bu düşünceyi geliştirir:

> Şairane karaktere gelince, (yani eğer bir şeysem dahil olduğum türden bahsediyorum, , Wordsworth'çu ya da egoist yüceltmeden farklı, kendi başına bir şey olan ve yalnız duran türden) o kendisi değildir –benliği yoktur– her şeydir ve hiçbir şeydir –karakteri yoktur– ışığı ve gölgeyi ' sever; kusurlu ya da adil, üstün ya da düşkün, zengin ya da fakir, kaba ya da soylu olsun, zevk içinde yaşar – bir Iago yaratmak ona bir Imogen yaratmak kadar haz verir.

> Erdemli bir filozofu şok eden şey bukalemun şairi memnun eder. Olayların karanlık yanından zevk alması, aydınlık yanından zevk almasından daha zararlı değildir; çünkü her ikisi de spekülasyonla sonuçlanır. Bir şair, var olan her şey içinde en şiirsel olmayanıdır; çünkü bir kimliği yoktur – sürekli olarak başka bir bedenin içindedir ve onu doldurur.[88]

Şairler ve romancılar gibi okurlar da Imogen'den olduğu gibi Iago'dan da zevk alan, başka bir bedenin içinde olmak ve onu doldurmak için benliğinden geçici olarak vazgeçen bukalemun şairlerdir: Bu bence bedenlenmeden ziyade Proust'un ruh göçüne, bir şekil değiştirmeye benzer.

Proust'un "karakter" tanımı ve okurun buna tepkisi Virginia Woolf'unkine benzetilebilir. Woolf edebi karakter kavramından vazgeçmez ama keskin hatlarını yumuşatmaya, kişinin daha önceki romancıların belirttiğinden çok daha akışkan, değişken ve zor yakalanır olduğunu öne sürmeye çalışır. ("Character in Fiction" olarak da bilinen) "Mr. Bennett and Mrs. Brown" [Bay Bennett ve Bayan Brown] adlı ünlü denemesinde Woolf, *Jacob's Room* [*Jacob'ın Odası*] adlı kitabına ilişkin değerlendirmesinde kendisini kalıcı olmayacak karakterler yaratmakla suçlayan Edward dönemi romancısı Arnold Bennett'a güçlü bir karşı saldırıda bulunur. Woolf şöyle der: "[Bay Bennett] yalnızca karakterlerin gerçek olması halinde romanın hayatta kalabileceğini söylüyor. Aksi halde ölmek zorundadır. Ama kendime gerçekliğin ne olduğunu soruyorum. Ve gerçekliğin hâkimleri kimler?" Denemesinden en sık alıntılanan bir ifadede şu iddiayı ileri sürer: "Aralık 1910 civarında insanın karakteri değişti." Bu da en azından, Freud'un olduğu gibi çok sayıda başka düşünür ve sanatçının teşvikiyle kişinin güdülerine ve varoluşuna ilişkin modernist anlayış değişirken insan karakteri temsillerinin de değiştiğini söyler. Woolf karakteri hükümsüz kıl-

mak istemez. İstediği şey, (Proust tarzında, James'in açıkça öncüsü olduğu biçimde) karakterin tamamen donatılmış bir Viktorya dönemi varlığı olarak doğasını ve sert hatlarını, optiklerimizi değiştirmeye çalışan bakış lehine hafifletmektir.

"Bay Bennett ve Bayan Brown," bir tren vagonunda karşısında oturan Bayan Brown adlı bir kadın hayal ederek Bennett'ın karakter anlayışına karşı çıkar. Bennett onu dışsal özellikleriyle betimler; nereli olduğu, nasıl bir evde yaşadığı, evin mobilyaları, kadının geliri, babasının mesleği, annesinin neden öldüğü vesaire.[89]

> "'Kanseri anlat, kaliko kumaşı anlat. Şeyi de...' Ama 'Kes! Kes!' diye bağırdım. Ve üzülerek söylemeliyim ki o çirkin, o hantal, o saçma aracı pencereden fırlattım çünkü kanseri ve kalikoyu anlatmaya başlasaydım, size aktarmanın bir yolunu bilmesem de sıkı sıkıya tutunduğum o hayal, Bayan Brown'ım, sonsuza dek solmuş ve lekelenmiş olacaktı."

Bennett'ın betimleme tarzı, Dickens, Balzac ve Eliot ve aslında çoğu on dokuzuncu yüzyıl romancısının devamıdır. Woolf, karakterin bu şekilde anlaşılabileceği görüşünün çağdışı olduğunu savunur. Bayan Brown'a istediğiniz özellikleri yükleyebilirsiniz ama en önemlisi onun dünyada bir optik olduğunu anlamaktır. O, dünyayı görme aracımızdır. Bu araç, zihnimizi ve hayal gücümüzü onun dünyayı nasıl gördüğünü anlamak için çalıştırır ki bunlar dışsal özelliklerle kavranamaz.

Bu beni, Proust'a atfettiğim kaygıların sapkın ve karanlık versiyonunu *Ormandaki Canavar* adlı novellasında sunan, kurgusal karakterlerin bir diğer önemli deneysel araştırmacısı Henry James'e götürür. Bir karakter ve hiçlik anlatısı olan romanda John Marcher'ın kadın dostu (ama daha fazlası değil) May Bartram'ın, Marcher'ın kişiliğinin maskesinin ardını görebildiği anı düşünün. Marcher'ın, "cana-

var"ın, önemli ve umulmadık bir şeyin gelişini bekleyerek geçen hayatı, May'in ona sunduğu sevgiye aldırmayarak ve hiç gelmeyen anı beklerken temelde hiçbir şey yapmayarak uzun süreli bencil bir kendine gömülme uğraşı haline gelir. Onun hayatının hiçliğini görecek olan May'dir. Marcher'ın sosyal davranışları "uzun bir gizlenme eylemi" olarak tanımlanır. Şu satırlar ise daha da radikaldir:

> Sonunda işin geldiği nokta, göz deliklerinden diğer özellikleriyle hiç uyuşmayan bir ifadeye sahip gözlerin baktığı, arkadaş canlısı bir sırıtış resmedilmiş bir maske takmasıydı. Yıllar sonra bile bu aptal dünyanın yarısından fazlası keşfedilmemişti. Bunu başaran tek kişi May Bartram'dı ve tarifsiz bir ustalıkla aynı anda –ya da belki de sırasıyla– gözlerini onunla buluşturmayı ve sanki onun omuzundan üzerinden bakıyormuş gibi kendi görüntüsünü onun maske deliklerinden gelen bakışıyla birleştirmeyi başardı.[90]

May Bartram, "tarifsiz ustalığıyla" hem maskesinin arkasından Marcher'ın dünyaya bakışını benimseyen hem de dışından onunla yüzleşen mükemmel kurmaca okuru olarak görünür. Gerçeği keşfeder – ve sonra da gerçeğin hiçbir zaman ortaya çıkmaması için yalnızca yalvarabilir.

James, kurgusal maskeye ilişkin ahlaki –Amerikan da denebilir– bir görüş sunar. Bizi "karakter"den söz ederken en sık kullandığımız iki anlam arasındaki ilişkiyi düşünmeye teşvik eder – hem de bildiğim tüm romancılardan daha vurgulu biçimde: Kurgusal kişi ve ahlaki varlık. Bunlar kelimenin ve kavramın birbirinden ayrı kullanımlarıdır ama yine de okuma eyleminde sıklıkla kesişirler: Kurgusal karakterleri, ahlaki varlıklarıyla değerlendirebiliriz. Ama *Ormandaki Canavar*'daki ahlak oyunu kendi içinde oldukça karmaşıktır: Mesele Marcher'ın kendini May'in yerine koyamaması gibi bir empati eksikliği, etik

başarısızlıksa, daha radikal anlamda "karakterin" aslında hiçlik, yalnızca farazi bir kurgu, bir maske, uydurma bir metafiziğin parçası olması gibi korkutucu bir olasılık vardır. Ancak ne Proust ne de James için bu hiçlik, insani kavramlar dışında düşünülebilir; bu, insan aktörlerin yaptıklarının ve yapamadıklarının sonucudur. Hikâyenin sonunda Marcher sevdiği kadını kaybetmiş bir diğer ölümlünün kederli yüzüyle aydınlanmaya ulaştığında bu tamamen bir kişiyle, May Bartram'la ve onun sevgisine karşılık verememesiyle ilgilidir. Hikâyenin sondan bir önceki paragrafında belirtildiği gibi "hayatının sesli boşluğu" hem bir bilgisizlik uçurumu hem de kişisel bir kayıp deneyimidir. *Ormandaki Canavar*'daki bilgisizlik insani, kişisel bir deneyim olarak yaşanır; Marcher'ın sonunda bilgisizliğini fark etmesi gerekir ve böylece hikâyedeki melodramın zirvesi, tam da o canavar olarak yaşamı boyunca süren bilgisizliğinin bilgisini temsil eder: "Bu uyanışın dehşeti bilgiydi, esintisiyle gözlerindeki yaşları bile donduran bilgi … Hayatının ormanını ve pusudaki Canavarı gördü; ve bakınca havadaki bir esintiyle, onun sıçramaya hazırlanarak devasa ve ürkütücü şekilde yükseldiğini hissetti. Gözleri karardı – Canavar yakındaydı ve sanrısında ondan kaçmak için içgüdüsel olarak dönünce yüzükoyun mezara kapaklandı."

Daha hikâyenin başlarında, sonucu tahmin eden May, Marcher'a olduğu haliyle devam etmesini söyler:

> Onun süregelen haline geri döndüler ve gerçekten o kadar uzun zamandır geçti ki nihayet derinliklere bakacakları kaçınılmaz gün geldi. Hafifliğine ve hava hareketliyken zaman zaman sallanmasına rağmen yeterince güçlü bir köprüyle düzenli olarak bağlanan bu derinlikler, sinirlerinin iyiliği için altındaki uçuruma bir ip gönderip derinliğini ölçme çağrısında bulunuyordu.

Bu imge, karakterin bilgi ve hiçlik uçurumuyla, belki de bilgi olarak hiçlikle ilişkisini düşündürür. Sanki köprü kurgunun kendisidir, ölümlü varoluş uçurumunun üzerine kurulmuş bir yapı. İnsanlar bu uçuruma ancak ara sıra bir ölçüm ipi sarkıtabilirler. Ama uçurumun potansiyel metafiziği, James'te, kurgusal kişilerin bu düşünceleri pratik insani işlevleri bağlamında ele aldığı ölçüde önemlidir. *Ormandaki Canavar* karakterin bir boşluk olarak alegorisini sunuyorsa, bu bir soyutlama değildir, tersine, yaşamlarını anlamlandırmaya çalışan iki insanın baş döndürücü dramasıdır. Bu, yaşamın kendisinden çok, yaşamı anlatan kurmacalarla bilebileceğimiz, tanık olabileceğimiz ve anlayabileceğimiz bir dramadır.

Kurgu ve hiçlik diyalektiğini açıklamak için James de Proust'a katılır. İkisi de bize okurların yaşam, duygu ve ahlaki seçim atfettikleri kurgusal varlığın, "karakterin" (a) bir yanılsama ve (b) kaçınılmaz ve mutlak gerekli bir yanılsama olduğunu, çünkü tam da kurgusallıkları nedeniyle karakterlerin maddeselliğini, "gerçek insanlar" olsalardı yapamayacağımız şekilde benimseyebileceğimizi ve (c) sınırlı insan varlığımızın en anlaşılmaz ve önemli meselelerini kavramak için kişilerin kurgusal temsillerine ihtiyaç duyduğumuzu açıklar.

Şimdiye kadar söylediklerim beni, bu kitabın genel savlarına ayna tutan bir başka tartışma hattına taşıyor. Fransız dilbilimci Émile Benveniste yıllar önce dilde "öznelliğin" anlamını araştırdı.[91] Öznelliğin ve benliğin romantik kavranışını reddetti; psikolojiye ya da herhangi bir içe dönüş metoduna başvurmadan kavramı bilinçli biçimde ele aldı. *Ben* demek bir öznellik *ifadesi* değildir. Kişi *ben* diyerek kendisini özne olarak *kurar* ve "öznellik" başlığı altında değerlendirdiğimiz her şey bundan sonra

gelişir. Ego öncelikli olarak dilin özelliğidir. Benveniste'e göre, *ben* diyen herkes *bendir*. Benveniste, dilin söylemsel özelliğiyle, hayatta nasıl kullanıldığıyla ilgilenir. Söylemde *ben* kullandığımda, bu kaçınılmaz olarak bir *sen*'e, konuşmanın hitap ettiği bir kişiye işaret eder. Ve bu da yine kaçınılmaz olarak bir karşılıklılığı ima eder: Bana hitap etmek için *sen* de *ben* haline gelir ve o noktada bendeki *ben* de *sen* olur. Bu karşılıklılık simetrik değildir: O anda *ben* diyen kişi dil sistemini kontrol eden aşkın bir konumdadır. Ama yine de karşılıklılık bütünleyicidir ve tersine çevrilebilir.

Ben bir dilsel göstergedir, kendisine iliştirildiği şekliyle işaret edilen bir şey yoktur ve tek referansı o anda onu kullanan konuşmacıdır. Öznellik (ve dolayısıyla içerilik hali, içsel derinlik ve tüm diğerleri) olarak adlandırdığımız şeyin temeli bu dilsel eylemde, *ben* demekte yatar ve eylem daima özneler arasıdır çünkü mesajın dinleyicisine, *ben* olarak benim yerimi de alabilen *sen*'e işaret eder. Özneler arasılık insanın konuşma eyleminin koşuludur; öznellik onsuz düşünülemez. Ve dilin diğer ayrımlarını hazırlayan da konuşma halidir: Gösterimsel tanımlar (burada, orada) ve zamansal sıfatlar (dün, gelecekte). Geçmiş, gelecek, şartlı zamansal ayrımlarımız olan fiil zamanları (ve şartlı geçmiş, dilek kipi gibi ince farklar) "şimdi" olarak adlandırdığımız konuşma anına referansla belirlenir – ve Benveniste için bu "şimdinin" konuşmakta olduğumuz andan başka anlamı yoktur. Bu, hayatımızın kendimizi bulduğumuz anıdır.

Benveniste'ten çıkarımda bulunarak, öznelliği söylem durumunda ortaya çıkan özneler arasılık olarak ele alan modelin, bize anlatı ve ona duyduğumuz ihtiyaç hakkında bir şeyler söyleyebileceğini düşünüyorum. Konuşma gibi anlatı da bir konuşmacıyı ve bir dinleyiciyi gerektirir (anlatıbilimciler, "anlatıcı" [*narrator*] ile simetri için

"anlatı dinleyicisi" [*narratee*] kelimesini türetmişlerdir). Dolayısıyla, anlatıcının öyküsü, o öykü aynı zamanda dinleyicinin de öyküsü olmadan var olamaz. Bu ilişki bazen –örneğin incelediğimiz Balzac, Maupassant ve Saki hikâyelerinde– aleni, bazı durumlarda örtük olabilir. Romancıların çoğu (incelikli bir ironi haricinde) "sevgili okur" dilinden vazgeçmiştir ama sevgili okur arzulanan bir kılıf altında yine de oradadır, yoksa hikâye ilerleyemez. Dostoyevski'nin "yeraltı insanı" bile monoloğunu birine anlatır, aslında anlatımında *ben*'ine bir *sen* yaratır. Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ı Mihail Bahtin'in, dilin doğası gereği diyalojik olduğunu ifade eden "diyalojizm" kavramının başlıca örneğidir: Sözcükler diğer sözcükleri kapsar ve onlara yanıt verir. Sahnede ya da bir romanda monologlar bir dinleyici gerektirir; bir dinleyiciden yanıt yoksa kendi iç dinleyicilerini varsayar. Benveniste gibi Bahtin de dilin toplumsal bir yapı olduğunu savunur. Dil, boşlukta ya da bir yankı odasında öznelliğimizi "ifade eden" bir şey değildir. Yalnızlığa ve bastırmaya zorlansa bile her zaman diyaloğu amaçlar.

Bu temelde anlatının her zaman toplumsal bir eylem olduğunu, her zaman iletişimi amaçladığını, her zaman dinleyiciden bir yanıt beklediğini söyleyebilir miyiz? Niyetinin bu olduğu şüphe götürmez. Ama bu durum anlatıya bir ayrıcalık vermez ve onu etik olmayan kullanımlardan muaf kılmaz. Tam aksine, anlatı bir iletişim eylemi olarak tasarlandığı için dilin tüm suiistimallerine açıktır. Machiavelli, dilin insana yalan söylemesi için verildiğini söylemiştir ve dilin gerçekdışı öğeleri kullanma yeteneği anlatıda da mevcuttur. Halk masalları devleri, perileri ve insanları görünmez kılan sihirli değnekleri ve şapkaları icat edeli çok oldu. Bununla birlikte, yalanları kınadılar ve canavarların gücü ve dünyanın kayıtsızlığı karşısında insan aklının zaferini savundular.

Kurgusal kişilerin Benveniste'in analiz ettiği iletişim sistematiğinde önemli rol oynadığı kesindir. Konuşmacının dinleyiciyle, yazarın okurla diyalojik ilişkisini taklit ederler. Açık veya örtülü biçimde, metnin iletişim kurma, bir diyalog oluşturma arzusuna hitap eden bir insan etkileşimi modeli sunarlar. Lukács'ın ileri sürdüğü gibi, roman yalnız bireyin mekânıysa –ve roman okuma sıklıkla sessiz ve tek başına sürdürülen bir eylemse– o zaman iletişimsel bir ilişki modeli ve imkân dahilinde bir ağ, onun duyulma arzusunun önemli bir parçasıdır. Marlow bir noktada *Nellie*'deki dinleyicilerine, "Hikâyeyi görüyor musunuz?" diye sorar. "Herhangi bir şey görüyor musunuz?" Ve devamında şunu iddia eder: "İnsanın varlığının belli bir dönemindeki –onun hakikatini doğuran, ona anlam veren; içine işlemiş o algılanamaz özünü oluşturan– yaşam hissini aktarmak imkânsızdır. Buna olanak yok. Nasıl rüya görüyorsak öyle yaşarız – bir başımıza..."[92] Ama Marlow'un imkânsızlık beyanı o "yaşam hissini" karşısındaki kitleye ve onların da ötesinde *Karanlığın Yüreği* okurlarına iletme çabasını durdurmaz. Kurgusal kişiler ve onların ne kadar zor ve başarısız olursa olsun iletişim kurma çabaları, kurgusal anlatıların temel gayesine bağlıdır: Okurla iletişim kurmak.

Kurgusal karakterler önemlidir çünkü birbirimizle ne kadar kırılgan bağlar kurduğumuzu bilip bunu dramatize ederler. İnsan etkileşimindeki iletişimsizlik ve tam şeffaflığın kurulamaması karşısında bize bir tür telafi sunarlar. Elbette bu, kurgusal varlıkların her zaman kolayca anlaşılabildiği ya da Lucy Snowe örneğindeki gibi analize direnç gösteren noktaları olmadığı anlamına gelmez. Ama onlar hakkında bilinebilecek her şeyi romanın kendisinde yakalamalıyız ve ısrarlı bir okursak bu insanları olası en yüksek seviyede tanırız. Eğer bu, kurgunun "kaçışını," gerçek dünyadan uzaklaşmayı temsil ediyorsa

bu aslında içeriye, daha geniş bilgiye ve daha kusursuz iletişime doğru bir kaçış anlamına gelir.

Yaşama dair kurgusal anlatılar, tamamen başkalarını dinleme –Benjamin'in sözleriyle onlara "danışma"– ve onlara seslenme ihtiyacıyla ilgilidir. Benimkindense –ya da benimkine ek olarak– sizin gözünüzle bakmak nasıl bir şey? Dil kusursuz bir iletişim aracı değildir: *Madam Bovary*'de Flaubert, "İnsan sözü, yıldızları duygulandırayım derken ayıları dans ettirecek havalar çaldığımız çatlak bir kazana dönüşüveriyordu," der.[93] Ama bir yanıt duyma, bir diyalog kurma umuduyla başkalarıyla iletişim kurabileceğimiz tek araç odur. Yanıt alamadığımızda başka bir hikâye anlatarak tekrar deneriz. Uzun vadede ölüme mahkûm olduğumuzu bilerek ama bu arada başkalarına kendimizi duyurmamız gerektiğine inanarak, hayatta kalmak için birbiri ardına hikâyeler anlatan Şehrazat'a geri döneriz.

5. Anlatı Ne İşe Yarar?

Genel olarak sanatın ve özel olarak anlatısal kurgunun neden var olduğunu açıklamaya çalışan sayısız girişim vardır. Sanatın gözle görülür bir işlevi olmadığından uyumlanmayı temel alan bir biyolojik açıklamanın fazla yararı olmaz fakat yine de sanatın ve edebiyatın bilişsellik ve sosyal uyum için ne kadar faydalı olduğunu göstermeye yönelik epey çaba serf edilir.[94] Daha eski bir savdan yola çıkmanın daha verimli olacağı düşüncesindeyim; yani Friedrich Schiller'in sanatın biçim dürtüsü ile duyum dürtüsü arasında aracılık eden "oyun dürtüsüne" yani *Spieltrieb*'e ait olduğu savından. Schiller'e göre, oyun dürtüsü diğer iki dürtüyü dengede tutar ve insanın özgürlük alanını yaratır. Biçim ve duyum uyum içinde işlediğinde oyun dürtüsü "yaşayan biçimi, yani Güzelliği" yaratır. Schiller, oyunun insanların doğalarının gereğini yerine getirmelerini sağladığını vurgular: "İnsan yalnızca kelimenin tam anlamıyla insan olduğu zaman oyun oynar ve *yalnızca oynadığı zaman tam anlamıyla insandır*."[95] Bu da sanatı insan olmanın en bütün hali kılar.

Schiller'i yorumlayarak anlatısal kurgularda yer alan ve sürdürülen oyunun, dünyayı bize aydınlatıcı ve hatta işlevsel –Carlo Ginzburg'un avcının geleneksel bilgisi örneğini hatırlayın– biçimlerde anlatması bağlamında insan özgürlüğünün bir uygulaması ve simgesi olduğunu söyleyebiliriz. Aynı zamanda da bu kurguların birer kurmaca, insanın üretiminin ve taklidinin sonucu olduğunu gösterir (Latince *fingo*, *fingere* hem yapılanı hem de uydurulanı içerir). Daha önce bahsettiğim Borges hikâyesi

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" bir tür kıssadan hisse sunar: Kurguların "meleklerin değil de insanların öğretisi olduğunu" kabul etmekten vazgeçer, onlara gerçekten inanmaya başlarsanız kurgu olmaktan çıkıp mitlere dönüşürler; mitler açıklayıcılık statüsü talep eder ve ister "üstün ırk" ister bedenin dirilişi, inanç gerektir. Kurgu, tam da inanç sistemlerini reddetmesi, "mış gibi" üzerindeki ısrarı açısından oyunbazdır.

"Mış gibi yapalım," insanı "ileri primatlar" diye tanımlananlardan ayıran bir ifade ve zihinsel faaliyet olarak görülür.[96] Çocukları genellikle çok az malzemeyle "mış gibi" oyunları oynarken, hayali fincanları doldururken ve hayali arabalar sürerken görürsünüz ve bir şeyler uydurmaya tamamen dalmış olsalar da bunların hiçbirinin gerçek olmadığını bildikleri de gayet açıktır. Oyunlarına yeni malzemeler ya da yeni durumlar eklemek için hayali olanın dışından da bakabilirler; yeni bir oyun arkadaşı gelir: "hadi o baba olsun," ellerine yeni bir nesne geçer: "bu, trenin lokomotifiymiş gibi yapalım." *The Work of the Imagination*'da [*Hayal Gücünün İşlevi*] Paul Harris'in dediği gibi, bir "yarı inanç" dünyasındadırlar ve bence bu duygu ve zihin durumu, yetişkinlikte kurgudan zevk almaya (ve yazmaya) kadar taşınır.[97] Harris'e (ve diğerlerine) göre, dil ve "mış gibi" yapma oyunu birlikte ortaya çıkar, çocuğun perde arkasındaki olayları, başka bir zaman ve mekânda yaşananları anlatma becerisiyle gelişir. Nihayetinde dil, var olmayanın yerine geçebildiği için büyük ölçüde yararlı bir araçtır; olan şeylerin yerine geçen bir işaretler sistemidir. Mış gibi oyunu için de aynı şeyler söylenebilir.

D. W. Winnicott'ın klasik eseri *Playing and Reality* [*Oyun ve Gerçeklik*] oyunun işlevini ve doğasını açıklayan aydınlatıcı bir bakış açısı sunar. Winnicott'ın insanın bebeklikte "geçiş nesneleri" (bir oyuncak, bir battaniye, bebeğin değer verdiği herhangi bir şey) edindiğine dair

gözlemi, onu çocuğun çevredeki uyaranlardan bunalmadan dünyaya yaratıcı biçimde tepki verebildiği, iç ve dış gerçeklik arasında bir ara deneyim bölgesi tanımlamaya yöneltir. Şunları yazar:

> İç gerçekliğe mi yoksa dış (ortak) gerçekliğe mi ait olduğu sorgulanmayan bu ara deneyim bölgesi, bebeğin deneyiminin daha büyük bölümünü oluşturur; ayrıca hayat boyunca sanat, din, düşsel yaşam ve yaratıcı bilimsel çalışma gibi alanlarda yaşanan yoğun deneyimler içinde varlığını sürdürür.[98]

Winnicott çocuğun içinde oyun oynadığı, ben ile ben-olmayan arasındaki bu "potansiyel mekânın," bu ara bölgenin dünyaya uyum sağlamanın önkoşulu olduğunda ısrarcıdır. Bu içgörüsünü "Temel Tez"i olarak yeniden formüle eder:

> Kültürel deneyimin yerleştiği yer, birey ile çevre (başlarda nesne) arasındaki *potansiyel mekândadır*. Aynı şey oyun oynama için de söylenebilir. Kültürel deneyim, ilk olarak oyunda tezahür eden yaratıcı yaşamla başlar.

Bu oyunlar, bebeğin özne ile nesnel dünya arasındaki ilk uzlaşmasını temsil eder. Bebeğin geçiş nesnesiyle oyunda yarattığı yanılsamaya inanmasına ve böylece şeyler üzerinde bir hâkimiyet hissi kazanmasına (Winnicott'ın "yeterince iyi" olarak adlandırdığı anne tarafından) izin verildiği için oyun yararlıdır.

Winnicott'ın görüşünü, oyunu hayal gücüne dayalı yaşamın temeline oturtması açısından doğru, hem toplumsal hem de bireysel olarak her türden hayal ürünü esere neden ihtiyacımız olduğunu açıklaması açısından oldukça faydalı buluyorum. Oyun olmadığında merhametsiz bir dünyanın altında ezilme tehlikesiyle karşı karşıya kalırız. T. S. Eliot, *Four Quartets*'te [*Dört Kuartet*] "İnsan türü

çok fazla gerçekliğe katlanamaz," der. Ve *Notes Toward a Supreme Fiction*'da [*Üstün Bir Kurmacaya Yönelik Notlar*] Wallece Stevens şunları söyler: "Şiir buradan doğar: Kendimize ait olmayan ve dahası, kendimiz olmayan / Ve ışıltılı günlere rağmen zor olan / Bir yerde yaşamamızdan." Ama bu, şiir ya da kurgunun dünyadan bir kaçış olduğu anlamına gelmez. Daha ziyade, bebeğin oyununda olduğu gibi, insan aklının gerçeklikle başa çıkabileceği, ondan bahsedebileceği, hayalinde onu yeniden şekillendirebileceği, onun hakkında "farz edelim ki" diyerek sorular sorabileceği bir alan bulma girişimidir. Kurgular gerçekliği alt etmez. Aksine, Borges'nin "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"unun bize gösterdiği gibi, kurgular gerçeklikle karıştırılmamalı ama gerçekliğin yaratıcı yorumlanması alanında korunmalıdır. Winnicott, psikoterapist olarak çalışmalarını anlatırken şaşırtıcı bir argüman sunar:

> *Psikoterapi iki oyun alanının, hastanın ve terapistin oyun alanlarının örtüştüğü yerde gerçekleşir. Psikoterapi, birlikte oynayan iki kişiyle ilgilidir. Bunun mantıksal sonucu da, oyun oynamanın mümkün olmadığı yerde terapistin yaptığı işin hastayı oyun oynayamayacak durumdan oyun oynayabilecek duruma getirmeye yönelik olmasıdır.* (Özgün metinde italik)

Bence terapistin hastaları oyun oynayabilecekleri duruma getirme görevi kurgunun işleyişinin anahtarıdır. "Bir varmış bir yokmuş" ya da "karanlık ve fırtınalı bir geceydi" şeklindeki geleneksel girişler dinleyicide oyun hissini harekete geçirmeyi hedefleyen en temel stratejidir. Modern edebiyat karmaşık varyasyonlar sunar: Örneğin, Henry James'in *The Turn of the Screw* [*Yürek Burgusu*] eserinin açılış satırlarını düşünelim; dinleyicilerden birinin çok daha korkunç bir hikâye önermesine, yürek burgusuna bir tur daha eklemeye yol açacak cümleyi: "Hikâye bizi ateşin

etrafında yeterince soluksuz bırakmıştı..." *Nellie*'nin güvertesinde akıntının yön değiştirmesini beklerken Marlow'un karanlık masalını dinleyenleri de es geçmeyelim.

Winnicott'ın psikoterapik oyun alanı, Freud'un bebeklik duygulanımlarının tekrarlama ve canlandırma yoluyla yeniden sahnelendiği bir alan olan psikanalizde hasta ile analist arasındaki aktarım hakkında söylediklerini hatırlatır. Geçmişten gelen bu davranışsal tekrarlar, terapinin detaylı ele alması gereken takıntılara, bastırmalara ve dirençlere işaret eder. Freud, aktarımı bu tekrarların anlaşılabileceği ve düzenlenebileceği bir "oyun bahçesi" olarak adlandırır:

> Böylece aktarım, hastalık ile gerçek yaşam arasında, birinden diğerine geçişin sağlandığı bir ara bölge oluşturur. Yeni durum, hastalığın tüm özelliklerini devralmıştır ama her noktada müdahalemize açık olan yapay bir hastalığı temsil eder. Gerçek bir deneyimin parçasıdır ama yaratılan elverişli koşullar sayesinde mümkün olmuştur ve geçicidir.[99]

Freud'un *Zwischenreich* olarak adlandırdığı aktarımın bu "ara bölgesi," Winnicott'ın oyun ara bölgesine çok benzer. Ve Freud'un "oyun alanı" (*Tummelplatz*) Winnicott'ın psikoterapinin iki insanın birlikte kurduğu oyun olduğu iddiasına hazırlıktır. Psikanalitik tedavinin ve "sağaltımın" önkoşulu bir oyun alanına girebilmektir.

Psikanalitik çalışmanın ortaya koyduğu bu insan anlayışı –"insan doğası" demekten imtina ediyorum çünkü bu sorgulanması gereken bir kesinliği gerektiriyor– hepimizi potansiyel şairler yapar. Lionel Trilling'in ifadesiyle, Freud'a göre zihin "bir şiir yaratım organıdır."[100] Yapısal dilbilim bağlamında Freud'u yeniden yorumlayan Jacques Lacan da benzer sonuçlara varır. Freud'un analiz ettiği rüyanın yoğunlaştırma ve yer değiştirme niteliği Lacan tara-

fından dilin temel işlevleri, metafor ve metonimi olarak yeniden tanımlanır. İnsanlar dile dahil oldukları andan itibaren hayalci ve kurgucu olmaya hazırdır; yalancı, fetişist ve ayartıcı olmaktan bahsetmiyoruz bile. Bizim kurgu üretme becerimiz benliklerimizde ve dünyada hakikat arayışımızın temeli olabilir ama zihinsel istikrarı sağlamadığı gibi garanti de etmez. Gerçek olanın ve olmayanın araçları aynıdır. Ama kurgu üretimi, anlama ve düşünme girişimleri için gerçeklikte bir alan açma becerisi açısından kritik önemdedir.

Freud'dan sonra psikanaliz, analitik ve sağaltımsal çabanın sadece bir hikâyeyi doğru anlamakla ilgili olduğunu ileri sürmüş ve anlatıyı giderek daha üstün bir konuma yerleştirme eğiliminde olmuştur. Freud, 1905 tarihli *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria*'da [*Bir Histeri Vakasının Analizinden Parçalar: "Dora"*] bunun uyarısını yapmıştı:

> Bu ilk anlatı, yatağının kimi yerleri kayalıklarla kapatılmış, kimi yerleri kum yığınlarıyla sığlaşmış, gemi yüzdürmeye elverişsiz bir nehre benzetilebilir. Bazı yazarların elinden çıkan pürüzsüz ve eksiksiz histeri hastalığı öyküleri beni hayrete düşürür. Gerçekte hastalar kendileri hakkında bu tür açıklamalar yapacak durumda değildir. Yaşamlarının şu ya da bu dönemi hakkında hekimi yeterli ve tutarlı bir şekilde bilgilendirebilirler ama bunun hemen ardından, verilen bilgilerin sığlaştığı, boşlukların ve bilmecelerin baş gösterdiği bir dönem gelir ve sonrasında karşımıza işe yarar açıklamalarla aydınlatılmayan, tamamen karanlık dönemler çıkmaya başlar. Açıkça görünür olanlar da dahil olmak üzere bütün bağlantılar genelde tutarsızdır, çeşitli olayların birbirini izleme sırası belirsizdir; hasta olayı anlatırken bile bir beyanım, bir tarihi tekrar tekrar düzeltir ve uzun bir süre bocaladıktan sonra yine ilk ifadesine geri döner. Hastanın, yaşam öyküsünü hastalık öyküsüyle örtüşen bir dü-

> zende sunma konusundaki yetersizliği sadece nevrozlara özgü değildir, kuramsal düzeyde de çok anlamlı[dır.] [101]

Hastanın tutarsız ilk anlatısının "kuramsal önemi," boşlukların ve tıkanıklıkların, bastırma ve dirençten; yani hatırlanması çok acı verici olduğu için unutulan, dolayısıyla bellekten kaybolan malzemelerden kaynaklandığı fikrinden doğar. O hikâyeyi anlamak için hayati önem taşımasına rağmen travma, tutarlı bir hikâyenin parçası olmaya direnir.

Freud'un vaka öyküsünü kullanması psikanalitik bakışta anlatının ilksel rolüne işaret eder. *Studies on Hysteria* [*Histeri Üzerine Çalışmalar*] adlı erken dönem çalışmasında Freud, bu vaka sunumlarının kısa hikâyelere benzemesinden duyduğu şaşkınlığı dile getirir – ve semptomların gelişimini ve dışavurumunu anlamanın ve nedenlerini ortaya çıkarmanın tek yolunun hikâye olduğunu ileri sürer. Histeri kendini, travmanın sembolik olarak bedensel bir semptomda sabitlenmesiyle yani ileriye yönelik tıkanıklık olarak gösterse de aslında zamanla ortaya çıkar. Analiz süreci, hikâyenin ilerleyebilmesi için neden sonuç ilişkisini yeniden kurmaya, zamanı tekrar harekete geçirmeye çalışır. Hasta nihayetinde kendi yaşam hikâyesini ve onun gelecek ihtimallerini, üzerinde çalışılabilir bir biçimde geri kazanmalıdır. Vaka öyküsü örnek bir hikâye anlatır: Bir bireyin tüm özgüllüğüyle gelişen, bir hikâye biçimini temsil eden, klasik bir anlatı örneği gösteren hikâyesi.

Freud'un vaka öyküleri, bugünle kaynaştırılması gereken bir geçmiş tarihi ortaya çıkarma iddiasındadır fakat bu tarihin konumu sonraki çözümlemelerinde daha karmaşık hale gelir. *From the History of an Infantile Neurosis*'te [*Bir Çocukluk Nevrozu Hikâyesi: Kurt Adam Vakası*] küçük Sergei P'nin ebeveynlerinin cinsel ilişkisine ger-

çekten tanıklık edip etmediğini tartışır – aslında hiçbir zaman hatırlamadığı ama analist ve hastanın travmatik kurt düşünden yeniden yapılandırdığı "ilksel sahne." Acaba bu bir "ilksel fantezi" midir? Tartışma sonuçsuz kalır: Freud bu sahnenin gerçek olduğuna ama bir fantezinin de pekâlâ travma kaynağı olabileceğine inanır. Psikanaliz tekniğiyle ilgili son makalelerinden biri olan ve analistin amacının "Dora"da ifade ettiğiyle aynı olduğunu savunduğu "Analizde Yapılandırmalar"da (1937) vakaya geri döner: "Aradığımız şey, hastanın unutulmuş yıllarının güvenilir ve hayati unsurları açısından eksiksiz bir resmidir." Ama burada, unutulmuş yılların o resminin önemli ölçüde daha sorunlu ve kısmi derecede geri kazanılmış olduğunu da hesaba katar. Analistin görevi, hastanın sonradan onayladığı (ya da reddederek analistin belli savları elemesine yol açtığı) bir geçmiş anlatısının unsurlarını kurgulamaksa bu şöyle gerçekleşir:

> Analistin kurgusundan başlayan yolun hastanın hatırlamasıyla sonlanması gerekir ama her zaman buna ulaşamayız. Çoğu zaman hastanın bastırmış olanı hatırlamasını sağlayamayız. Bunun yerine, analiz doğru şekilde uygulanmışsa kurgunun gerçekliğine dair kesin bir inanç yaratırız ki bu da hastada hatırlanmış bir anıyla aynı sağaltımsal sonucu doğurur.[102]

Burada Freud'un analizde üretilen hikâyenin hastanın geçmişinin tam canlandırması olmayabileceği itirafı bir iddiaya dönüşür. Anlatının inandırıcılığı ve sağaltımsal değeri, onun geçmişteki hikâyeye mutlak biçimde sadık oluşundan ziyade ikna ediciliğinden gelir. İhtiyacımız olan tek şey hikâyenin doğruluğuna dair "kesin bir inançtır." Bu şekilde olmuş olmalıdır çünkü yarattığı sonuçlar bunu gösterir. Bu, Woolf'un "Edwardcılar" olarak adlandırdığı Arnold Bennett gibi yazarlardan ziyade Henry

James ya da Virginia Woolf ya da William Faulkner'daki hikâye anlatıcılığına benzer. Freud kendini modernist anlatıcılar safına yerleştirir.

Freud hikâyeyi doğru anlama, kurguyu yalnızca "unutulmuş yılların" kayıp parçalarını doldurmak için kullanma kararlılığını korurken, ardından gelen bazı psikanalistler daha ileri giderek hasta ile analist arasında kurulan hikâyenin doğruluğunun hiç önemli olmadığını, önemli olanın sadece hikâye ve onun sağaltımsal inanç yaratma kapasitesi olduğunu ileri sürdüler.[103] Önemli olan, hikâyenin yaşamı anlamlı kılma gücüdür. Bu görüşün uç bir versiyonu anlatı analizinin (mesela otobiyografiler üzerine yapılan) ve psikoloji alanında bazı çalışmaların tipik özelliği haline gelmiştir. Jerome Bruner'a bakalım:

> Cesur bir adımla, aslında sözcüklerle resmedilmeye hazır bekleyen, sezgisel olarak aşikâr ve bilinmesi gereken bir benlik olmadığını belirterek başlamak istiyorum. Daha ziyade, karşılaştığımız durumların gereksinimlerine uygun olarak kendimizi durmadan yeniden yapılandırırız ve bunu da geçmişe ait anılarımızın ve geleceğe ilişkin umutlarımızın ve korkularımızın rehberliğiyle yaparız. Kendimizi kendimize anlatmak, kim ve ne olduğumuza, neler yaşandığına ve yaptığımızı neden yaptığımıza dair bir hikâye uydurmak gibidir.[104]

Bu argüman tartışmasız görünür: Kendimizi devam etmekte olan bir hikâyeye sürekli yeniden yerleştirerek kendimizi kendimize anlatırız. Ama bu anlatıcı konumu Galen Strawson'ın "çağımızın yanılgısına" dönüşebilir, tıpkı Bruner'ın başka bir yerde dediği gibi: "Sonunda, hayatlarımızı 'anlattığımız' otobiyografik anlatılar *haline geliriz*." Ya da Oliver Sacks'ın ileri sürdüğü gibi: "Bu anlatı *biziz*, bizim kimliklerimiz."[105] Özanlatımızın biz olmasını

isteyebiliriz ama kendimize dair anlatımız, hastalık ve ölüm de dahil olmak üzere, anlatıyı kontrol etme kapasitemize meydan okuyan her türlü talihsizlikle sınandığı için, bu fazlasıyla idealist ve hatta solipsist bir konumlanma gibi görünür.

Paul Ricoeur yararlı bir ayrım önerir: Bizler yaşamlarımızın anlatıcılarıyızdır, yazarları değil. Ona göre, "Sokrates'ten ödünç alınan anlamıyla *sorgulanmış* bir yaşam, *anlatılmış* bir yaşamdır." Bu, yaşamlarımızın anlatılarını bizzat yaşam tarafına değil de analitik sorgulama tarafına yerleştirir. Gerçeğin temsili olarak anlaşılan mimesisin, gerçek nesnenin bir tür yeniden üretimini ya da dublajını değil de "kurmacaya alan açan bir kesik" sunması gerektiğini kararlılıkla savunur.[106] Kurmaca bir kavrayış alanıdır. Bu, Benjamin'in *başkalarının hikâyelerinde* kendi "titreyen hayatlarımız" için biraz aydınlanma aradığımız şeklindeki iddiasının dolaylı bir teyidi olabilir. Kendini bilen özanlatıcılar olarak anlatılarımızın kendimizin ve başkalarının sorunlarını çözmedeki yetersizliğini kabul etmeliyiz. Flaubert'in *Duygusal Eğitim* kitabında kendilerini, yaşamlarının başarısızlığına ilişkin hikâyelerle avutan Frédéric'e ve arkadaşına fazlasıyla benzeyebiliriz. Lukács'ın belirttiği gibi, zaman karşısında aralıksız ama daima yenilgiyle sonuçlanan mücadeleyi yürüten, hafıza ve o hafızadan geri getirilen hikâyelerdir.

İnsan türü için zaman, mekândan çok daha büyük bir sorun teşkil eder. Bizler ölümlüyüz, zamanla sınırlılığımız mekânla sınırlılığımızdan daha ciddidir. Ricoeur, insanın zaman deneyiminin anlatıda yeniden yapılandırılma biçimi üzerine en kapsamlı çalışmayı yapmış ve "zaman bir anlatı biçiminde dile getirildiği ölçüde insani hale gelir ve anlatı da zamansal varoluşun bir koşulu haline geldiğinde eksiksiz anlamını kazanır" görüşünü savunmuştur. Pek çok roman yer değiştirmek, taşradan şehre taşınmak,

mekânda dolaşmak, yolda maceralar aramakla ilgilidir. Ama zaman çözümsüz bir sorundur. İnsanın varoluşuna getirdiği sınırlar, hayali insanlarının yaşamlarındaki değişiklikleri kaydeden romanın özünün ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu, pek çok Dickens romanının son sayfalarında olduğu gibi, övgü ve suçun, ceza ve ödülün nihai bir dağıtımına uzanabilir ama yine *Villette*'te olduğu gibi, bize zaman, yaşam ve anlatının etkileşimi hakkında daha sorunlu bir anlayış da verebilir. Zamansallıkla başa çıkma konusunda en iddialı girişim olan Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'si, kahramanın "zamanın şekline sahip" bir kitap yazmaya karar vermesi ama aynı esnada bunu yapmak için yeterli vakti olup olmadığını sorgulamasıyla biter. Yok olma tehdidi altında hikâyeler anlatan Şehrazat bir kez daha ortaya çıkar.

Kendimizi sadece hakkımızda anlattığımız hikâyeler olarak görmekte ısrar etmek –anlatıya ilişkin anlatmaya çalıştığım hikâyede sabit gibi görünen– önemli bir gerçeği alıp onu değersizleştirmektir. Büyük romancılar hayatın anlatı yoluyla şekillendirilmesi ve anlaşılması gerektiğini kabul etmiştir. Ama kurmacanın yaşama dayatabileceği düzenin sınırlarını da anlamışlardır. Romanın şu anki baskın biçimini alması, yaşamlarımızın anlamını zamanı sonsuzlukta telafi edecek bir kutsal plan içinde değil de şimdi ve burada çözmemiz gerektiği fikrini doğuran süreçle yani düşüncenin sekülerleşmesiyle gerçekleşti. Romanın geniş bakış açısı, Benjamin'in seküler yalnızlığımızda kaybettiğimizi ve özlediğimizi iddia ettiği hayatın anlamını aramak için onu ideal bir araç haline getirdi. Ve biçim arayışının, biçimsiz olan ve hiçbir zaman anlam kesinliğine ulaşmayan yaşam deneyimine uygun olmadığı eleştirisi de romanın egemenliğine eşlik etti. Sartre'ın egemen anlatı paradigmasına itirazı, anlatmayı yaşamaktan ayırır. *Bulantı*'daki kurgusal sözcüsü Roquentin, bir

hikâye anlattığınızda –onu yaşamanın aksine– yalnızca başlangıçtan başlıyor gibi göründüğünü savunur çünkü gerçeklikte "son oradadır ve her şeyi dönüştürür."[107] Bir romana başladığımızda, kahramanının şimdinin ayrıntılarını "macera müjdelemeyen her şeye kör ve sağır bildiriler olarak, vaatler olarak" yaşamasını sağlayarak sonun pusuya yattığını biliriz; "geleceğin henüz oraya gelmediğini unuturuz." Roman kişisi zorunlu olarak –Latince kökeni *ad-venire,* bizi gelecek olana yönelten– "maceranın" parçasıdır. Dolayısıyla Sartre, (tıpkı günümüzün "otokurmacacılarının" yaptığı gibi) gerçekliğin olumsallığının özgürlüğümüzü görmemizi engelleyen bir çarpıtması ve her an kendi oluşumuzu seçme zorunluluğu olarak gördüğü romanı reddetmiştir.

Anlatı biçimini bir yalan olarak görmemiz mümkün mü? Bu, bizlerin anlatılarımızdan ibaret olduğumuzu iddia eden Bruner gibilerin bizi sanrının eşiğine, gerçekliği istediğimiz gibi düzenleme konusunda ilahi gücümüz olduğu inancına sürükleyebilecekleri anlamına gelir. Ancak böyle bir olasılık bana göre anlatısallıktan vazgeçmek için bir neden değildir: Her şeye rağmen hayatlarımızda ve zamanın akışında düzen ve anlam bulmaya çalışmamız gerekir. Ama anlatıyı zaman içindeki anlamın bir koşulu olarak görmek, Borges'in Tlön'le ilgili söylediği gibi, anlatının meleklerin değil insanların öğretisi olduğunu fark etmek anlamına da gelir. Hikâye anlatıcılığının, zamansallıkla ve ölümlülüğün nihai zaferiyle mücadele konusunda başarabilecekleri sınırlıdır. Belirtmiş olduğum gibi, insan kurguyu daima kurgusallığının farkında olarak kullanmalıdır. Onlar, gerçekliğin kaosundan ölmemek için yaratıcılıkla kullanmamız gereken, ihtiyacımız olan gerçekliğin "mış gibi" kurgularıdır ama gerçekliğin kendisi değildir.[108]

Schiller, Winnicott ve diğerlerinden öğrendiklerimiz, oyunun benlik ile dünya arasında bir alan yarattığını ve

bu alanın, bizi gereklilik yasalarından kurtardığı sürece tatmin duygusu sağladığını ortaya koyar. "Evrimci eleştirilerin"* hikâye anlatıcılığı da dahil olmak üzere sanatın uyumlanma işlevi üzerine güncel çalışmaları ikna edici olsun olmasın, bence sıklıkla mevcut bir durumu (filin bir hortumu vardır), hortumlarının filleri yaşadıkları çevreye daha uyumlu kılmasının nedenlerine dair bir hikâyeyle ("filler hortumu nasıl edindi?") açıklayan bir "öyle olduğu için böyle oldu" hikâyesine benzer.[109] Açıklama, açıklanacak olanın özelliklerine totolojik biçimde bağlıdır. Bununla birlikte, hikâye anlatmanın gerçekliğe uyumlanmamızda bir rolü olduğu iddiası yeterince doğrudur. Darwinci Joseph Carroll'ın yazdığı gibi: "Edebiyat ve diğer sanatlar da tıpkı pusula, sekstant ve sonar gibi yönlenme araçlarıdır ve bunlar, kişisel gelişim, bireysel kimliklerin bir kültürel düzene entegre olması ve bireyin içinde yaşadığı daha geniş dünyaya yaratıcı şekilde uyumlanması açısından büyük önem taşırlar."[110] Anlatısal kurgular geçmişten öğrenilmiş dersler ve ileride olacaklar hakkında düşünme yolları sunar. Kullandıkları ve telkin ettikleri türden yaratıcı oyunlar bizi çevremiz, çevremizin içerdiği tehlikeler ve fırsatlar konusunda daha tetikte kılabilir: Anlatının bilişsel bir araç olduğu iddiamın bir parçası da budur.

Mış gibi yapma kabiliyetinin ve arzusunun yaşamın çok erken bir döneminde –Winnicott'a göre daha en başından itibaren, bebek ile anne arasındaki geçiş bölgesinde– ortaya çıktığını gösteren ilk çocukluk oyunları ve yaratıcılığı üzerine çalışmaların özellikle aydınlatıcı olduğunu düşünüyorum. Psikolog Paul Harris'e göre, çocuğun kurgulara eğilimi yaklaşık iki yaşında, konuşmayla birlikte ortaya çıkar. Benim gibi onun da kurgu derken kastettiği,

* "Evocriticism," edebiyat ve sanatın evrimsel işlevlerini, insan doğası ve evrimsel psikolojiyle ilişkisini inceleyen yaklaşımdır –ed.n.

kurgusallığının ayırdında olan, aynı esnada hem kurguya inancı hem de gerçekliğe ilişkin farkındalığı barındıran bir mış gibi yapmadır. Çocuklar gerçekdışı olanı nasıl kullanacaklarını bilirler, duygu kaynağının kurgusal olduğunu bilirken bile oyunda duyguyu yaşarlar. Harris'in "öznel yer değiştirme" dediği, kendilerini oyun dünyasına duygusal olarak kaydırma becerileri vardır.

Yani insanların kurgulama becerisinin çok erken yaşta ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bu, insanın ilerleyen yıllarda öğrendiği bir şey veya temel bilgi edinme becerilerine bir tür ek değildir. Daha önce belirttiğim gibi, Bruner küçük çocukların, mesleğinde ilerlemekte olan bilim insanları gibi –ampirik doğruları bulmak için deneyler yaparak– değil, gerçek ya da gerçek olmayan hikâyelerin alışverişi yoluyla öğrendiğini iddia eder. Erken dönem mış gibilerin çoğunun temelinde ebeveyn dünyasıyla ve sonra da daha geniş olan yetişkin dünyasıyla nasıl başa çıkılacağı yatar. Mevcut olgusal ve duygusal gerçeklik hikâyeler biçiminde açıklanır. Freud'un dikkatimizi çektiği cinselliğe ve cinsel farklılığa ilişkin hikâyeler ve kuramlar vardır: Çocuğun büyüdükçe Sfenks'in bilmecesine karşı sürekli yeniden şekillendireceği yaratıcı hikâyeler. Yetişkin cinselliği bile çocuğun erken dönem tatmin senaryolarından izler taşır. Çocuğun açıklayıcı kurguları yetişkinin itkisel fantezileri haline gelir. Çocuğun erken dönemde kurguya yatırım yapmasının bir sonucu da yaşamında fantezilerin varlığını sürdürmesidir. Hepimiz, kendi hayatlarımız da dahil, kurgu yaratıcılarıyız.

Filozof Charles Taylor, söylemi temelde özneler arası olarak tanımlayan Benveniste'e benzer biçimde "iletişim ağlarının" parçası olduğumuzu iddia eder. Taylor bu iletişimi, zorunlu olarak başkalarıyla etkileşime giren ve bu etkileşimle belirlenen sosyal ve etik varlıklar olarak hayatlarımızın yapısal unsuru kılar.[111] Bu, başka insan-

ların kendi ihtiyaçlarımıza hizmet etmek üzere araçlar olarak değil kendi başlarına özerk etik varlıklar olarak görülmesini şart koşan Kantçı bakışı anımsatır. Bencil manipülasyon ve tahrikle dolu bir dünyada her gün bunun gibi ihlaller gördüğümüz için buradaki "şart koşmak" ifadesinin etkisi elbette tartışmaya açıktır. Roman, güçlerini kötüye kullananlarla doludur, bu kişiler, kurbanları ve bazen onları cezalandıranlarla birlikte romanın sayfalarında boy gösterir. Başkalarına doğru ya da yanlış davranmakla ilgili sorunsal romanın her yanına sinmiştir. Richardson'dan Tolstoy'a, Proust'a, Coetzee ve Ishiguro'ya kadar hemen her büyük romancının açıkça ortaya koyduğu gibi, roman bu tür çatışmaları ele almak için en doğru biçimdir. Bence Henry James pek çok açıdan insan ilişkilerinin en başarılı romancısıdır. En büyük merakı ve korkusu, Isabel Archer'in Gilbert Osmond, küçük Maisie Farange'ın tüm yetişkin dünyası, Milly Theale'in Kate Croy –ve liste uzatılabilir– tarafından manipüle edilmesi gibi, insanların başkalarını manipüle etmesine dairdir. Pek çok romancı gibi James için de bir başkasını manipüle etmek, birini kendi amaçları için kullanmak, o kişiyi insanlığın tartışılmaz tanımı olan özgürlüğünden mahrum bırakmaktır. Birini özgürlüğünden yoksun bırakmak en büyük etik yanlıştır. Aynı zamanda, James'in bir uygulayıcı olarak gördüğü romancı için bir tür teknik ve estetik hatadır. Potansiyellerini sonuna kadar geliştirebilmeleri için yarattığı kişileri özgür bırakmak romancının boynunun borcudur.

Bu, James tarafından tekrar tekrar dillendirilmiş bir durumdur; örneğin "The Future of the Novel" [Romanın Geleceği] adlı denemesinde ve şamar oğlanının W. M. Thackeray olduğu "The Lesson of Balzac"ta [Balzac Dersi]. Thackeray, *Vanity Fair*'da [*Gurur Dünyası*] okurun romanın kahramanı Becky Sharp'ı kendi başına bir varlık

olarak değil de yalnızca kınanması gereken bir davranış kalıbı olarak görmesi için sürekli ahlaki yargı sopası altında tutar. Balzac'ın *Kuzin Bette*'deki (*La Cousine Bette*) korkunç Valérie Marneffe'e yaklaşımı Thackeray'in Becky'e yaklaşımının tam tersidir. James, Hippolyte Taine'den alıntıyla "*Balzac aime sa Valérie*" diye yazar: Balzac bu karakteri sever. Ve devam eder:

> Madam Marneffe'in yaratıcısının tüm bu düzenlemeyi yapabilmesi, el atılan bu kimliklere ve en çok da en keskin ve canlı kimliklere duyduğu bu sevgi sayesinde mümkün olmuştur. Sözünü ettiğim yoğunluğu mümkün kılan ve tutsaklığının, uzun emek mahkûmiyetinin çatlaklarından ve yaptığı hazırlıkların kaçınılmaz boşluklarından, ihtiyaç duyduğu bilgi için ona kestirme yol sağlayan şey sevgi, ya da bizim sevgi dediğimiz şeydi, yani aktarılan ve sergilenen hareketlerinde, ayakları üzerinde durmalarında, kendi başlarına ilerlemelerinde ve karakterlerini canlandırmalarında gözlenen sevinçti. Onları tanıyarak sevmedi –konusunun koşulları ve hazinesinin külçeleri olarak– severek tanıdı…
>
> Kısacası, her şey birinci sınıf ressamın büyük nişanı olarak adlandırmak istediğim, öznenin özgürlüğüne duyulan *o* saygıyı akla getiriyor.[112]

James'i bu kadar uzun alıntılamamın nedeni, yaptığı vurgunun yalnızca Thackeray karşısında Balzac'ı tercih etmesiyle veya kendi roman anlayışıyla değil, bir edebi tür olarak romanın kendisiyle ilgili olmasıdır.

Bu, romanların başkalarını kendi çıkarları için kullanan ve sıklıkla da başaran çıkarcı karakterlerle dolu olmadığı ya da romanın ille de özgür ruhların zaferini desteklediği anlamına gelmez. Tüm romancıların James'in "öznenin özgürlüğüne" saygı tarifine uyduğunu da iddia edemeyiz. Thackeray kadar olmasa bile onlar da karakterlerini daha az belirgin yollardan manipüle edebilirler.

Sartre, François Mauriac'ın da romanlarında bunu yaptığını iddia eder ve eleştirisini şu cümleyle tamamlar: "Tanrı bir romancı değildir; M. François Mauriac da öyle."[113] Yine de kurallara en az bağlı olan tür olan (André Gide'nin deyişiyle "kanunsuz") roman, her duruma en kolay uyumlanabilen türdür; James'e göre baş döndürücü bir özgürlüğü vardır ve bu yalnızca temalarını değil yöntemini de belirlemelidir.

Romancılar kısıtlayıcı kuralları olmadığı için romanı değerli bulurlar. Ama bu özgürlük bazen aşırı görünebilir. Sartre, *Sözcükler* (*Les Mots*) adlı otobiyografisinde, mesleğinin başlarında bir dizi kurmaca yazan erken gelişmiş bir yazar olarak romancının engin ve keyfi gücünü nasıl keşfettiğini anlatır. Bir sonraki bölümde kahramanı Daisy'i öldürebilirdi.[114] Ya da gözlerini çıkarabilir ve kör uyanmasını sağlayabilirdi. Bu gücü korkutucu buldu; keyfi olarak uygulanıyordu, varoluşa haksız ve kaprisli bir kısıtlama dayatıyordu. Yaşam üzerindeki gücü karşısında her romancı Sartre'ın korkusuna benzer şeyler hissetmiştir. Her sabah yazmaya oturduğumda ezici olasılıklar ve seçenekler hissini kendi iki romanımdan hatırlıyorum. Balzac da benzer bir şey hissetti: Eserleri, yaşam üzerinde kontrol ve güç arayışıyla perişan olmuş ve delirmiş sanatçıların, bilim insanlarının ve düşünürlerin hikâyeleriyle doludur. Ama yine de yeni bir romanın kapağını açtığınızda, bir anlamda tekil hayatınızı özgürleştirici şekillerde genişletmenin ve daha heyecanlı kılmanın yollarına dair bir beklenti duyarsınız. James'in roman yazmak isteyenlere öğütlediği gibi: "Onu kendi haline bırakın ve bırakın dolaşsın."[115]

Romanın istediği konuyu istediği şekilde ele alabilecek bir özgürlük alanı olarak görülmesi ve o özgürlüğü sıklıkla bizzat konu edinmesi, Taylor'ın "gündelik yaşamın olumlanması" olarak adlandırdığı şeyle ilgilidir.[116]

Edebiyatın epik kahramanların ve ilahi alegorilerin hikâyesi olmaktan çıkmasıyla, yani modernitenin gelişi ve romanın hâkimiyetiyle gündelik yaşam yani sıradan olan, romanın temel meselesi haline geldi. Rousseau, on sekizinci yüzyıl Fransasının en çok satanı haline gelen tek romanına yazdığı "İkinci Önsöz"de karakterlerinin, onların ortamlarının ve faaliyetlerinin sıradanlığına dikkat çeker. Bu *Romanlar Üzerine Sohbet* (*Entretien sur les romans*), yazar ile okuru arasında bir diyalog formunda ilerler. Okur yakınır: "İnsanın her gün evinde ya da komşusunda görebileceklerini yazmanın manası ne?"[117] Gündelik olana bağlılıkla ilgili bu sitem kuşkusuz Rousseau tarafından eleştiriden ziyade övgü olarak kabul edilir ve mutlulukla şöyle yanıtlanır: Bu bir roman değil. İnsanların gerçekte ne olduğunu gösteren bir mektuplar koleksiyonu (mektup tarzında bir roman). Bu kadar uzun olmasının nedeni de budur: Karakterleri anlamak –hatalarını, erdemlerini, tüm yaşamlarını– zaman alır. Rousseau yaklaşık bir yüzyıl sonra "gerçekçilik" olarak tanınacak, kurmacanın konusu olarak gündelik yaşamı alan akımın tartışma yaratan bir savunmasını yazar.

Romanın gündelik olanı keşfetme ve oradaki ilişkileri ve olayları okurun ilgisine sunma becerisinin, çocukların oyunda sergilediği aynı temel insani yetiye dayandığını düşünüyorum. İkisi de gerçeğin amansız işleyişi içinde bir özgürlük alanı yaratmakla ilgilidir. Başarılı bir kurmaca söz konusu olduğunda, oyun bizi gerçekliğe değişmiş, gelişmiş, cebimiz bilgelik dolu halde geri bırakır. Önemli romancıların iddiası da yüzyıllardır bu yöndedir. Romanı gerçeklikten uzaklaşmakla suçlayan eleştirileri, kurmaca üzerinden bu dolambaçlı yolun gerçeklik hakkında bildiğinizden fazlasını anlatacağı ve yaşamınızı sürdürme biçiminizin riskleri konusunda daha sağlam bir anlayış kazandıracağı argümanıyla yanıtlarlar. Paul Harris, dilin

ortaya çıkışı ile hayali durumlar, kurmacalar yaratma yeteneğinin ortaya çıkışının *homo sapiens*'in evrimi sırasında bir şekilde iç içe geçtiğini ileri sürer. Şimdiki halimiz yalnızca dilin değil hayali kurgularımızın da yaratısıdır. Roman bu kurgulara etkin biçimde hizmet eder.

Bu kitaptaki savım, bir dizi söylemsel gruplaşmada anlatının farklı kullanımlarına ve suiistimallerine değindi ve zaman zaman da konudan saptı. Peki sonuç olarak nereye vardı? Bu muhtemelen aşikâr ama yine de tekrarlamaya değer. Dünyadaki sahipsizlik halimizden ölmemek için kurgularımız var. Kurmaca yaratma yeteneği hayatta kalmamız için gerekli bir oyun formu çünkü dünyadaki yerimizi kavrayabilme kabiliyetimiz için hayati önemde. "Mış gibi" yaparak kurgusal konuşma becerisi, insanın dil yeteneğinin bir parçasıdır. Belki de bütün olarak dil gerçeklikle alakasızdır, yalnızca gerçekliğin içinde sığınmak amacıyla insanların inşa ettiği bir evdir. Bunu bilemeyiz. Ama dilimiz olduğu sürece, söylemsel yeteneğimizin bir parçası olarak hem iyi hem kötü kurmacalarımızın olması kaçınılmazdır.

İyi ve kötü: Kurmacaların insanın gelişimini ileri taşıyacağının garantisi yoktur. Belli kurgular baskın ve her şeyi açıklayan mitler statüsü kazandığında neler olduğunu görmek için çok eskiye gitmemiz gerekmez. Özellikle de içerlemeden, sosyal dışlanma ya da güçsüzlük duygusundan doğan mitler. Şimdilerde adalet için güç arayanlardan daha kalabalık görünen, vicdansızca güç peşinden koşanlar, totaliter gücü devralmalarını ve kullanmalarını sağlayan mitleri destekler ve olasılıkla kendileri de bunlara inanırlar. Bu mitlere yönelik eleştiriler giderek artsa da pek etkili oldukları söylenemez. *Taht Oyunları*'nda Bran'a hükümdarlık veren Tyrion'dan alıntı yaparak baş-

ladım ve yine ona dönüyorum: "Dünyada iyi bir hikâyeden daha güçlü bir şey yoktur. Hiçbir şey onu durduramaz. Hiçbir düşman onu yenemez." Ne yazık ki doğru. Meşru rejimler fazla iyi bir hikâye karşısında un ufak olur. Nüfus büyük ölçüde itaatkâr hale gelir.

Hikâye güçlüdür ve bu nedenle güçlü bir eleştirel yanıt ister. Onun açıklayıcı tek güç olduğu iddiasına karşı çıkmamız ve bu fikri yıkmamız gerekiyor. Bu basit farkındalık bizi başladığımız yere döndürür. Hikâyelerin, anlatısal kurguların kendi başlarına olumlu ya da olumsuz değerleri yoktur. Kötüler için olduğu kadar iyi amaçlar uğruna da olarak kullanılabilirler. İnsanın başka dünyalar kurma, hayal etme becerisini övmeli ama şüpheciliği de elden bırakmamalıyız. Hikâyeler anlatmaya ve dinlemeye devam edeceğiz ve etmek zorundayız – ama onlara yönelik daha dikkatli ve eleştirel bir tavır takınmamız gerektiğini düşünüyorum. Hikâyeler aldatıcıdır ve sıklıkla böyle olmaları amaçlanmıştır. Tetikte olmamız gerekir. Aynı zamanda, "yararlı" ve araçsal bilgiye teslimiyetin nüfuzunu giderek artırdığı bir toplumda ve eğitim sisteminde, oyun oynama şevkinin insanın gelişimi için hâlâ büyük önemde olduğunu da anlatmalıyız. Wallace Stevens'ın sözleriyle:

> Akşamın ilk ışığını yak,
> Soluklandığımız ve basit bir nedenle
> Hayali dünyanın en büyük iyilik olduğunu
> Düşündüğümüz bir odadaymış gibi[118]

"Hayali dünyayı" "basit bir neden" ile "en büyük iyilik" arasına denge unsuru olarak yerleştiren Stevens, bizi tam da doğru yerde bırakmış gibi görünüyor. Sonuçta, yıkım kapasitelerine karşı uyanık kalırken, karanlığa karşı kurmacaların hikmetini savunmak zorundayız.

6. Ve Dahası

Hukukta Hikâyeler ve Hukukun Hikâyeleri

Dava taraflarının ve mahkemelerin ortaya çıktığı günden beri hukuk hikâyelerle doludur. Hukuk sistemi iddia, savunma ve hükümlerde, durmaksızın anlatıdan yararlanır ama anlatıyla kurduğu bu bağlılık ilişkisinin dikkat gerektirdiğinin pek farkında değildir. Hikâye anlatıcılığının hukuktaki sayısız işlevi, bir tür bastırılmış hukuksal bilinçdışı oluşturur: Var olan ama analiz edilmemiş ve aslında analize ihtiyacı olduğu bile düşünülmemiş bir bilinçdışı. Hâkim ve avukatların hikâye karşısında sergilendikleri tutum genellikle korkuyla karışık bir küçümsemedir: Hukuktaki hikâyeler kontrolden çıkarsa muhtemelen duygusal çalkantılar şeklinde pek çok soruna yol açacaktır. Mahkeme salonu usullerinin önemli bölümü hikâyeleri belli sınırlar içinde tutmak üzere şekillenmiştir. Çapraz sorgulama, hikâyeleri parçalar, onları avukatın tercih ettiği hikâye akışı şablonuna tabi kılar. Mahkemede sıklıkla karşıt hikâyeler üretilir ya da baskın bir hikâye sorgulanır, karşı taraf bu hikâyenin parçalarını ve oluşturdukları bütünü şüpheli göstererek genel tutarlılığını zayıflatmaya çalışır. Mahkemede verilen bir karar temyiz edildiğinde bu, kazanan hikâyeye verilen biçimin eleştirisi ve bazen de daha iyi bir hikâye önerisi olarak anlaşılabilir.

Hukukta hikâyenin hissedilen ama analiz edilmemiş önemi farklı açılardan ele alınabilir.[119] Burada ikisinden söz etmek istiyorum: "Olguların" anlatısının oluşturulması, nasıl biçimlendirildiği ve yarattığı etki, ve Yüksek

Mahkeme kararlarının anayasal yorumlamanın tarihine dair anlattığı hikâyeler.

Hukukta Olgular ve Hikâyeler

Anlatı biçiminde ifade edilen olgular: Louis O. Mink'e göre tarihçinin görev tanımı özünde budur. Bahsi geçen olgular tarihçinin dile getirdiklerinden daha canlı ve onları hikâyeleştirmenin amacı yalnızca ne olduğunu söylemek değil onun hakkında ne yapılması gerektiğine karar vermek olsa da, yasal hüküm oluşturmanın görev tanımı da benzer şekilde yapılabilir: Suç isnat edilip edilmeyeceği ve bunun nasıl yapılacağı, hükme nasıl varılacağı. Burada iki hüküm vardır: sanığın bir suçtan hüküm giymesi için jürinin hikâyenin gerçekliğine hükmetmesi gerekir. Soruşturma ya da tahkikat sahadaki olgularla başlar ve hukuk da mahkeme salonunda bu olgularla uğraşmak durumundadır. Bunun ötesinde; dava temyize giderse, yasanın doğru uygulanıp uygulanmadığına –uygun biçimde resmiyet kazanıp kazanmadığına– karar verme amacıyla bu olgular yeniden anlatılacaktır. İyi de "olgu" nedir? Anlatı formundaki tanımlamalarından bağımsız olarak onları bilmenin bir yolu var mı? Bağımsız gibi görünen –örneğin bilimsel sınamayla elde edilen– bazı olgular olabilse de çoğu örnekte, bilirkişi ifadesinde bile neyin geçerli olgu sayılacağının kararı, en basit haliyle "ne aradığınızla" belirlenen bir anlatı varsayımıyla bağlantılıdır.

Olgular, bir zincir halinde birbirine bağlandığında bir hikâye anlatan "ipuçları" olarak anlam kazanırlar. Sherlock Holmes ileri dönem vakalarından birinde Dr. Watson'a şöyle yakınır: "Her şeyi bilimsel bir çalışma yerine hikâye olarak ele alma alışkanlığın, bir dizi öğretici ve hatta klasik olabilecek ispatı mahvetti."[120] Holmes, yönteminin tek ciltlik bir bilimsel ders kitabı olarak özetlenmesini ter-

cih edeceğini söyler; bu, tam da çalışmasını meşhur eden şeyin huysuz bir eleştirisidir. Suç peşinde koşmada birbirinden ayrılmaz ortaklar arasındaki bu sohbet, tespiti yapmanın *hikâyeden* ayrılmazlığına işaret eder; tespit sadece, bir çözüme ulaşmak için olguları ipuçları olarak sıralayan bir anlatı biçiminde ortaya çıkabilir.

Ceza duruşmaları sırasında, savcılığın neyi kanıtlamaya çalıştığına dair açılış konuşmasından olup bitenin birbiriyle çelişen versiyonlarını özetleyen kapanış konuşmasına kadar davadaki olgularla çeşitli anlatılar oluşturulur. Dava devam ederse temyiz mahkemesindeki duruşmada keşfedilen ve kanıtlananların özeti de bunlara eklenir. Temyiz gerekçesinde ifade edilen olgular genellikle davanın içeriğini anlamanın en iyi yoludur çünkü temyiz yargıcı olguları birinci derece mahkemenin, yani kanunun "mahkeme heyeti" olarak adlandırdığı, genellikle jürinin ya da jürisiz duruşmalarda yargıcın belirlendiği şekliyle kısa ve öz biçimde sunar. Dolayısıyla, hukukta anlatıya dair bu araştırmaya klasik bir temyiz kararıyla başlıyorum.

Kamu Karşısında Zackowitz (1930) davasında, New York Temyiz Mahkemesi'nin görüşü Baş Yargıç Benjamin Cardozo tarafından kaleme alınmıştı. Brooklyn'de bir silahlı saldırı olmuş ve kurban Frank Coppola ölmüştür. Cardozo daha baştan şunu söyler: "Bir suç olduğu kabul edilmiştir. Şüpheli olan şey sadece suçun boyutudur." Sonra olgulara ilişkin anlatısını sunar:

> Coppola'nın aralarında olduğu dört genç Brooklyn'de bir caddede otomobil tamir ediyor, sanığın karısı karşı kaldırımdan yürüyordu. Adamlardan biri onunla aşağılayıcı bir biçimde konuştu ya da en azından kadın öyle anladı. Gazete almak için geride kalan sanık ona yetiştiğinde karısını gözyaşları içinde buldu. Kadın o esnada kelimeleri yinelememekle birlikte aşağılandığını söyledi. Öfkelenen

> sanık caddenin karşısına geçti ve failleri kaba küfürlerle azarladı. Hayatta kalanların ifadesine göre, "beş dakika içinde oradan ayrılmazlarsa geri gelip hepsini geberteceğini" söyledi. Karısının yanına dönerek yakınlardaki evine kadar onunla birlikte yürüdü. Dans partisinde aldığı alkol nedeniyle hararetli bir ruh halindeydi. Apartmana girdiklerinde aşağılayıcı sözcüklerin neler olduğunu söylemesi için karısını ikna etti. Gençlerden biri kendisiyle yatmasını istemiş ve iki dolar teklif etmişti. Öfkesi yeniden kabaran sanık olay mahalline geri döndü ve dört adamı araba üzerinde çalışırken buldu. Polise verdiği bir ifadede, apartmandayken yirmi beş kalibrelik otomatik tabancasını yanına aldığını söylemişti. Mahkemedeki ifadesinde bu silahın tüm gece boyunca cebinde olduğunu söyledi. Devamında kelimeler ve yumruklar birbirini izledi ve sonra da bir el ateş edildi. Sanık, Coppola'nın karnını tekmeledi. Coppola'nın bir İngiliz anahtarıyla ona saldırdığının kanıtları vardır. Tabanca cepten çıktı ve tabancadan da ölümcül görevini yerine getiren tek bir mermi çıktı. Sanık uzaklaştı ve köşede, evden beri kendisini takip etmiş olan eşiyle karşılaştı. İkili bir taksiye binerek Manhattan'a gittiler ve geceyi bir arkadaşlarının evinde geçirdiler. Sanık yolda tabancasını nehre atmış ve suçtan yaklaşık iki ay sonra, 7 Ocak 1930 tarihinde tutuklanmıştır.[121]

Cardozo'nun hukuksal üslubu en iyi kullananlardan biri sayılması şaşırtıcı değildir: Bu metin hızlı, canlı ve hatta komiktir. Saygın hukukçu ile bu Brooklyn arbedesindeki avam karakterler arasında büyük bir mesafe vardır (örneğin, "Bir genç ona kendisiyle yatmasını teklif etmişti" cümlesini gencin kullandığı muhtemel kelimelerle yeniden yazın). Aslında anlatının hızı ve özetlenme biçimi Cardozo'nun öğretisel amacını gösterir: Joseph Zackowitz'in birinci derece cinayetten mahkûm edilmesi gerekçelendirilemez. Olayda bir taammüt, cürmü kasıt yoktur, yal-

nızca bir karşı karşıya gelişte şiddet içerikli tepki verilmiştir. Bölge savcısının mahkemede Zackowitz'i "cinayete meyilli," suç eğilimli biri olarak niteleme çabaları analiz karşısında direnemez.

Cardozo'nun anlatısındaki en şaşırtıcı cümle şudur: "Tabanca cepten çıktı ve tabancadan da ölümcül görevini yerine getiren tek bir mermi çıktı." O tabancanın cepten çıktığı ve ateş ettiği bir animasyon hayal edebilirsiniz. Tetikte parmak olmadan. Bir tetiğe basan olmadan. Cardozo'nun ısrarla vurgulamak istediği nokta budur: Ateş etme olayı yalnızca hararetli bir çatışmanın sonucudur. Savcılığın Zackowitz'in dairesinde çeşitli silahlar bulundurduğu iddiası alakasız ve önyargılıdır. Bir zanlıya, kaçınılmaz olarak suç işleyecek bir mizaca sahip olduğunu gösterme amacıyla "karakter delilleri" yükleyemeyiz. Gerekli olan, jürinin yargılayacağı fiile özgü delillerdir. Cardozo, görüşünün belki de en önemli öğretisel satırında şunu söyler: "Gerçek şu ki bir sanık jüri önünde, bir mahkûm da parmaklıklar ardında hayata yeniden başlar." Geçmiş önemsizdir. Geçerli anlatı yalnızca eylemin koşulları ve sebepleriyle ilgili olmalıdır. Mahkeme Zackowitz'in eylemlerini daha geniş bir biyografik çerçeveye oturtarak hata yapmıştır, bu nedenle Zackowitz'e yeniden yargılanma hakkı verilmelidir.

Cardozo'nun *Zackowitz* davasında haklı olduğunu düşünüyorum: *Palsgraf Karşısında Long Island Demiryolu Şirketi* haksız fiil davası gibi öteki bazı davalarda ise, bana göre, hızlı ve kısa anlatısı son derece önemli fiili olguları aydınlatmaktan ziyade bulanıklaştırıyor ve yanlış sonuca varıyor.[122] Bence, tek başına Brooklyn'deki o geceye dair anlatısı diğer görüşlerini gereksiz kılmaktadır. Anlatılan hikâye, Zackowitz'in taammüden cinayetle suçlanamayacağına dair bir savı zaten oluşturmuştur. Cardozo'nun olguları anlatışı, karar vermesi için yeterlidir.

Cardozo, Birinci Bölüm'de bahsettiğim, hukukun "mantıksal uygunlukları temelinde seçilen bağımsız olgusal verileri inceleyerek" ilerleyebileceği şeklindeki geleneksel savın savunulabilir olmadığına dair avukat Anthony Amsterdam ve psikolog Jerome Bruner'ın dile getirdiği radikal iddiayı destekler. Anthony Amsterdam ve Jerome Bruner şöyle yazarlar: "Bu türden 'olgu' tartışmalarında hem soruların hem de cevapların önemli ölçüde, *ne olduğunu* ya da *dünyanın nasıl işlediğini* en iyi anlatan (bilinçli ya da bilinçdışı) genel anlatı seçimlerine bağlı olduğunu giderek daha fazla fark ediyoruz."[123]

Bu analize büyük ölçüde katılıyorum: Olgular sadece bir anlatıda düzenlendiğinde hayat bulur ve önem kazanır ve söz konusu olguların seçiminde sıklıkla bu anlatının genel çerçevesi ağır basar – ya da en azından olgular ve anlatı birlikte üretilir. Ama pek çok hâkimin ya da diğer yasa aktörlerinin, anlatı tercihlerinin olgusal gerçeklerle ilgili seçimlerini ve düzenlemelerini şekillendirebileceğinin farkında olduğunu sanmıyorum. "Salt olgular," kabul edilmiş hukuki sağduyu olarak kalırken bunların sunumunun planlanmasına gösterilen analitik dikkat epey düşüktür. Anlatının ceza davasını nasıl şekillendirebileceğine değinen yalnızca bir ABD Yüksek Mahkemesi görüşü biliyorum: Yargıç David Souter'ın *Old Chief Karşısında ABD* (1997) davasındaki görüşü. Yargıç Souter, "anlatısal bütünlük" dediği kavram üzerinde durur, jürinin bir davanın bütününü, hiçbir şey atlanmadan, eksik bırakılmadan duyması gerektiğini belirtir: İkna edici olan hikâyedir, jüri üyelerini, gerçekte ne olduğunu ve yaşananların ne anlama geldiğini kavrayıp buna göre karar verdiklerine inandırır. Souter şöyle yazar:

> Bir kıyaslama hikâye değildir ve mahkeme salonunda soyut bir önerme, onu kanıtlamak için kullanılacak güçlü ka-

> nıtlarla boy ölçüşemeyebilir. Soyutlama içeren boşluklarla kesintiye uğrayan hikâyeleri dinleyenlerin, eksik bölümler nedeniyle kafaları karışabilir … İkna edici bir hikâye, tutumlu biçimde anlatılabilir ama tutumluluk, anlatısal kanıtların doğal akışında bir kopukluk yarattığında, kayıp bağlantıların gerçekten orada olduğunun güvencesi hiçbir zaman birinci tercih kadar değer taşımaz.[124]

Souter, diğer "olgu" sunumu biçimlerinden ziyade anlatının, zorlu bir görev olan karar verme eylemini gerçekleştirirken kararlarının doğruluğundan emin olmalarını desteklediğini ikna edici biçimde savunur:

> Bir jüri üyesinin görevi zor göründüğünde, bir sanığın ne düşündüğü ve ne yaptığının delil niteliğindeki açıklaması, yalnızca bir olguyu kanıtlamakla kalmayıp onun insani önemini de saptayarak hukukun ahlaki temellerini ve jüri üyesinin karşısındaki hakkında karar verme yükümlülüğünü kapsamayı bir dizi soyut ifadenin hiçbir zaman yapamayacağı oranda başarır.

Souter'ın sanık Johnny Lynn Old Chief'in mevcut suçlamaya çok benzer bir suçtan daha önceki mahkûmiyetinin kanıt olarak değerlendirilmesini reddinin nedeni anlatının gücünü kavramasıdır. Cardozo'nun bir sanığın yargılamada hayatına sıfırdan başladığı iddiasındaki mantığı izleyen Souter, daha önceki suçun başka bir hikâyeye, Old Chief'in varoluşunun kapanmış bir dönemine ait olduğunda ısrar eder. Mevcut suç iddiasını sanığın geçmiş suç faaliyetiyle ilişkilendirmenin jüriyi Old Chief'in de Zackowitz gibi cinayete yatkın biri olduğuna ikna ederek "kandırabileceğini" söyler.

Kişinin değil eylemin yargılanmasına dair ısrarıyla hukuk, genellikle kişilerin hayatlarına hikâyeleri hem alakasız hem de tehlikeli bulur. Souter'ın görüşü hukukta hikâyenin gücü üzerinde durur ama yalnızca anlatının

kullanımlarını kısıtlamak için. Hikâye çok güçlü olduğu için hukukun onun kullanımlarını denetlemesi ve sınırlaması gerekir. Uygulamada bu durum, anlatının önemine yönelik bir tür kasıtlı körlüğe dönüşmüştür. Yargıç Richard Posner gibi hukuk kuramcıları hukukta hikâyelerin rolünü kabul ettiğinde, bunu genellikle, kontrol edilemez bir söylem türü olarak onlara şüpheyle yaklaşmanın gerekçesi yaparlar ve Souter'ın anlatı üzerine düşünceleri daha sonraki Yüksek Mahkeme kararlarında büyük ölçüde göz ardı edilir.[125]

Yine de mahkeme salonundaki her avukat, jüriye olup bitenin tutarlı bir hikâyesini sunmak zorunda olduğunu ve hikâyenin muhtemelen standart motivasyonları, eylemleri ve sonuçlarıyla geleneksel biçime bürüneceğini bilmelidir. Başka türlüsü olamaz çünkü gündelik yaşamı ve özellikle de kendi yaşamlarımızı anlamlandırmak için kullandığımız bir hikâyeler dünyasında yaşıyoruz.[126] Romancıların her zaman, psikologların da Freud'dan beri bildiği üzere, kişinin yaşamının iyi kötü tutarlı bir anlatısı olmaması ruhsal tıkanmayı, karmaşayı, kişinin kendini anlayamamasını, ilerleyememeyi gösterir. Freud'un "Dora" vaka öyküsünde sorunu erkenden tespit ettiğini gördük: "[Hastanın verdiği] bu ilk anlatı, bazen yolu kaya kütleleriyle kesilen bazen de sığlıklar ve kum yığınlarıyla bölünen ve kaybolan, aşılması imkânsız bir nehre benzetilebilir." Mahkeme salonlarında anlatı yasaklanırsa hüküm verilemez. Suç ve ceza hikâyeler gerektirir.

O halde hem mahkeme salonunda hem de yasal kurallara uyulup uyulmadığını, olguların jüriye doğru olarak sunulup sunulmadığını değerlendirmek için mahkemede kendini dayatan hikâyenin yeniden anlatıldığı temyiz gerekçelerinde, hukukun kendi anlatı görüşünü ve hikâye anlatma kurallarını belirtme ve biçimlendirme gereği duymaması tuhaftır. *Zackowitz* davasında temyiz mahke-

mesinde yeniden anlatılan hikâye, anlatımın anlatılanı nasıl şekillendirdiğini açıkça gösterir – ve hikâyelerin buradaki gibi yeniden anlatımları bizi birkaç basamak tepeye, nihayetinde Yüksek Mahkeme'ye çıkarabilir. Dördüncü Ek Madde* bağlamında "arama ve el koyma" davaları özellikle aydınlatıcıdır: Arama, doğası gereği anlatıdır. Örneğin *Florida Karşısında Jardines* (2013) davasındaki konu, uyuşturucu kokusu almak üzere eğitilmiş bir köpeği bir evin verandasına sokmanın "makul olmayan" aramalara getirilen yasağı ihlal edip etmediğidir.[127] Yargıç Antonin Scalia, aramayı hukuksuz bulan çoğunluk adına şunları yazar:

> 2006'da Miami-Dade Polis Departmanı'ndan dedektif William Pedraja, davalı Joelis Jardines'in evinde marihuana yetiştirildiğine dair doğrulanmamış bir bilgi aldı. Bir ay sonra, Polis Departmanı ve Uyuşturucuyla Mücadele Dairesi Jardines'in evine ortak bir teftiş ekibi yolladı. Dedektif Pedraja da ekibin üyesiydi. On beş dakika boyunca evi izledi, evin etrafında hareket ya da garaj yolunda araç görmedi ve panjurlar kapalı olduğu için içeriyi de göremedi. Daha sonra, uyuşturucu arama köpeğiyle olay yerine yeni gelmiş olan eğitimli köpek bakıcısı Dedektif Douglas Bartelt'le beraber Jardines'in evine yaklaştı. Köpek marihuana, kokain, eroin ve çeşitli diğer uyuşturucuların kokusunu almak ve bakıcısının tanıdığı belli davranış değişiklikleriyle bu maddelerden herhangi birinin varlığını göstermek üzere eğitilmişti.

Buna karşılık, karara muhalefet eden Yargıç Samuel Alito'nun anlattığı versiyona bakalım:

> Mahkemenin görüşüne göre … bu davadaki polis memuru Dedektif Bartelt, normal şartlarda bu meşru bir ziyaret sayılabilecekken, davalının ön kapısına yanında köpeği

* ABD Anayasasının Haklar Bildirgesinde yer alan Dördüncü Ek Madde (*Fourth Amendment*), bireyleri devletin keyfi arama ve el koymalarına karşı koruyan bir anayasal düzenlemedir –ed.n.

> Franky'le gittiği için mülke izinsiz girme suçu işlemiştir. Böyle bir kuralı destekleyen yetki nerede? Köpekler yaklaşık 12.000 yıldır evcilleştirilmektedir; Dördüncü Ek Madde'in kabul edildiği sırada köpekler hem bu ülkede hem de İngiltere'de her yerde bulunuyorlardı ve ayrıca, keskin koku duyuları yüzyıllardır kolluk kuvvetlerinde kullanılıyorlar.

Bartelt ve sadık köpeği Franky, Jardines'in ön verandasına girmek için her türlü hakka sahiptir. Scalia bundan nasıl bu denli rahatsız olabilir? Ve argüman, bir yandan insanların ön kapısına yapılan alışılagelmiş ziyaretleri –postacı, kurabiye satan İzci Kızlar– ve diğer yandan da buna karşılık olarak kişinin makul bir mahremiyet beklentisinde olabileceği evin etrafındaki alanın, "evin bahçesi"nin (*curtilage*) ihlalini anımsatarak devam eder. *Curtilage*, sözlüklere göre, Anglo-Fransızca *curtillage* kelimesinden türetilmiştir ve bu, bir evin etrafındaki sınırlanmış alanı ya da bostanı ifade eder. Bu kelime, Eski Fransızca *cortillage* (bostan) ve *cortil* (bahçe) kelimelerinden türemiştir ve Latince *cohort-*, *cohors* (çiftlik) kelimelerine dayanır. Uğraştığımız şey, Scalia'nın uyuşturucu köpeği Franky tarafından ihlal edilmiş kabul ettiği köklü bir özel alan hikâyesidir. Ayrıca, Scalia'nın ihlal konusundaki ısrarı Yargıç Elena Kagan'ı ayrı bir görüş yazarak başka bir hikâyeyi vurgulamaya yöneltir: Mahremiyetin ihlaline ilişkin daha genel bir hikâye. Scalia başka konulardaki (örneğin kürtaj hakkı gibi) olası geniş kapsamlı sonuçları nedeniyle bu hikâyeden kaçınmak istese de Kagan bunu, Scalia'nın hikâyesinin merkezinde yer alan mülke izinsiz girişten çok daha önemli bulur.

Scalia, Kagan ve Alito'nun üç farklı görüşü –Yüksek Mahkeme görüşlerinde hep olduğu gibi– elbette içtihatlarla ilgilidir; içtihatları kullanmak ve içtihatlar oluşturmak. Özellikle, bir arama ve el koymanın Dördüncü Ek

Madde'ye göre "makul" olup olmadığından bahsettiğimizde, içtihatlar neredeyse her zaman hikâye biçimini alır: Bunlar, neye izin verildiğine karar vermek için kullanılan anlatı şablonlarıdır. Bir arama bir hikâye gerektirir: Polisler arama emri için başvurduklarında bile, nereyi ve nasıl arayacaklarına ve ne bulmayı düşündüklerine dair bir hikâye anlatırlar. Dolayısıyla, mahkemeler aramanın meşruiyetini sorgularken kaçınılmaz olarak bir tür anlatısal analiz yaparlar. Aramanın "kabul edilebilirliği" onun anlatısal inandırıcılığına bağlıdır.

Başka bir örnek olarak *Utah Karşısında Strieff* (2016) davasını ele alalım. Dedektif Fackrell, South Lake City'de bir evi, orada uyuşturucu dağıtıldığına dair isimsiz bir ihbara dayanarak gözetlemeye almıştı. Sanık Strieff kısa bir ziyaretten sonra evden ayrıldığında Fackrell onu durdurdu. Sonra "Strieff'in kimliğini istedi ve o da Utah kimlik kartını gösterdi. Memur Fackrell, Strieff'in kimlik bilgilerini merkezdeki telsizciye aktardığında trafik ihlali nedeniyle hakkında henüz uygulanmamış bir tutuklama emri olduğu bilgisini aldı. Memur Fackrell bu emir uyarınca Strieff'i tutukladı. Tutuklama sonrası aramada bir poşet metamfetamin ve narkotik madde kullanımı için araç gereçler buldu."[128] Mahkemede savcılık Strieff'in "durdurulmasının" kanunsuz olduğunu kabul etti: Bilinen bir tutuklama emri, olası bir neden, bir arama emri yoktu. Ama (tamamen farklı bir olay için) geçerli bir tutuklama emri bulunmasının aramanın gayrimeşruluğunu hafiflettiği gerekçe gösterilerek uyuşturucu delil olarak kabul edilmişti. Utah Yüksek Mahkemesi, Strieff'in mahkûmiyet kararını bozdu. Ama ABD Yüksek Mahkemesi, Yargıç Clarence Thomas'ın yazdığı bir gerekçeyle, tutuklama emrinden kaynaklanan hafifletme sebebiyle mahkûmiyet kararını korudu.

Bu hikâye, karara muhalefet eden öfkeli Yargıç Sonia Sotomayor tarafından yeniden anlatıldı:

> Bugün mahkeme, ödenmemiş bir park cezası için bir yakalama emri bulunmasının bir polis memurunun Dördüncü Ek Madde'den doğan haklarınızı ihlal etmesini affettireceğini savunmuştur. Gerekçenin teknik dili sizi yumuşatmasın: Bu dava, polise sizi sokakta durdurma, kimliğinizi isteme ve –yanlış bir şey yapmış olmasanız bile– ödenmemiş trafik cezaları için kimliğinizi kontrol etme izni veriyor. Eğer memur ödemeyi unuttuğunuz bir para cezası için bir yakalama emri bulursa mahkemeler artık onun sizi yasaya aykırı biçimde durdurmasını mazur görecek ve emre dayanarak sizi tutukladıktan sonra üzerinizi arayarak bulduğu herhangi bir şeyi delil kabul edecektir. Dördüncü Ek Madde, görevi bu şekilde kötüye kullanmayı yasaklamalı, buna izin vermemelidir, bu nedenle de muhalefet şerhi düşüyorum.

Sotomayor, Memur Fackrell'in uygulanmamış tutuklama emrinin keşfedilmesiyle telafi edilen ve dürüst bir hata görüntüsü çizen Thomas'ın anlatısını (yargı gerekçelerinde kullanılan bir üslup olan) apokaliptik bir gelecek hikâyesi olarak yeniden yazar. Sotomayor'a göre, Thomas'ın hikâyesini tam olarak kavrarsanız, bunun, yurttaşların ABD'de korkutucu derecede yaygın olan uygulanmamış tutuklama emirleriyle geriye dönük olarak meşrulaştırılan yasadışı polis durdurmalarıyla zorbalığa maruz bırakıldığı bir gelecek distopyası yarattığını görürsünüz: "Adalet Bakanlığı kısa süre önce Missouri eyaletinin 21.000 nüfuslu Ferguson kasabasında 16.000 kişi hakkında uygulanmamış tutuklama emri olduğunu bildirmiştir. New Jersey, Newark'ta polis memurları 4 yıl içinde 52.235 yayayı durdurmuş ve bunların 39.308'i hakkında tutuklama emri kontrolü yapmıştır. (Adalet Bakanlığı, Vatandaşlık Hakları Bölümü, Newark Polis Merkezi Soruşturması, 8, 19, n. 15 [2014])."

Sotomayor, gerekçesinin sonunda Dördüncü Ek Madde hikâyelerini gündelik hayattaki Amerikan topluluklarına

ve özellikle de azınlık gruplarına taşır ve bunu yaparken ırk ve sınıf hakkında yazılmış en güçlü anlatıları hatırlatır:

> Bu dava, polis memurunun bir gerekçe olmadan olaylar zincirini başlattığı, *şüpheye dayalı olmayan* bir durdurmayla ilgilidir. Adalet Bakanlığı'nın belirttiği gibi pek çok masum insan anayasaya aykırı bu aramaların aşağılamalarına maruz kalmaktadır. Bu davadaki beyaz sanık, bu yolla herkesin onurunun çiğnenebileceğini gösterir. Bakınız M. Gottschalk, Caught 119-138 (2015). Ama bu tarz denetimlere maruz kalanların çoğunlukla beyaz olmayanlar olduğu bir sır değildir. Bakınız M. Alexander, The New Jim Crow 95-136 (2010). Siyah ve esmer aileler nesillerdir çocuklarına "ders vererek" onlara sokakta asla koşmamayı, ellerini görülebilecek yerde tutmayı, bir yabancıya karşılık vermeyi akıllarından bile geçirmemeyi öğretiyorlar ve tüm bunların sebebi, silahlı bir polisin onlara vereceği tepkiden korkmaları. Örneğin, W. E. B. Du Bois, The Souls of Black Folk (1903); J. Baldwin, The Fire Next Time (1963); T. Coates, Between the World and Me (2015).
>
> Bu ikili bilinci üreten tutumu meşrulaştıran bu dava, siyah ya da beyaz, suçlu ya da masum herkese, bir polis memurunun istediği an sizin yasal durumunuzu soruşturabileceğini söylüyor. Bu dava, haklarınızın ihlalini mazur görerek bedeninize müdahale edilebileceğini söylüyor. Bu, bir demokratik sistemin vatandaşı değil de bir hapishane devletinin listelenmeyi bekleyen tebaası olduğunuzu ima ediyor.

Sotomayor, Strieff'in tutuklama hikâyesinde eli yükselterek anlatıyı daha geniş bir çerçeveye oturtmuştur. Bu tekil davada, azınlıkların kitlesel olarak hapsedilmesine, ırksal eşitsizliğe ve polisin baskıcı uygulamalarına yani daha büyük bir Amerikan trajedisine değinilmesini sağlamıştır. *Utah Karşısında Strieff* davasında tartışmayı kazanamamış olsa da anlattığı hikâye bu davanın sınırlarının çok ötesinde yankı ve güç bulmaya devam etmektedir.

Ve belki bir gün, bir davanın daha aydınlık ve kapsamlı sonucunda bu hikâyeye atıfta bulunulacaktır.

Yüksek Mahkeme'nin anlatıları özellikle önemlidir çünkü içtihat oluştururlar ve devletin polis gücü aracılığıyla gerçekliği doğrudan şekillendirirler. Mahkemenin görüşü genellikle "şuna hükmedildi" sözüyle sonuçlanır. Bu nihai hüküm, tüm hukuki söylemin eylemsel doğasını bariz kılar: Vardığı kararlar sadece betimleyici değildir, kendilerini gerçekliğe de dayatırlar. İnsanları hapse ve hatta ölüme yollar ya da onları yasal süreçlerin kısıtlamalarından kurtarırlar. En üst temyiz aşamasında anlatılan –yeniden anlatılan– hikâyeler de eylemsel bir güce sahiptir. "Şuna hükmedildi:" Anlattığımız hikâye gerçekliğe kesin olarak hükmeder. İşte böyle olmuştur –başka şekilde değil– ve tüm sonuçlar buna bağlıdır. Bu karara elbette muhalefet edenler olabilir –Sotomayor'un *Strieff*'teki muhalefetinde olduğu gibi– ve çoğunluğun anlatısının yanlış ya da daha doğru bir anlatının gelecekte bir kâbusa yol açabilecek şekilde örtbas edilmesi olduğunu iddia edebilirler. Somut gerçekler değişime açık olmayabilir ama bu onların anlaşılabilirliği için anlatılması gereken hikâyelerin, dünyayı tasavvur etme ve anlama biçimlerimiz kadar farklı ve değişken olmadıkları anlamına gelmez. Bizleri ikna eden, bu iyi yapılandırılmış hikâyelerdir.

Anayasal Anlatılar ve Amerikan Sözleşmesi

Her toplum kendine, kimi zaman kutsallaştırılabilen, bir anlam kazandırmak için kökenlerine dair mitlere ihtiyaç duyar. Birinci Bölüm'de belirttiğim gibi, bu mitler tehlikeli olabilirler –ki olasılıkla tarih boyunca faydalarından çok zararları olmuştur– ve oldukları gibi görülmeleri gerekir:

Açığa çıkmış gerçekler değil yapılandırılmış kurgular olarak. Bunlar, olduğumuz hale nasıl geldiğimizi "açıklayan" köken anlatılarıdır. Amerikalılar bu tarz anlatılara sıkça başvururlar ve bunlardan en ilginçlerinden biri ABD Anayasası hikâyesidir – ilginçtir çünkü herhangi bir toplumun kendini anlamlandırmak için neden anayasa hukuku gibi teknik ve karmaşık bir konuya ilişkin anlatılara ihtiyaç duyduğu anlaşılır değildir. Bununla birlikte, Amerikan Anayasası pek çok açıdan diğer toplumlarda kutsal sayılan kurucu olayların, mitlerin ve hükümdarların yerini tuttuğundan, ondan dokunan anlatılarda anlam bulma ihtiyacının devam etmesi o kadar da şaşırtıcı olmayabilir. Yine de mantığa aykırı ve toplumsal olarak verimsiz göründüklerinde bile bu anlatılara azalmayan saygımız ve itaatimiz, üzerinde düşünülmeyi hak eder.

Birkaç on yıl önce, Yüksek Mahkeme'deki *Michael H. Karşısında Gerald D.* davasında muhalefet şerhi koyan Yargıç William Brennan, Yargıç Antonin Scalia'nın çoğunluk görüşüyle ilgili şunları söyledi: "Bugün çoğunluğun yorumladığı belge bana yabancı. Bu, Anayasamız olarak kabul ettiğim yaşayan sözleşme değil; aksine, çok eski bir zamanın önyargıları ve batıl inançlarıyla dolu ruhsuz, arkaik, geri kafalı bir belge."[129] Brennan bunları yazdığından beri anayasa hukukunda "orijinalci,"* karşıtları arasında bile galip gelmiş gibi görünüyor. O "yaşayan sözleşme" daha nadir hatırlanıyor ve mahkemelerde "çok eski bir zamanın önyargıları ve batıl inançlarına" hiç olmadığı kadar büyük bir bağlılık gösteriliyor. Örneğin, İkinci Ek Madde'nin silah taşıma bireysel hakkını güvenceye aldığına hükmeden 2008 tarihli *Columbia Bölge-*

* Orijinalcilik (*originalism*), anayasanın yazıldığı dönemdeki orijinal anlamına sadık kalmayı savunan yaklaşımdır. Anayasanın kendi tarihsel bağlamı içinde değerlendirilerek yazarlarının amaçlarına göre yorumlanması gerektiğini savunur –çn.

si Karşısında Heller davasında hem Scalia'nın çoğunluk görüşü hem de Yargıç John Paul Stevens'ın öncülüğünü yaptığı muhalefet görüşü, bu maddenin orijinal tarihsel bağlamında nasıl anlaşılması gerektiğine dair iddialarına ortaya koyarlar.[130] Yani hem Stevens hem de Scalia, Scalia'nın uzun zamandır anayasa yorumunun temel ilkesi olması gerektiğini savunduğu şeye imza atıyor görünürler: Anayasanın, onaylama sürecindeki tartışmaların, *The Federalist*'teki münzaraların ve benzeri yazılarda açıkça görülen "orijinal anlamına" sadakat. *Heller* davası, birçok yorumcuya, herkes orijinalci olmuş dedirtti.[131] Bu iddia tam olarak doğru değildir –orijinalizm hâlâ çok fazla eleştirilir– ama kanunlarımızın, ideolojilerimizin ve sosyal taahhütlerimizin kökenlerine ilişkin tartışmaların günümüz Amerikasında epey önemli olduğu inkâr edilemez. Kendini kararlı biçimde daima geleceğe dönük olarak gören bir ülkede bu durum gariptir. Ama belki de bu geleceğe yönelim, kaçınılmaz olarak geçmişe ve geçmişten şimdiye nasıl ulaştığımız anlatısına dikkat çekmeyi gerektiriyordur.

Prensipte, "orijinalciler" Anayasaya harfiyen bağlı kalmak adına içtihadı göz ardı ederdi ama ABD'nin İngiltere'yle paylaştığı içtihat hukuku geleneği genellikle mevcut davaları daha önceki benzer davalara uydurarak mevcut hukuki kararları içtihattan türetir. Anayasal yargılamada içtihatlar ülkenin üstün hukuku kabul edilen yazılı belgeden türer ve ona geri dönerken, sıklıkla üzerine inşa edilen yorumlama tarihçesi de hesaba katılır. İçtihata saygı, *stare decisis** doktriniyle güvenceye alınır: Geçmişte alınan kararlar değiştirilmemeli aksine yeniler onların üzerine inşa edilmelidir. Bunun ne anlama geldiğine ve nasıl işlediğine dair en iyi açıklamalardan biri,

* Alt mahkemenin emsal karara uyma zorunluluğu –ed.n.

ilk kez *Roe Karşısında Wade* (1973) davasında güvenceye alınan kürtaj hakkının (bazı değişikliklerle) tekrar onaylandığı 1992 tarihli *Güneydoğu Pennsylvania Aile Planlaması Derneği Karşısında Casey* davasında "ortak görüş" yazan Yargıçlar Sandra Day O'Connor, David Souter ve Anthony Kennedy'den gelir.[132] Bu metin mahkemenin, *Roe* davası önüne sıfırdan gelse daha önce verilen kararı vermeyecek olsa bile, neredeyse bir kuşak sonra hükmünü teyit etmenin neden önemli olduğunu açıklama çabasıdır. Bundan da önemlisi, mahkemenin anayasal anlatıyı yazma yetkisinin kaynağını açıklama girişimidir.

O'Connor, Souter ve Kennedy, vatandaşların hukuka güvenebilmesi için hukukun üstünlüğü kavramının süreklilik gerektirdiğini yazar. Dolayısıyla, söz konusu mesele ilk kez karara bağlanıyor olsaydı farklı bir karar verilebilecek olmasına rağmen, bir zamanlar belli bir hükme bağlanmış ve insanların bu karara güvenmeye başlamış olması, tersine hareket edecek olanlara ağır bir ispat yükümlülüğü getirerek ikinci kararı etkiler. Ortak görüşte belirtildiği üzere, anayasal bir kararı hem onaylayanlar hem de onaylamayan ama saygı göstermeye çalışanlar için, "mahkeme mutlak surette kararlı durmayı taahhüt eder." Aslında "kararlılık" yalnızca pragmatik değil –güvenilir ve sürekliliği olan yasanın teminatı– aynı zamanda ahlaki bir duruştur: "Bireyin karakteri gibi Mahkemenin meşruiyeti de zamanla kazanılmalıdır." Bu "zamanla" kelimesine dikkat edelim: Kazanılmış meşruiyet bir geçmişe, bir tutarlılık anlatısına bağlıdır.[133] Ahlaklı insan gibi, ahlaklı mahkeme de kendine görüşlerine sadık olmalıdır.

Mahkemenin kendini hükümsüz kılabildiği ve kılması gereken zamanlar vardır: Ortak görüş, *Lochner Karşısında New York* (1905) davasındaki "bırakınız yapsınlar" ekonomi anlayışının *West Coast Hotel Company Karşısında Parrish* (1937) davasıyla geçersiz kılınmasına ve –karar bozma-

ların en ünlüsü olan– *Plessy Karşısında Ferguson* (1896) kararının *Brown Karşısında Topeka Eğitim Kurulu* (1954) kararıyla hükümsüz kılınmasına dikkat çeker: Mahkemenin "anayasal ilkenin mahkemenin daha önce görmediği olgulara uygulanması" olarak tanımladığı *stare decisis*'in iki çarpıcı reddi. Mahkemenin insanların kabul edeceği ve uyacağı şekilde konuşmasını sağlayacak olan ahlaki otoritesini koruyabilmesi için bunun gibi karar bozmaların nadir olması gerekir. Ortak görüşte açıklandığı üzere:

> Mahkeme, kararlarının, toplumsal ve siyasi baskılarla yapılmış uzlaşmalardan kaynaklanmadığını, hukuki ilkelere dayandığını halkın görmesine olanak tanıyacak şekilde konuşmaya ve davranmaya özen göstermelidir. Dolayısıyla, mahkemenin meşruiyeti, yasal olarak ilkeli kararlar alırken, bu kararların ilkeli niteliklerinin Ulus tarafından yeterince makul ve kabul edilebilir şekilde algılanmasına bağlıdır.

Anayasal anlatıda sıralama ve sonuçlar gelişigüzel olmamalıdır, yenilik, teamülün mantıksal sonucu olmalıdır. Yukarıda alıntılanan satırlarda bu açıdan en uygun sözcükler "yeterince makul" olabilir, bu ifade, mahkemenin kullandığı söylemi yansıtır. "Yeterince makul" olan, okurunu, dinleyicisini ikna eden, yani inandırıcı anlatıdır. "Yeterince makul" totolojik bir tanımdır – ama her kamusal iddia böyledir; iknanın tesirini ikna etme kapasitesiyle değerlendirir. Ortak görüşün mantığı döngüseldir: Mahkeme kararlarının ancak ana anlatıya kusursuz biçimde uyum sağlaması koşuluyla ve sağladığında kabul edileceğini savunur; bu da onların kabulünün kusursuz bir anlatı yaratarak hukukun "kararlı" olduğu algısını oluşturduğunu gösterir. "Yeterince makul" için yeterli olan yeterlidir. Ortak görüş, *stare decisis* tartışmasının sonunda ahlakı gündeme getirir:

> Anayasamız ilk kuşak Amerikalılardan bize ve sonra da gelecek kuşaklara uzanan bir sözleşmedir. Tutarlı bir bağdır. Her kuşak, anayasanın yazılı şartlarının birden fazla çağda hayatta kalması gereken düşünceleri ve amaçları içerdiğini öğrenmelidir. Tüm teamüllerimiz ışığında sözleşmenin tam anlamını yorumlamaktan kaçmama sorumluluğumuzu kabul ediyoruz. Anayasanın temel vaadiyle güvenceye alınan özgürlüğü, yani hürriyet vaadini tanımlamak için yine ona başvuruyoruz.

Şimdinin ve geleceğin, geçmişte saklı duranın gerçekleşmesi olarak var olması için, mahkeme kendini sözleşmeye dayalı anlatıların, Amerikalı kuşaklar arasındaki kutsal bağı kuran ve sürdüren hikâyelerin yazarı olarak gösterir. Bir kehanetin gerçekleşmesi, bir sözleşmenin ifası olarak, kanunlar "hürriyet vaadini" korumalıdır.

Mahkemenin buradaki mantığı büyük ölçüde anlatının mantığıdır. Anlatı kuramcısı Gérard Genette'in "araçların amaçlar ve sebeplerin sonuçlar tarafından belirlenmesi" şeklinde adlandırdığı biçimin örneğini sunar. Genette şunları söyler:

> Bu, anlatının her öğesini, her birimini işlevsel özelliğiyle, yani, diğer şeylerin yanı sıra başka bir birimle ilintisiyle tanımlamamızı ve (anlatısal zamansallık sırasıyla) ilkini ikincisiyle açıklamamızı isteyen kurgunun paradoksal mantığıdır – ki bunun sonucu olarak sonuncu [birim] diğerlerini yönetir ve kendisi hiçbir şeyin yönetiminde değildir.[134]

Daha önceki olaylar ya da eylemler, sonraki olaylar yoluyla netleşerek anlam kazanırlar, bu Genette'in "paradoksal mantık" olarak adlandırdığı süreçtir. Ya da Roland Barthes'ın ileri sürdüğü gibi anlatı, felsefi bir hata olan *post hoc, ergo propter hoc*'un* genelleştirilmesine dayanır: An-

* "Bundan sonra olduğuna göre bundan ötürü oldu" anlamına ge-

latının olay örgüsü B'nin A'yı takip etmesi halinde bunun nedenini mantıksal olarak A'nın B'yi gerektirmesi olarak gösterir, oysa aslında A yalnızca B bağlamında nedenseldir.[135] Hukukta bu anlatısal mantık, kusursuz bir olay örgüsü oluşturmak için gerekli olan ile tercih edilmeyen diğer izlekler –farklı adalet yaklaşımları– arasındaki gerilimi belli ölçüde gizleyebilir.

Aile Planlaması Derneği Karşısında Casey davasındaki etkileyici *stare decisis* savunması, anayasal yoruma ilişkin anlatının, mahkemenin, eklediği yeni bölüm ışığında daha önceki anlatının geriye dönük yorumlanmasına dayandığını öne sürer. Karara muhalif olanlar, yeni kararın tam da önceki tarihi yanlış yorumladığını ve –daha makul bir hikâyeyle– farklı bir kararın daha doğru işleyebileceğini savunabilir ve savunur (örneğin, Alito ve Kagan'ın *Jardines* davasındaki görüşlerine bakınız). Tüm anayasa yorumları bu modele göre şekillenir: Önerilen yorum, anayasal anlatının hakiki anlamını alternatiflerinden daha iyi kavradığı savunur. Yani daha iyi bir sonuç sunar ki bu, hikâyenin sonuna kadarki olay örgüsünü en iyi anlamlandıran sonuçtur.

Orijinalciler tarafından yazılsın ya da yazılmasın, anayasal anlatılar genellikle, metnin ve yorumlamanın gelişimini izlemek için başlangıca –bizzat Anayasa metninin bağlamına– dönüşe dayandıklarını savunurlar. Bu, özellikle mahkemenin belli bir dirençle karşılaşmadan kabul edilmeyecek, tamamıyla yeni bir yorum ileri sürdüğünün farkında olduğu durumlarda geçerlidir. Dolayısıyla, kendi aleyhine tanıklıkla ilgili Beşinci Ek Madde korumasını şüphelilerin polis sorgusuna genişleten emsal dava *Miranda Karşısında Arizona*'da (1966) Baş Yargıç Earl War-

len Latince cümledir. Zamansallıkla nedenselliğin karıştırıldığı bir mantık hatasını ifade eder –ed.n.

ren şunu iddia eder: "Önümüzdeki davalar Amerikan ceza yargılamasına ilişkin kavramlarımızın kökenlerine inen soruları gündeme getirir."[136] Ve yine: "Kararımızın hukuk sistemimizde bir yenilik değil de uzun zaman önce kabul edilmiş ilkelerin bir uygulaması ve Anayasamızda güvenceye alınan temel hakların bir yorumu olduğu varsayımıyla başlıyoruz. Bu değerli haklar, ancak yüzyıllar süren zulüm ve mücadelenin ardından Anayasamızda güvence altına alınmıştır." Warren, *Miranda*'daki kararın sadece Beşinci Ek Madde'de yer alan kendi aleyhine tanıklığı reddetme hakkının uzun zaman önce şart koştuğu bir şeyin gün ışığına çıkması olduğunu savunur. Sanki anayasa hukuku tarihi, şimdi Miranda doktrininde gelişen tohumu her zaman içinde barındırmıştır.

Kaçınılmaz olarak, *Miranda* kararının muhalifleri Warren'ın anlatıyı yanlış kurduğunu iddia ettiler. Warren'ın çoğunluğun kararının "bir yenilik olmadığı" iddiasına karşılık Yargıç Byron White'ın hamlesi "Mahkeme yasayı keşfetmemiş ya da bulmamıştır … yaptığı şey yeni bir yasa yapmaktır" şeklindedir. Bir diğer muhalif görüş Yargıç John Marshall Harlan'dan gelir, mahkemenin "itiraflarla ilgili yeni anayasal kurallar dizisi" yarattığından söz eder. Harlan, mahkemenin "yoldan çıktığı," doğru anlatı çizgisinden sapıp vahim sonuçlara yol açtığı noktayı göstermeye çalışır. O da çoğunluğun Beşinci Ek Madde'ye duyduğu güvenin bir "*trompe l'oeil*," gerçekliğin kendisi sanılan aldatıcı bir izlenim olduğunu göstermek için kökenlere geri gider. Harlan, çoğunluğun kararını bütünüyle mantıksız bir anlatı olarak yaftalar: "Anayasanın bu sonucu doğuracak biçimde yorumlanabilmesi karşısında hayrete düşmemek elde değildir." Ve sözlerini, müteveffa Yargıç Robert Jackson'dan alıntıyla bitirir: "Bu Mahkeme durmaksızın anayasa hukuku mabetlerine yeni hikâyeler ekliyor fakat bir mabede çok fazla hikâye eklerseniz kaçı-

nılmaz olarak yıkılır." Burada *story* kelimesinin "kat" ve "anlatı" şeklindeki ikili anlamı üzerine ilginç bir kelime oyunu var gibidir. Harlan, sözcüğün her iki anlamıyla, *Miranda*'da yazılan yeni anlatı bölümünün tüm anlatının yıkımına yol açtığını ima eder. Bu, hikâyeyi yanlış yapar.

O halde, *Miranda*'da hem çoğunluk hem de muhalefet, tüm köken söylemlerine rağmen hikâyenin sonunun, mevcut kararla yazılan (geçici de olsa) sonucun, hikâyenin daha önceki bölümlerinin anlamını belirlediğini kabul ederler: Şimdiki zaman, geçmişi yeniden yazar.[137] Açık bir farkındalıkla olmasa da burada anlatının geriye dönük mantığını keşfederler. Anlatı, başlangıca ve aradaki bölüme anlam yükleyen, aslında neyin başlangıç ve orta kısım olarak tanımlanabileceğini anlamamıza imkân veren sondan başlar. Bir anlatı okuduğumuzda, ne getireceğini bilerek değil, ona uzanan olay örgüsüne geriye dönük bir açıklama getireceği beklentisiyle sona doğru okuruz. Benzer şekilde, Sartre'ın *Bulantı*'daki kurgusal sözcüsü Roquentin'in iddia ettiği üzere, bir hikâye anlattığınızda –onu yaşamanın tersine– o hikâyenin başından başlıyormuş gibi görünürsünüz fakat ileride bir son olduğu bilgisi anlatılan eylemlere niyet ve anlam yükler. Roman kahramanı hayatı sondan geriye doğru yaşar, tüm eylemleri gelecekteki sonucun "bildirimleri" olarak görülür. Bir anlamlandırma sistemi olarak anlatının kendine özgü doğası, ipuçlarının açıklayıcı, önceki olayların gerçekten önce, nedenlerin ise ancak sondan geriye doğru bir okumayla nedensel hale gelmesini sağlar.

Carlo Ginzburg'un anlatının bir avcılar toplumundan, avın geçişini gösteren işaretlerin izini sürmekten doğduğu şeklindeki spekülasyonuna geri döndük. Bu ipuçlarını ava uzanan bir anlatı zincirinde bir araya getirmeyi öğrenmek, aslında ne tümdengelimsel ne de tümevarımsal, tam anlamıyla anlatısal bir kavrayıştır: Anlamlı bir olay

dizisi yaratılmasıdır. Ginzburg bu avcı paradigmasını, – Anglo-Amerikan "içtihat hukukuna" çok benzer şekilde– bir yazılı kanunlar külliyatından ziyade somut örneklerin tartışılmasıyla işleyen kadim Mezopotamya hukukuyla ve görünürde önemsiz ayrıntıların titiz araştırmasına dayalı Mezopotamya kehanetsel bilgi edinme biçimleriyle karşılaştırır: "hayvanların iç organları, sudaki yağ damlaları, yıldızlar, vücudun istemsiz hareketleri."[138] İlkinin geleceğe ikincisinin ise geçmişe yönelik olması farkıyla, aynı paradigma kehanetsel ve hukuki metinlerinde de bulunur. Ginzburg daha da genelleştirerek (arkeoloji, paleontoloji, jeoloji gibi) tüm anlatısal bilme biçimlerinin "geriye dönük kehanetleri" oluşturduğunu ileri sürer; sonuçtan geriye doğru işleyerek sonucu bildiren ve gerektiren kehanetler.

Geriye dönük kehanet kavramı Yüksek Mahkeme tarafından yazılan anayasal anlatıları ve aslında belki de yasal anlatıların çoğunu kusursuz biçimde tanımlar: Söz konusu davadaki karar, başta çağrılanın gerçekleşmesidir – tam da erken dönem Hıristiyan teologların Yeni Ahit'teki dört İncil'in Eski Ahit'in kehanet niteliğinde anlatılarının sembol ve icra açısından kendini gerçekleştirmesi olduğunu savunmaları gibi. Örneğin, Augustinus'a göre Musa, İsa'yı önceden canlandıran bir *figura Christi* idi; Nuh'un Gemisi, bir *praefiguratio ecclesiae,* gelecekteki Kilise'nin temsiliydi.[139] Sanki geçmiş bugüne gebeydi ve mahkemenin kararında açıkladığı bilgeliğin doğumunu bekliyordu. *Casey*'nin Anayasanın vatandaşlarla kurduğu tarihsel ilişkiyi tanımlamak için "sözleşme" sözcüğünü kullandığını anımsayın. Yüksek Mahkeme'nin her yeni kararı, o sözleşmenin ilerleyen anlatısında bir bölümdür.

Bir davada, örneğin *Miranda* davası, karşılaştığınız kökenlerden hareketle geliştirilen argüman, kökenleri belli bir sonuçla doğrudan ilişkilendirmeye dair kuşku-

suz samimi ve bir o kadar stratejik arzuyu taşır ve şunu savunur: Bu karar, hukuk sistemimizde bir yenilik değildir, uzun zamandır var olan ilke ve içtihadın güncel uygulaması, o "tutarlı bağın" bir parçasıdır. Buradaki, anayasal yorumun tarihini anlamlandırmanın, içkin anlamını ona teslim etmenin tek yolunun belirlenen sonuç olduğu iddiasında geriye dönük kehanet mantığını görebiliriz. Anlatıda her zaman Genette'in "çifte mantığı" vardır; hikâyesini başlangıçtan anlatır ama onu söz konusu başlangıcı anlamlı kılan bir sonuç aracılığıyla yapılandırır. Bu, Freud'un birçok vakasındaki travma yapısına benzer, bir olay geriye dönük olarak daha önceki bir olaya cinsel anlam yükler ve ona travmatik bir tesir kazandırır.

Mahkeme karar gerekçeleri, kısıtlılık söylemiyle doludur; yargıçlar başka türlü karar alamaz çünkü içtihat onları kısıtlar. Davada kişisel tercihleri ne olursa olsun ortaya çıkan sonucu, ona kadar uzanan tarih dayatır. Dahası, genellikle mahkemenin kararı bir yenilik –geçmişten bir kopuş– olarak yorumlanabildiği ölçüde, karar gerekçesinin retoriği de kararın geçmişle kusursuz devamlılığını, basit ve gerekli zorunluluğunu vurgular.[140] Bu açıdan, *stare decisis* söylemi bir örtbas, geçmiş anlatının ağırlığının bu sonucu zorunlu kıldığı iddiası olabilir. Oysa karara muhalif olanlar, *Miranda*'da olduğu gibi mahkemenin "yoldan çıktığını," anlatının doğru niyet ve amacını kaybettiğini, yanlış bir olay örgüsü sunduğunu, "sözleşmeye" ihanet ettiğini iddia edecektir. Bunu söylemek, kökenden son noktaya, sonuca dek izlenen anlatının yararsız ya da yanlış olduğu anlamına gelmez. Anlatının vardığı sonucun, hedef kitlesi için kabul edilebilir olması ancak, yine *Casey*'nin sözleriyle, anlatının yapısının "yeterince makul" olmasıyla mümkündür. Vakalardan birinin sonunda Dr. Watson'ın Sherlock Holmes'a söylediği gibi: "İçten bir hayranlıkla, 'Çok güzel muhakeme ettin,'

dedim. 'Çok uzun ama her halkası doğru bir zincir oluşturdun.'"[141] Doğru halkalardan oluşan zincirin, bir zincir olduğu ancak sonunda anlaşılır. Polisiye bu açıdan örnek bir anlatı biçimidir çünkü bu zincirin nasıl kurulduğunu çok iyi gösterir.

"*Şuna hükmedildi:*" Mahkeme, hükmüne yani sonuca, dikkate değer bir tutarlılıkla ulaşmayı başarmıştır. Buna katılmasalar, hararetli biçimde karşı çıksalar bile başkanlar, kanun yapıcılar, polisler, vatandaşlar hükmü kabul ederler. 2000 yılındaki *Bush Karşısında Gore* davasındaki, hukuki çıkarımdan yoksun, bu vaka için eğreti bir çözüm olarak bulunduğu açık olan kıymetsiz ve utanç verici karar bile kendini kabul ettirmeyi başarmıştır. Amerikan tarihinde mahkemenin anlatısının ülkedeki bazı kesimlere sivil itaatsizliği tetikleyecek kadar mantıksız ve kabul edilmez göründüğü çok az örnek vardır. Kuşkusuz bunlardan en önemlisi *Dred Scott Karşısında Sanford* (1857) davasıdır; bu davadan o kadar tartışmalı ve tatmin edici olmaktan uzak bir karar –ve bütünüyle dışlayıcı bir Amerikan vatandaşlığı anlatısı– çıktı ki ihtilaf ancak İç Savaş'la çözülebildi. Daha yakın zamanda, *Brown Karşısında Eğitim Kurulu* I ve II (1954 ve 1955) kararları, farklı biçimlerde direnişle karşılaştı, en önemlisi ve şiddetlisi Arkansas Valisi Orval Faubus'un mahkemenin emirlerini uygulamayı reddetmesiydi. Faubus bu kararı uygulamak yerine Afrikalı Amerikalı öğrencilerin Little Rock Central Lisesi'nde okumasına karşı çıkıp Arkansas Ulusal Muhafızları'nı kapıdan geçmelerini engellemekle görevlendirerek yürütme yetkisini kanunu çiğnemek için kullandı. Bunun üzerine Başkan Dwight Eisenhower, öğrencilerin okula girmesini sağlaması için 101. Hava Bölüğü'ne bağlı birlikleri Little Rock'a gönderdi.

Mahkeme kararına karşı ABD tarihinde benzeri görülmemiş bu direniş, mahkemeyi Eylül 1958'de özel otu-

rumla toplanarak *Cooper Karşısında Aaron* davasında, Temyiz Mahkemesi Sekizinci Dairesi'nin Arkansas Bölge Mahkemesi'nin Little Rock'taki entegrasyonu durdurma kararını bozan hükmü onaylamaya, bu yönde karar almaya teşvik etti.[142] *Cooper Karşısında Aaron* davası, yalnızca mahkeme oybirliğiyle karar aldığı için değil, gerekçe metninin başında dokuz yargıcın tümünün adları anıldığı için de önemlidir. Bu kararda mahkeme, yargı denetimi yetkisinin temelinin atıldığı *Marbury Karşısında Madison* davasına döner:

> 1803'te Baş Yargıç Marshall, oybirliğine varmış mahkeme adına konuşurken Anayasadan "ulusun temel ve üstün hukuku" olarak söz etmiş ve *Marbury Karşısında Madison*, 1 Cranch 137, 177 davasında "hukukun ne olduğunu söylemek kesinlikle yargı organının yetkisindedir ve görevidir" beyanında bulunmuştur. Bu karar, Anayasa hukukunun yorumlanmasında federal yargı sisteminin üstünlüğü temel ilkesini ilan etmiş ve o zamandan beri bu Mahkeme ve bu Ülke, bu ilkeye, anayasal sistemimizin değişmez ve vazgeçilmez bir niteliği olarak saygı göstermiştir. Buradan şu sonuç çıkar: Bu Mahkemenin Brown davasında açıkladığı On Dördüncü Ek Madde yorumu ülkenin üstün yasasıdır.

Yeniden güç kazanmak için toprağa dokunan dev Antaios gibi, buradaki mahkeme de Amerikan yönetim yapısının bir parçası olarak kökenlerine, başlangıca dokunmaktadır. "Buradan şu sonuç çıkar" ifadesine dikkat edin: Yalnızca Anayasa değil, ondan gelişen yorumsal anlatılar da ülkenin üstün yasasıdır.

Cooper Karşısında Aaron davasında oybirliğiyle alınan karara Yargıç Felix Frankfurter'in mutabık görüşü eklemiştir – mahkemenin davada sergilediği etkileyici bütünlüğü bir ölçüde zayıflatan narsisist bir hamle ama ilginç bir belge. Bu, devletin yürütme yetkisinin yasa-

yı uygulamak yerine engellemek için "son derece yıkıcı" biçimde kullanımına tepki olarak yazılmış endişeli, etkileyici, gergin bir yargısal retorik örneğidir ve "bu mahkemenin Brown davasındaki kaya gibi net kararlarının" yeniden onaylanmasıdır – sıfatın ima ettiği üzere, kaya gibi kaldırılamaz, değiştirilemez kararlar. Frankfurter, *Marbury Karşısında Madison* davasından bile geriye giderek John Adams'ın "İnsanların değil Yasaların yönetimi" sözüne atıfta bulunur. *ABD Karşısında Birleşik Maden İşçileri* davasındaki kendi mutabık görüşünden alıntı yaparak devam eder:[143]

> Yasalarla yönetilme anlayışı, bu Ulusu kuran ve Anayasasını hazırlayanların düşüncelerine egemendi fakat yasaların insanlar tarafından yapılması, yorumlanması ve uygulanması gerektiğini bu anlayışı küçümseyenler kadar iyi biliyorlardı. Bu amaçla, disiplinli eğitimleri, karakterleri ve şahsi çıkarların bilindik çekiciliğinden uzak durmaları sayesinde "insanlığın izin verdiği kadar özgür, tarafsız ve bağımsız" olmaları beklenebilecek ve hukukun emanetçisi olacak bir grup insanı seçtiler. Anayasanın kurucuları hukukun üstünlüğü konusunda o kadar kararlıydılar ki yargı makamını olağanüstü korumayla ve nüfuzla güçlendirdiler.

Bu noktada, Yüksek Mahkeme yargıçlarının rahip sınıfı gölgelerden sıyrılıp aydınlığa çıkar. Bu yasa yorumlayıcılar, başkalarına benzemez. Onlar "hukukun emanetçileridir." Yasalar (ki burada "kutsal yasa" gibi tınlamaktadır) üzerine düşünmek ve onları açıklamak için mabette özellikle ayrı tutulurlar. Frankfurter, mahkemenin dillendirdiği anayasal anlatıya yönelik itaatsizlik tehdidinin, nihayetinde bizzat mahkemenin statüsünü ve sözün eylemsel ciddiyetini vurgulayan bir retorikle karşılanması gerektiğini hissetmiştir.

"*Şuna hükmedildi:*" Varılan sonuç, yorumlamanın tarihini, bu hedefe ulaşmada kendi kısıtlamalarını vurgulayan ve kökenlerine geri dönen bir retorikle yazar. Mahkeme, amaçlara ulaşmak için kökeni ve kısıtlamayı vurgulayan bir arke-teleolojik söylem sunar. Sözleşmenin böyle bir anlatısı elbette gereklidir – sözleşme söyleminin böyle işlediği söylenebilir. Kehanet ve gerçekleşme döngüsü, toplumlara egemen olan her temel anlatının gerekliliklerinden biri olabilir. Amerikan anayasa yorumlamasının söylem biçiminin, dikkat çekici oranda İncil'in söylemini çağrıştırması şaşırtıcı değildir çünkü temelinde bir tür ilahi söylem bulunmayan bir toplum hayal etmek zordur. Eğer Anayasa bizim kökenimize dair mitimizse onun bu mite uygun anlatısal sonuçlar doğurmasını beklemeliyiz. Ama anlatısındaki mantığın daha keskin bir farkındalıkla değerlendirilmesi gerektiği de şüphe götürmez.

Bununla birlikte, hukuk biliminde hukukta anlatının önemiyle ilgili gündeme getirilen konular, bana genellikle hukuki anlatıya analitik bir dikkat yöneltmeye karşı önyargıları güçlendiren yönde ilerliyormuş gibi görünüyor. 1989'daki *Michigan Law Review* sayılarından birinde yayınlanan hukuk profesörü Richard Delgado'nun "Storytelling for Oppositionists and Others" [Muhalifler ve Diğerleri için Hikâye Anlatıcılığı] adlı makalesi, anlatının geleneksel olarak yasada söz hakkı olmayanların şikayetlerini dile getirebilmeleri için bir araç sunduğu fikrinin temelini atmıştır. Anlatı, standart hukuk söylemine karşıt konumdadır; radikaldir, rahatsız edicidir ve taleplerinde büyük ölçüde etik ve duygusaldır. Elbette bu görüşte doğruluk payı vardır ve o zamandan beri pek çok makale, özellikle standart hukuk söylemine karşı çıkan somut yaşam öykülerini ve anlatılarını kullanarak bu iddiayı daha da geliştirmiştir.[144] Nitekim muhalifler ve dışlanmış kesimler için hikâye anlatıcılığının önemini vurgulayan bu

eğilimin, hikâyeyi dar kapsamda tanımlama ve ona tamamen pozitif bir anlam yükleme gibi bir etkisi oldu. Süreç içinde dikkatleri, hikâyelerin hukukun her zerresine nüfuz ettiği ve hikâyelerin iyi olduğu kadar kötü davalara da hizmet edebileceği gerçeğinden uzaklaştırdı. Anlatıda doğası gereği değerli ya da değersiz bir şey yoktur – önemli olan bunların nasıl kullanıldığıdır. Ve hikâyeye belli bir ahlaki değer atfetmek, gerekli olanı –anlatının hukukta kaçınılmaz olarak oynadığı role analitik dikkati– bir kenara itme eğilimi barındırır.

Dolayısıyla, kendimi bu tartışmayı sıkıcı bir çağrıyla sonlandırmak zorunda hissediyorum: Hukuk aktörleri, anlatının önemini öğrenmeli ve "anlatıbilim" alanında anlatıyı incelemek için kullanılan analitik araçların bazılarını edinmelidir. Yasanın dili, değişime dirençli, müdahaleye kapalı olma eğilimindedir hele ki bu talep alan dışından geliyorsa. Ama artık, bana öyle geliyor ki hikâye anlatıcılığının hukukta, örneğin hukuk fakültesi müfredatında yer verilecek kadar önemli bir rolü olduğuna dair yeterli veriye sahibiz. Aslında hikâye anlatıcılığına dikkat konusu hukuk eğitiminde yer alır ama genellikle önem atfedilmez: Müfredatın merkezinde yer almayan ve itibar görmeyen duruşma ve savunmaya ilişkin klinik derslere bırakılır. Hukuk, anlatıyla pratik ilişkisini onun etkilerine dair analitik bir bakış olmaksızın sürdürebilir. Ve bu da hukuk alanı dışındakilerin hukukun anlatısal bir inşa olduğu, hikâyelerinin fark edilmesi ve şüpheci bir dikkatle incelenmesi gerektiği konusundaki ısrarlarını daha da gerekli kılar.

Hukuktaki hikâyelerden bahsetmek, anlatının analitik incelemesinin edebiyat çalışmalarındaki kökeninden çok daha ileriye uzanabileceğini düşünmemizi sağlar. Aslında

"anlatıbilim" anlatı analizine ihtiyaç duyan diğer araştırma alanlarına edebiyattan yeşeren büyük bir katkı sunabilir. Bu girişim başlamıştır. Birinci Bölüm'de belirttiğim gibi, çeşitli alanlardaki kurucu rolü farklılık gösterse ve sıklıkla büyük önem atfedilmese de anlatının, tarih, felsefe, ekonomi, tıp ve diğer alanlardaki etkisi kabul edilmiştir. Yine de anlatının medyada, kurumlarda, siyasette çağdaş gerçekliğin önemli bölümüne hâkim olduğu ve anlatı analizi görevinin tamamlanması için daha fazla çaba gerektiği açıktır. Hikâyelerin toplumları motive ve kontrol etmek için nasıl kullandığını analitik bir bakışla görmeye daha yeni başladık. Analiz edilmemiş, doğru ve gerekli mitler olarak kabul edilmiş ve yayılmış hikâyelerin ağırlığı hâlâ bizi yok edebilir.

Genel olarak beşeri bilimler ve özel olarak de edebiyat çalışmalarında üretilen bilginin kamusal alanda değersizleştirildiği, hatta alaya alındığı günlerden geçiyoruz. Araçsal bilgi, sahip olunmaya değer tek bilgi olarak görülüyor: Dünyada size doğrudan avantaj sağlayan bilgi. Edebi analiz araçlarının sağladığı eleştirinin daha dolaylı olmakla birlikte daha az önemli olduğunu düşünmüyorum. Özellikle ekonomimizdeki, ahlak sistemimizdeki, siyasetimizdeki egemen hikâyelerin analizi de dahil olmak üzere, beşeri bilimlerin sunabileceği eleştirel bilgiye her zamankinden çok ihtiyacımız olduğunu savunuyorum. Edebi beşeri bilimlerin kamusal yaşamdaki rolü belki budur: Dünyaya dair sahte ve genellemeci açıklamalara karşı kamusal direniş araçları sunmak, zamanımızın zehirli mitlerini parçalamanın yollarını anlatmak.

Teşekkür

Bu kitaptaki düşünceler ilk öğretmenlik ve yazarlık günlerime kadar uzanıyor ve tüm süreç, öğrencilerime, meslektaşlarıma ve dostlarıma teşekkür edebileceğimden çok daha büyük bir borcu temsil ediyor. Çok şey öğrendiğim iş arkadaşlarım David Marshall, Eric Bulson, Martin Stone, Paul Gewirtz, Robert Post ve Brigid Doherty ve müteveffa Michael Holquist ve Alvin Kernan'dan özellikle söz etmek isterim. Ayrıca, Rachel Bowlby, D. A. Miller, David Shields, Anthony Amsterdam, Robert Ferguson, Philip Meyer, Robin West, Paolo Tortonese, Elaine Scarry, David Bordwell ve Maureen Chun'a teşekkür ederim. Üçüncü Bölüm'deki içeriğin bir kısmı *The New York Review of Books*'ta yayınlanan çalışmadan; Beşinci Bölüm'deki *Romanic Review*'da yayınlanan bir makaleden ve Altıncı Bölüm'deki *Daedalus* ve *PMLA*'de yayınlanan makalelerden uyarlandı. Bazı fikirlerimin ilk versiyonu *The Chronicle of Higher Education*'da yer aldı. Katkıda bulunmamı isteyen yayınlara ve editörlere teşekkür ederim: Michael Shae, Elisabeth Ladenson, Denis Donoghue ve Chenxi Tang. İnce ve ustaca düzeltileri için Heidi Downey'e teşekkürler. Ve son olarak, New York Review Books'u bu kadar önemli bir yayın merkezi haline getiren Edwin Frank ve Sara Kramer'a teşekkür ederim.

Notlar

1. Hikâye Bolluğu: Anlatının Ele Geçirdiği Dünya

1 Jerome Bruner, "The Narrative Construction of Reality," *Critical Inquiry* 18, no. 1 (1991): 1–21. Anlatı araştırmalarına ilişkin daha fazla bilgi için *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* kitabıma bakabilirsiniz (1984; Cambridge: Harvard University Press, 1992).

2 Bu derste yaptıklarımızın bir yansıması, Alvin B. Kernan, J. Michael Holquist ve benim tarafımdan hazırlanan, başlığı (cinsiyetçi olmayan dilden önce) *Man and His Fictions: An Introduction to Fiction-Making, Its Forms and Uses* olan antropoloji ders kitabı antolojisinde bulunabilir (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973). Ancak bu antoloji derslerde hiç kullanılmadı ve az sayıda kurum tarafından benimsendi.

3 Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," *Communications* 8 (1966). İngilizce çev. Richard Howard, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives," *A Barthes Reader,* ed. Susan Sontag (New York: Hill & Wang, 1982). Çeviri bana ait.

4 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne* (Paris: Éditions de Minuit, 1979); İngilizce çev. Geoffrey Bennington ve Brian Massumi, *The Postmodern Condition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

5 Ben Smith, "Arrest in Canada Casts a Shadow on a New York Times Star and the Times," *New York Times*, 12 Ekim 2020.

6 Christian Salmon, *Storytelling: La Machine à fabriquer des histoires et formatter les esprits* (Paris: La Découverte, 2007); İngilizce çev. David Macey, *Storytelling: Bewitching the Modern Mind* (Londra: Verso, 2010). İngilizce çevirisinin alt başlığı, Fransızca orijinalinden bir ölçüde farklı bir vurguya sahip olduğuna dair ipucu verir. Salmon kitabının esin kaynağı olarak benim bir makalemi gösterir: "Stories Abounding," *Chronicle of Higher Education*, 23 Mart 2001.

[7] "Let's Talk About Higher Wages," *New York Times*, 29 Kasım 2020.

[8] Annette Simmons, *Whoever Tells the Best Story Wins* (New York: AMA-COM, 2007), 211. Ayrıca bkz. Lisa Cron, *Story or Die: How to Use Brain Science to Engage, Persuade, and Change Minds in Business and in Life* (California ve New York: Ten Speed, 2021).

[9] Bkz. https://storycorps.org

[10] Story Skills Workshop: https://akimbo.com/thepodcastingworkshop

[11] Reagan'ın gerçek ile filmi karıştırması konusunda bkz. Gary Wills, *Reagan's America: Innocents at Home* (New York: Doubleday, 1986).

[12] Louis O. Mink, "Narrative Form as a Cognitive Instrument," Mink, *Historical Understanding*'de, ed. Brian Fay, Eugene O. Golob ve Richard T. Vann (Ithaca: Cornell University Press, 1987), 201.

[13] Anthony G. Amsterdam ve Jerome Bruner, *Minding the Law* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), 111.

[14] Bu yaygın bakış açısının bir örneği için Richard Posner'ın Peter Brooks ve Paul Gewirtz'in *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law* adlı çalışmasına ilişkin değerlendirmesine bakınız: "Legal Narratology," University of Chicago Law Review 64 (1997): 737.

[15] Bkz. Hanna Meretoja, "Narrative and Human Existence: Ontology, epistemology, and Ethics," *New Literary History* 45, no. 1 (2014).

[16] Rus Biçimcilerin yazdığı ve onlar hakkında yazılan eserler oldukça kapsamlıdır; gruba dair kısa ve öz bir açıklama için bkz. Peter Steiner, "Russian Formalism," *The Cambridge History of Literary Criticism, ed. Raman Selden* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 8:11-30.

[17] Bkz. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits"; Sontag, *Barthes Reader*. Bkz. Gérard Genette, *Discours du récit in Figures III* (Paris: Éditions du Seuil, 1972). İngilizce çev. Jane Lewin, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca: Cornell University Press, 1983). Sistematik anlatı araştırmalarıyla ilgilenenlere bunlara ek olarak önereceklerim: Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Londra: Methuen, 1983) ve H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

[18] Carlo Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indizario," *Miti, emblemi, spie: Morfologia e storia*'da (Turin: Einaudi, 1986), 166.

İngilizce çev. John ve Anne C. Tedeschi, "Clues: Roots of an Evidential Paradigm," *Myths, Emblems, and the Historical Method* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990), 102. Ginzburg'un makalesinden yaptığım alıntılarda Tedeschi'lerin çevirisini yer yer değiştirerek aslına daha uygun hale getirdim. Ginzburg'un içgörüleri Terence Cave'in *Recognitions: A Study in Poetics* adlı çalışmasının temelini oluşturur (Oxford: Clarendon, 1988).

[19] Darwin ve roman türü hakkında bkz. Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1983) ve George Levine, *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction* (Cambridge: Harvard University Press, 1988). On dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla uzanan modern kültürün baskın figürlerinin –Darwin, Marx ve Freud'un– açıklamaları temelde anlatısal biçimde yaptıklarını düşünüyorum.

[20] Bkz. Roman Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances," Jakobson ve Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague: Mouton, 1956).

[21] Galen Strawson, "A Fallacy of Our Age," *Things That Bother Me: Death, Freedom, the Self, Etc.* (New York: New York Review Books, 2018), 45.

[22] Strawson, *Things That Bother Me*, 55, alıntılanan: Charles Taylor, *Sources of the Self: Making of the Modern Identity* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 47, 52.

[23] Strawson, *Things That Bother Me,* 56, alıntılanan Alasdair MacIntyre, *After Virtue: A Study in Moral Theory* (Londra: Duckworth, 1981), 203-4.

[24] Strawson, *Things That Bother Me,* 58. Bkz. Walter Benjamin, "The Storyteller," *The Storyteller Essays,* ed. Samuel Titan, çev. Tess Lewis (New York: New York Review Books, 2019).

[25] *Reading for the Plot*'da benim hazırladığım "Fictions of the Wolf Man: Freud and Narrative Understanding" adlı bölüme (s. 264-85) ve *Psychoanalysis and Storytelling* çalışmama bakınız (Oxford: Blackwell, 1994).

[26] Strawson, *Things That Bother Me*, 178.

[27] Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," çev. James E. Irby, *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings* (Norfolk, CT: New Directions, 1962), 15-16.

[28] Kurgular ve mitler için, anlatı üzerine düşünürken uzun zamandır faydalandığım bir kitap olan Frank Kermode, *The Sense of*

an Ending: Studies in the Theory of Fiction'a bakınız (New York: Oxford University Press, 1967).

[29] *Enola Gay* tartışmasının yanı sıra geçmişin temsiliyle ilgili diğer meseleler için bkz. Sarah Maza, *Thinking About History* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).

[30] Ezra Klein, "What's Really Behind the 1619 Backlash? An Interview with Nikole Hannah-Jones and Ta-Nehisi Coates," *New York Times*, 30 Temmuz 2021.

[31] Jake Silverstein, "Why We Published the 1619 Project" *New York Times Magazine*, 10 Aralık 2019.

2. Anlatının Epistemolojisi ya da Anlatan Hikâyeyi Nasıl Bilebilir?

[32] Psiko-anlatı, alıntılanmış monolog ve hikâyeleştirilmiş monolog, Dorrit Cohn'un faydalı terimleridir; hikâyeleştirilmiş monolog Fransızların *style indirect libre*'sine karşılık gelir ve bence modern romanda bilinçli aktarımı sağlamak için kullanılan en etkili tekniktir. Bkz. Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1984). *Trendeki Kız* eleştirime katılmamakla birlikte bu bölümü okuduğu ve cömert yorumlarda bulunduğu için Rachel Bowlby'e teşekkür ederim.

[33] Roman okumakla tetiklenen bir faaliyet olarak "zihin kuramı," bilişsel sinirbilimden esinlenen eleştiride önemli bir kavramdır. Diğer örneklerin yanı sıra bkz. Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel* (Columbus: Ohio State University Press, 2006); Blakey Vermeule, *Why Do We Care About Literary Characters?* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009) ve Jonathan Kramnick, *Paper Minds: Literature and the Ecology of Consciousness* (Chicago: University of Chicago Press, 2018).

[34] Bu sorunla ilgili olarak bkz. Ruediger Heinze, "Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction," *Narrative* 16, no. 3 (2008): 279-97.

[35] Paula Hawkins, *The Girl on the Train* (New York: Riverhead, 2015), 304. [Paula Hawkins, *Trendeki Kız*, çev. Aslıhan Kuzucan, İthaki Yayınları, 2015, s. 338-9]

[36] Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, 80.

[37] Dorrit Cohn'un "karakterlerinin yaşamasına ve anlatmasına –ve hatta ölmesine ve anlatmasına– imkân veren kesinlikle gerçekdışı anlatı durumları" yaratır dediği birinci tekil şahıs şimdiki

zaman anlatımı üzerine görüşlerine bakınız. Cohn, *The Distinction of Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), 33.

[38] Leo Tolstoy, *The Death of Ivan Ilyich and Other Stories*, çev. Richard Pevear ve Larissa Volokhonsky (New York: Knopf, 2009), 91. [Tolstoy, "İvan İlyiç'in Ölümü," *Bütün Eserleri* XII, çev. Uğur Büke, Alfa Yayınları, 2020, s. 151]

[39] Gustave Flaubert, *Un Coeur simple, Trois Contes*'de (Paris: Garnier/Flammarion, 1986), 78. İngilizce çevirisi bana ait. [Gustave Flaubert, "Saf Bir Yürek," *Üç Öykü*, çev. Samih Rifat, Can Yayınları, 2007, s. 61]

[40] Bkz. James Wood, "The Blue River of Truth," *New Republic*, 1 Ağustos 2005.

[41] "J'ai trouvé les moyens, avec beaucoup de soin et de peine, de recouvrer une copie correcte de la traduction de cinq Lettres Portugaises qui ont été écrites à un gentilhomme de qualité qui servoit en Portugal." Gabriel de Guilleragues, *Lettres portugaises*, ed. Frédéric Deloffre (Paris: Garnier, 1962). [*Portekiz Mektupları*, çev. Ayşen Gür, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 13]

[42] Frédéric Deloffre, Vivienne G. Mylne tarafından *The Eighteenth-Century French Novel: Techniques of Illusion*'da alıntılandı (Manchester: Manchester University Press, 1965), 145.

[43] Denis Diderot, *Éloge de Richardson*, in *Oeuvres esthétiques*, ed. Paul Vernière (Paris: Garnier, 2001).

[44] Samuel Richardson, 9 Nisan 1748 tarihli mektup, Alan Dugald McKillop, *The Early Masters of English Fiction*'da (Lawrence: University of Kansas Press, 1956), 42.

[45] Daniel Defoe, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (Londra: Penguin, 1989), 37.

[46] On sekizinci yüzyıl Fransasında romanların sansürü için bkz. Georges May, *Le Dilemme du roman français au XVIIIe siècle* (New Haven: Yale University Press, 1963).

[47] Yanmetin (*paratext*) kavramı için bkz. Gérard Genette, *Seuils* (Paris: Éditions du Seuil, 1987); İngilizce çev. Jane Lewin, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

[48] "Musgrave Ritüeli"ni *Reading for the Plot* adlı çalışmamda tartıştım, 23-27.

[49] Arthur Conan Doyle, "The Naval Treaty," Conan Doyle, *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*'de (New York: Bantam Classics, 2003), 1:734.

[50] Henry James, *The Golden Bowl*'un önsözü, *Henry James: Literary Criticism*'de (New York: Library of America, 1984), 2:1322.

[51] William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (1936; New York: Vintage, 1990), 283. Bu tartışmadaki diğer alıntılar: 214, 220. [William Faulkner, *Abşalom, Abşalom!*, çev. Aslı Biçen, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 290, 221, 227]

[52] Cleanth Brooks, Quentin'in bu bilgiyi 1910'da Sutpen çiftliğine ziyareti sırasında Henry Sutpen'le kayda alınmamış bir konuşmasında edinmiş olması gerektiğini savunur. Bu ustaca ama muhtemelen doğru olmayan bir spekülasyondur çünkü gerekli ipucu orada, olduğu gibi, apaçık ortadadır ama o seçkin Faulkner uzmanı tarafından gözden kaçırılmıştır. Brooks, *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country* (New Haven: Yale University Press, 1963), 314-17, 436-41. Ayrıca bkz. Michael Gorra, *The Saddest Words: William Faulkner's Civil War* (New York: Norton, 2020). Gorra, Quentin'in bilgisinin kaynağı konusunda bir karara varmaz.

[53] Sigmund Freud, "Constructions in Analysis," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (London: Hogarth, 1953–74), 23:265-66.

[54] Bu konuyla ilgili olarak bkz. Ann Gaylin, *Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

[55] Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), 215n.

3. Anlatan, Anlatılan, Yarattığı Fark

[56] Bkz. William Labov ve Joshua Waletzky, "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience," *Essays on the Verbal and Visual Arts*, ed. June Helm (Seattle: University of Washington Press, 1967). Burada "he" [o] zamirini kullandım çünkü konuşanların hepsi erkekti.

[57] Sokrates konuşmalarla ilgili olarak şunları söyler: "Bir kez yazıya döküldüklerinde, onları anlayabilen ya da anlayamayanlar arasında yuvarlanıp giderler ve kime cevap verip kime vermeyeceklerini bilmezler: istismar edilmeleri ya da kötüye kullanılmaları halinde onları koruyacak ebeveynleri yoktur; kendilerini koruyamaz ya da savunamazlar." Platon, *Phaedrus*, 275e, çev. Benjamin Jowett, *The Collected Dialogues*, ed. Edith Hamilton ve Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press,1963),

521. Bu fikri Charles Larmore'dan aldım, "The Ethics of Reading," *The Humanities and Public Life*, ed. Peter Brooks ve Hilary Jewett (New York: Fordham University Press, 2014).

58 John D. Niles, *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010), 53.

59 "Çevirmenin Önsözü," *The Book of the Thousand Nights and a Night*, çev. Richard Burton (Benares: Kamashastra Society, 1885), 8.

60 Georg Lukács, "*Illusions Perdues*," çev. Paul Laveau, *Balzac et le réalisme français* (Paris: F. Maspéro, 1969).

61 *Another Study of Womankind*, çev. Jordan Stump, Honoré de Balzac, *The Human Comedy: Selected Stories*, ed. Peter Brooks (New York: New York Review Books, 2014), 18. *Autre Étude de femme*, Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, 12 cilt (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1976), 3:674.

62 William Labov, "Some Further Steps in Narrative Analysis," *Journal of Narrative and Life History* 7, no 1-4 (1997): 395.

63 Guy de Maupassant, "Une Ruse," *Contes et nouvelles*, ed. Louis Forestier (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1974). İngilizceye genellikle "An Artifice" olarak çevrilmiştir.

64 Saki (H. H. Munro), "The Open Window," Beasts and Super-Beasts (London: John Lane, 1914). ["Açık Pencere," *Kısa Öykünün Büyük Ustaları*, çev. Celâl Üster, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 96-99]

65 Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, ed. Owen Knowles ve Allan H. Simmons (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 83. [*Karanlığın Yüreği*, çev. Bülent O. Doğan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s. 117]

66 Hikâyenin bu nihai "dalgınlığı" için bkz. Roland Barthes, *S/Z*, çev. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1974); Fransızcası: *S/Z* (Paris: Éditions du Seuil, 1970).

67 Charlotte Brontë, *Villette* (1853; Londra: Penguin, 2004), 341. Bu tartışmadaki diğer alıntılar: 364, 380, 73, 77, 80-81, 178, 180, 200, 245.

68 Walter Benjamin, "The Storyteller," *The Storyteller Essays*, ed. Samuel Titan, çev. Tess Lewis (New York: New York Review Books, 2019), 56. Bu tartışmadaki diğer alıntılar: 49, 59, 87, 91, 65-66, 51-52, 9, 41. ["Hikâye Anlatıcılığı", *Son Bakışta Aşk*, çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, 2012, s. 84, 78, 85-87, 91-93, 80, 81]

[69] "Dying Declarations" denememe bakınız *Fictional Discourse and the Law,* ed. Hans J. Lind (Abingdon: Routledge, 2020), 117-23.

[70] *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*'da bu anlatılarla ilgili tartışmama bakınız (Chicago: University of Chicago Press, 2000), 159-60.

[71] Daniel Defoe'nun *Moll Flanders*'ta kaydettiği ihtilafa bakınız: "Görevi idam mahkûmlarını ölüme hazırlamak olan mahpushane papazı beni görmeye geldi ve mesleğinin üslubuyla bir süre konuştu. Gel gör ki tüm din anlayışı benim suçumu itiraf etmem (hangi nedenden yattığımı bilmemesine karşın), her şeyi tamamen açıklamam gibi noktalar üzerinde durduğundan, bunu yapmazsam Tanrı'nın beni asla bağışlamayacağını ileri sürüyordu. İşime gerçekten yarayacak o kadar az şey söyledi ki konuşmasında zerrece avuntu bulamadım. Üstüne bir de bu zavallıcığın sabahleyin bana pişmanlık ve günah çıkarma vaazı verirken öğleye varmadan şarap ve başka alkollü içkilerle sarhoş olduğunu görmek! Bu öylesine altüst edici bir şeydi ki yaptığı işten değilse bile onun kendisinden tiksinir oldum; sonra sonra, onun yüzünden yaptığı işten de soğudum ve en sonunda, "Beni rahatsız etme artık!" deyip çıktım." Moll, Papaz ile yasal sistem arasındaki yadsınamaz suç ortaklığını yakalamıştır. Defoe, *Moll Flanders*, 285. [*Moll Flanders*, çev. Nihal Yeğinobalı, Can Yayınları, e-kitap 1. sürüm 2015, s. 373]

4. Hayali Karakterlerin Cazibesi

[72] Diderot, "Eloge de Richardson," 30.

[73] Paul L. Harris, *The Work of the Imagination* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2000), 65.

[74] Farklı kodların kesişim yeri olarak karakter kavramı için bkz. Barthes, *S/Z.* Bir şekilde, Barthes'ın görüşleri sosyal davranışı büyük ölçüde kodlanmış olarak gören Erving Goffman gibi sosyologlarınkiyle örtüşür. Örneğin bkz. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1959). Edebi çalışmalarda karaktere yönelik dikkatin yeniden canlanması için bkz. Alex Woloch, *The One vs. the Many* (Princeton: Princeton University Press, 2004); Vermeule, *Why Do We Care About Literary Characters?*; Zunshine, *Why We Read Fiction;* Amanda Anderson, Rita Felski ve Toril Moi, *Character: Three Inquiries in Literary Studies* (Chicago: University of Chicago Press, 2019).

[75] *Balzac's Lives* çalışmama da bakınız (New York: New York Review Books, 2020).

[76] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 cilt (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1988), 3:762. İngilizce çev. C. K. Scott Moncrieff, Terence Kilmartin, D. J. Enright ve (6. Cilt için) Andreas Mayor (New York: Modern Library, 2003), 5:343. [*Mahpus*, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 243] Burada "The Cemetery and the Novel: Persons and Fictions" adlı çalışmamdan faydalanıyorum. *Romanic Review* 111, no. 3 (2020): 357-36.

[77] *Recherche* 1:84-85. İngilizce çev. *Swann's Way*, Lydia Davis (New York: Viking, 2003), 86-87. [*Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 82]

[78] Bkz. Catherine Gallagher, "The Rise of Fictionality," *The Novel*, ed. Franco Moretti, 2 cilt (Princeton: Princeton University Press, 2006), 1:351.

[79] Pléiade 2:152; ML 2:549-50. Anlamı daha doğru vermek için çeviriyi değiştirdim. [*Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 331-332]

[80] Jean-Jacques Rousseau, *Julie; ou La nouvelle Héloïse* (1762; Paris: Garnier, 1960), 5. Çeviri bana ait.

[81] Pléiade 4:489-90; ML 6:322 [*Yakalanan Zaman*, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 200]

[82] Bkz. Zunshine, *Why We Read Fiction.*

[83] Bkz. Lynn Hunt, *Inventing Human Rights: A History* (New York: W. W. Norton, 2007).

[84] Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, ed. D. D. Raphael ve A. L. Macfie (Oxford: Oxford University Press, 1984), 9.

[85] Pléiade 4:482; ML 6:310 [*Yakalanan Zaman*, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 193-4]

[86] Bkz. Jacques Rancière, *La Chair et les mots* (Paris: Éditions Galillée, 1989); İngilizce çev. Charlotte Mandell, *The Flesh of Words: The Politics of Writing* (Stanford: Stanford University Press, 2004).

[87] Freud, "The Ego and the Id," *Standard Edition* 19:29.

[88] John Keats, Richard Woodhouse'a mektup, 27 Ekim 1818, *The Letters of John Keats*, ed. Maurice Buxton Forman (3. basım; Cambridge: Chadwyck-Healey, 1999). Negatif yeteneğin daha eski tanımı George ve Tom Keats'e 1817 Aralık tarihli mektupta yer alır.

[89] Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (London: Hogarth, 1924), 4, 18.

[90] Henry James, *The Beast in the Jungle, Selected Tales* (London: Penguin, 2001), 437. Bu tartışmadaki diğer alıntılar: 442.

[91] Émile Benveniste, "De la subjectivité dans le langage," *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1966), 258-66; İngilizce çev. Mary Elizabeth Meek, *Problems in General Linguistics* (Miami: University of Miami Press, 1973), 223-30.

[92] Conrad, *Heart of Darkness*, 29. [*Karanlığın Yüreği*, çev. Bülent O. Doğan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s. 40-41]

[93] Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857; Paris: Gallimard/Folio, 1972), 253; İngilizce çev. Lydia Davis (NewYork: Viking, 2011). Çevirisi bana ait. [*Madam Bovary,* çev. İsmail Yerguz, 2018, Alfa Yayınları, s. 216]

5. Anlatı Ne İşe Yarar?

[94] Özellikle Brian Boyd ve "evocriticism" tutkusu için bkz. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction* (Cambridge: Harvard University Press, 2010).

[95] Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man, in a Series of Letters*, ed. ve çev. Elizabeth M. Wilkinson ve L. A. Willoughby (1795; Oxford: Clarendon, 1967), 107. Schiller'in ardından sanat ve oyun üzerine yapılan değerli çalışmalardan bazıları: Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture* (1938; Boston: Beacon, 1955); ve Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes* (1958; Paris: Gallimard/Folio, 1971); İngilizce çev. Meyer Barash, *Man, Play, and Games* (London: Thames and Hudson, 1961).

[96] Bkz. Thoma Suddendorf ve Andrew Whiten, "Great Ape Cognition and the Evolutionary Roots of Human Imagination," *Imaginative Minds*, British Academy Bildirileri, ed. Ilona Roth (Oxford: Oxford University Press for the British Academy, 2007), 32-59.

[97] Harris, *Work of the Imagination*, 183.

[98] D. W. Winnicott, *Playing and Reality* (London: Tavistock, 1971), 14. Bu tartışmadaki diğer alıntılar: 100, 38 (Özgün metinde italik). [*Oyun ve Gerçeklik*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2013, s. 33, 126, 58]

[99] Sigmund Freud, "Remembering, Repeating, and Working-Through" (1914), *Standard Edition* 12:154.

[100] Lionel Trilling, "Freud and Literature," *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society* (New York: Viking, 1950), 34-57.

[101] Sigmund Freud, *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria*

("Dora"), *Standard Edition* 7:15-16. [*Dora: Bir Histeri Vakasının Analizinden Parçalar*, çev. Şeyda Öztürk, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2022, s. 2-3]

[102] Freud, "Constructions in Analysis," *Standard Edition* 23:257, 23:264.

[103] Örneğin bkz. Donald Spence, *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis* (New York: W. W. Norton, 1984); Stanley A. Leavy, *The Psychoanalytic Dialogue* (New Haven: Yale University Press, 1987); Antonino Ferro, *Psychoanalysis as Therapy and Storytelling*, çev. Philip Slotkin (London: Routledge, 2006).

[104] Jerome Bruner, *Making Stories: Law, Literature, Life* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002), 64.

[105] Bkz. Strawson, "Fallacy of Our Age," 45. Alıntıladıkları; Bruner, "Life as Narrative," *Social Research* 54 (1987): 15 ve Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (London: Duckworth, 1985), 110.

[106] Paul Ricoeur, "Life: A Story in Search of a Narrator," *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, ed. Mario J. Valdés (Toronto: University of Toronto Press, 1991), 435 ve Ricoeur, *Temps et récit* (Paris: Éditions du Seuil, 1983), 76, 85. İngilizce çev. Kathleen McLaughlin ve David Pellauer, *Time and Narrative*, cilt 1 (Chicago: University of Chicago Press, 1990). Çeviri bana ait.

[107] Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (1938; Paris: Gallimard/Folio, 1974), 63. İngilizce çev. Lloyd Alexander, *Nausea* (New York: New Directions, 1959). Çeviri bana ait.

[108] "Mış gibi" düşünmenin önemi üzerine, Hans Vaihinger ve onun *"als ob"* [varsayım] kuramının canlandırılmasına yönelik etkileyici girişime bakınız; Kwame Anthony Appiah, *As If: Idealization and Ideals* (Cambridge: Harvard University Press, 2017).

[109] Rudyard Kipling'in ilk olarak 1902'de yayınlanan *Just-So Stories*'indeki en bilindik öykülerden birini kastediyorum.

[110] Joseph Carroll, "The Adaptive Function of Literature," *Evolutionary and Neurocognitive Approaches to Aesthetics, Creativity, and the Arts*, ed. Colin Martindale, Paul Locher, Vladimir M. Petrov (Amityville, NY: Baywood, 2008), 31-45.

[111] Bkz. *Sources of the Self*, 36.

[112] Henry James, "The Lesson of Balzac" (1905), James, *Literary Criticism*, 2 cilt (New York: Library of America, 1984), 2:131-33.

[113] Bkz. Jean-Paul Sartre, "M. François Mauriac et la liberté," ilk olarak 1939'da *La Nouvelle Revue Française*'de yayınlandı, yeniden

basım: *Situations* (Paris: Gallimard, 1941); İngilizce çev. Annette Michelson, "François Mauriac and Freedom," Jean-Paul Sartre, *Literary and Philosophical Essays* (New York: Collier, 1962).

[114] Bkz. Sartre, *Les Mots* (Paris: Gallimard, 1964), 122; İngilizce çev. Bernard Frechtman, *The Words* (New York: Vintage, 1981), 148.

[115] Henry James, "Letter to the Deerfield Summer School," *Literary Criticism*, 1:93-94.

[116] Taylor, *Sources of the Self*, 215.

[117] Jean-Jacques Rousseau, "Préface de Julie, ou entretien sur les romans," *Julie, ou la nouvelle Heloïse*, 739. Gündelik olanın hikâyeleri hakkında bkz. Rachel Bowlby, *Everyday Stories* (Oxford: Oxford University Press, 2016).

[118] Wallace Stevens, "Final Soliloquy of the Interior Paramour."

6. Ve Dahası: Hukukta Hikâyeler ve Hukukun Hikâyeleri

[119] Yıllar içinde çeşitli girişimlerde bulundum. Örneğin bkz. "Law as Narrative and as Rhetoric," *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, ed. Peter Brooks ve Paul Gewirtz (New Haven: Yale University Press, 1996) ve "Clues, Evidence, Detection: Law Stories," *Narrative* 25, no. 1 (2017): 1-27.

[120] Arthur Conan Doyle, "The Adventure of the Abbey Grange," *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, 1:1010. Bu hikâyeye dikkatimi çektiği için müteveffa Robert Ferguson'a teşekkür ederim.

[121] *Kamu Karşısında Zackowitz*, 254 N.Y. 192 (1930). Bir seminer dersime katılarak bu davaya ilk kez dikkatimi çeken Stephen Schulhofer'a minnettarım.

[122] Cardozo, *Palsgraf* davasında Helen Palsgraf'ın yaralanmasından Long Island Demiryolu Şirketi'nin sorumlu olmadığını çünkü trene binen bir yolcunun raylara düşürdüğü havai fişek paketi ile yaşanan yaralanma arasında çok uzak bir bağlantı olduğunu iddia eder. Ama muhtemelen modern haksız fiil hukuku farklı bir karar verirdi. Ve olasılıkla bu kaza, patlamanın davacıyı yaralayan "bazı tortular fırlattığını" iddia eden Cardozo'nun anlattığı şekilde meydana gelmemişti; davacıyı yere düşürenin çılgınca kaçışan kalabalık olması daha olasıydı. Bkz. John T. Noonan, Jr., "*The Passengers of Palsgraf*," Noonan, *Persons and Masks of the Law: Cardozo, Holmes, Jefferson, and Wythe as Makers of the Masks* (Berkeley: University of California Press, 1976).

[123] Amsterdam ve Bruner, *Minding the Law*, 111. İtalikler orijinal metinden.

[124] *Old Chief Karşısında ABD*, 519 US 172 (1997), 187.

[125] Yine bkz. Posner, "Legal Narratology," 737.

[126] Bu konuda bkz. Bowlby, *Everyday Stories*.

[127] *Florida Karşısında Jardines*, 569 US 1 (2013).

[128] *Utah Karşısında Strieff*, 579 US , 136 S. Ct. 2056 (2016).

[129] *Michael H. Karşısında Gerald D.*, 491 US 110 (1989).

[130] *Columbia Bölgesi Karşısında Heller*, 554 US 570 (2008). *Heller* davasındaki savların daha geniş tartışması için "Law and Humanities: Two Attempts" makaleme bakınız, *Boston University Law Review* 93 (2013): 1437.

[131] Örneğin bkz. Adam Liptak: "Heller davasındaki iki taraf da metnin tarihsel veriler ışığında analizi temelinde, İkinci Ek Madde'nin özgün anlamına dayandıklarını iddia etmişlerdi." "Justices' Ruling on Guns Elicits Rebuke, from the Right," *New York Times*, 21 Ekim 2008; ayrıca Dahlia Lithwick, şu yorumda bulunur: "*Heller*, yüksek mahkemede muhafazakâr yorumlama kuramlarının mutlak hâkimiyetini ortaya çıkardı ... bu da birden fazla yorumcunun sonuç ne olursa olsun *Heller*'dan sonra 'artık hepimiz orijinalciyiz' diye coşmasına yol açtı." "The Dark Matter of Our Cherished Document," *Slate*, 17 Kasım 2008.

[132] *Güneydoğu Pennsylvania Aile Planlaması Derneği Karşısında Casey*, 505 US 833 (1992).

[133] Mahkemenin buradaki mantığı Ronald Dworkin'in, her yeni bölümün önceki bölümlerde geliştirilen olay örgüsüyle kısıtlanan yeni bir yazar tarafından eklendiği "zincirleme roman" olarak ünlü anayasa yorumu imgesini çağrıştırır. Bkz. Dworkin, *Law's Empire* (Cambridge: Harvard University Press, 1986).

[134] Gérard Genette, "Vraisemblance et motivation," *Figures II* (Paris: Éditions du Seuil, 1969), 94; İngilizce çev. David Gorman *Narrative* 9, no. 3 (2001): 252.

[135] Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," 10; Sontag, *Barthes Reader*, 266.

[136] *Miranda Karşısında Arizona*, 384 US 436 (1966).

[137] Stanley Fish de Ronald Dworkin'le ilgili eleştirisi "Working on the Chain Gang: Interpretation in Law and Literature"da benzer noktaya dikkat çeker. *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies* (Durham: Duke University Press, 1989), 94.

[138] Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indizario," 158-59; "Clues: Roots of an Evidential Paradigm," 96-125.

[139] Bkz. Erich Auerbach, "Figura," *Scenes from the Drama of European Literature* (New York: Meridian, 1959), 38.

[140] Joseph Halpern'in *Miranda* davasıyla ilgili benzer iddiasına bakınız: "Muhaliflerin aksine, çoğunluğun görüşü değişimi reddeden ve maskeleyen konforlu bir söylem kullanır." Halpern, "Judicious Discretion: *Miranda* and Legal Change," *Yale Journal of Criticism* 2, no. 1 (1987): 58. Halpern'ın zekice makalesi genel olarak *Miranda* retoriğiyle ilgili görüşümü doğrular.

[141] Arthur Conan Doyle, "The Red-Headed League," Conan Doyle, *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, 1: 287.

[142] *Cooper Karşısında Aaron*, 358 US 1 (1958).

[143] Bkz. *ABD Karşısında Birleşik Maden İşçileri*, 330 US 258 (1947).

[144] Bkz. Richard Delgado, "Storytelling for Oppositionists and Others: A Plea for Narrative," *Michigan Law Review* 87 (1989): 2411. Yasal varsayımlara ve klişelere meydan okuyan etkili hikâye kullanımları için bakınız Patricia J. Williams, *The Alchemy of Race and Rights* (Cambridge: Harvard University Press, 1991).

DİZİN

ABD Karşısında Birleşik Maden İşçileri 153
Aristoteles 21
Arnold, Matthew 83, 95, 97, 114
Augustinus 149

Bahtin, Mihail 103
Balzac, Honoré de 45, 47, 63, 65, 70, 71, 72, 78, 79, 80, 82, 84, 98, 103, 121, 122, 123
Elveda 70
Goriot Baba 45, 80
Kadınlar Üzerine Bir İnceleme 63, 65, 78
Kuzin Bette 122
Sarrasine 70
Sönmüş Hayaller 63
Vadideki Zambak 71
Barthes, Roland 10, 22, 92, 145
Beckett, Samuel
Adlandırılamayan 95
Benjamin, Walter 26, 45, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 88, 105, 116, 117, 129
"Hikâye Anlatıcısı" 77, 83
Benveniste, Émile 101, 102, 103, 104, 120
Borges, Jorge Luis 28, 29, 107, 110, 118
"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" 28, 108, 110
Brennan, William 141
Brontë, Charlotte 19, 71, 77, 79
Villette 71, 74, 76, 77, 117
Brown Karşısında Eğitim Kurulu 151
Bruner, Jerome 10, 17, 19, 20, 25, 115, 118, 120, 132
ve Anthony Amsterdam 17, 132, 157
Burton, Richard 62, 72
Binbir Gece Masalları 62
Bush, George W. 9, 151

Callimachi, Rukmini 12
Cardozo, Benjamin 129, 130, 131, 132, 133
Carroll, Joseph 119
Charlottesville, Virginia 30, 31
Charon, Rita 17
Collins, Wilkie 58
Beyazlı Kadın 58
Columbia Bölgesi Karşısında Heller 141
Conrad, Joseph 70
Karanlığın Yüreği 70, 104
Constant, Benjamin 45
Adolphe 45
Cooper Karşısında Aaron 152
Cortázar, Julio 53
"Cinayeti Gördüm" 53
Cusk, Rachel 77

Darwin, Charles 23
Defoe, Daniel 41, 42
Moll Flanders 42
Robinson Crusoe 41
Delgado, Richard 154
Descartes, René 44
Dickens, Charles 47, 77, 79, 98, 117
Diderot, Denis 41, 42, 43, 44, 85
Kaderci Jacques ve Efendisi 43
Rahibe 43, 74
Dostoyevski, Fyodor 79, 103
Yeraltından Notlar 103
Doyle, Arthur Conan 48
"Donanma Antlaşması" 49
"Musgrave Ritüeli" 49
Dred Scott Karşısında Sanford 151

Eikhenbaum, Boris 21
Eliot, T. S. 47, 67, 79, 98, 109
Dört Kuartet 109
Enola Gay 29

Faulkner, William 32, 37, 51, 53, 56, 71, 76, 115
Abşalom, Abşalom! 51, 53, 71
Döşeğimde Ölürken 37
Ses ve Öfke 51
Flaubert, Gustave 39, 47, 48, 77, 79, 82, 105, 116
Duygusal Eğitim 79, 82, 116
Madam Bovary 86, 105
Saf Bir Yürek 39
Florida Karşısında Jardines 135

Frankfurter, Felix 152, 153
Freud, Sigmund 19, 27, 56, 96, 97, 111, 112, 113, 114, 115, 120, 134, 150
"Analizde Yapılandırmalar" 56, 114
Bir Çocukluk Nevrozu Hikâyesi 113
Bir Histeri Vakasının Analizinden Parçalar 112
Ego ve İd 96
Histeri Üzerine Çalışmalar 113

Gallagher, Catherine 89
Genette, Gérard 22, 145, 150
Gergen, David 12
Gide, André 123
Ginzburg, Carlo 22, 23, 59, 107, 148, 149
Godin, Seth 13
Grimm Kardeşler 61
Grimm Masalları 62
Guilleragues, Gabriel de 40, 41
Portekiz Mektupları 40

Harlan, John Marshall 147, 148
Harris, Paul 85, 108, 119, 120, 124
Hayal Gücünün İşlevi 108
Hawkins, Paula 37, 39, 47
Trendeki Kız 37, 38, 40, 46, 49, 57, 59
Heti, Sheila 77
Hitchcock, Alfred 37, 40
Arka Pencere 37
Holmes, Sherlock 23, 42, 48, 49, 128, 150

Hugo, Victor 46
Bir İdam Mahkûmunun Son Günü 46
Hunt, Lynn 93
İnsan Haklarını İcat Etmek 93

Jackson, Robert 30, 31, 147
Jakobson, Roman 24, 28, 31
James, Henry 19, 40, 48, 50, 51, 52, 56, 57, 76, 79, 80, 91, 92, 98, 99, 100, 101, 110, 115, 121, 122, 123
Altın Kâse 50, 52
"Balzac Dersi" 121
Güvercinin Kanatları 57, 80, 92
Kutsal Pınar 52, 92
Ormandaki Canavar 57, 76, 98, 99, 100, 101
Roderick Hudson 50
"Romanın Geleceği" 121
Yürek Burgusu 110
J. Crew 12
Johnson & Johnson 12
Joyce, James 48, 51

Kagan, Elena 136, 146
Kamu Karşısında Zackowitz 129
Keats, John 96
Kennedy, Anthony 143
Kierkegaard, Søren 26
Klein, Ezra 29

Labov, William 61, 65
Lacan, Jacques 111
Laclos, Choderlos de 44, 45
Tehlikeli İlişkiler 44
Lafayette, Madame de 57, 58, 76
Clèves Prensesi 57, 58, 76
le Carré, John 51
Soğuktan Gelen Casus 51
Lévi-Strauss, Claude 20
Lochner Karşısında New York 143
Lukács, Georg 63, 79, 82, 83, 104, 116
Roman Kuramı 79, 83
Lyotard, Jean-François 11

Machiavelli 103
MacIntyre, Alasdair 16, 26
Mandel, Emily St. John 39
Cam Otel 39
Marbury Karşısında Madison 152, 153
Marivaux, Pierre de 43
Marianne'in Yaşamı 43
Maupassant, Guy de 66, 67, 103
"Bir Hile" 66
Mauriac, François 123
McCloskey, D. N. 16
Michael H. Karşısında Gerald D. 141
Mink, Louis O. 17, 128
Miranda Karşısında Arizona 146
Miranda, Lin-Manuel 15, 17, 146, 147

Newgate Biyografisi 80
Niles, John 62
Homo Narrans 62

O'Connor, Sandra Day 143
Old Chief Karşısında ABD 132

Palsgraf Karşısında Long Island Demiryolu Şirketi 131

Platon 61
Phaidros 61
Plessy Karşısında Ferguson 144
Poe, Edgar Allan 36, 92
"Çalınan Mektup" 92
"M. Valdemar Olayındaki Gerçekler" 36
Posner, Richard 134
Prévost, Abbé 43
Manon Lescaut 43
Procter & Gamble 12
Propp, Vladimir 21
Proust, Marcel 19, 58
Kayıp Zamanın İzinde 58, 87, 89, 91, 117
Sodom ve Gomorra 58, 91
Swann'ların Tarafı 87
Yakalanan Zaman 91, 94

Rancière, Jacques 95
Reagan, Ronald 12, 14
Richardson, Samuel 41, 42, 79, 85, 121
Clarissa 41, 42, 79, 80, 85
Pamela 41, 85
Ricoeur, Paul 16, 116
Rimmon-Kenan, Shlomith 38
Robbe-Grillet, Alain 53
Röntgenci 53
Roe Karşısında Wade 143
Rousseau, Jean-Jacques 43, 90, 93, 124
Julie ya da Yeni Héloïse 43, 90
Romanlar Üzerine Sohbet 124

Sacks, Oliver 25, 115
Sainte-Beuve, Charles Augustin de 63
Saki (H. H. Munro) 67, 69, 70, 72, 84, 103
"Açık Pencere" 67
Salmon, Christian 12, 14
Sartre, Jean-Paul 27, 117, 118, 123, 148
Bulantı 27, 117, 148
Sözcükler 123
Scalia, Antonin 135, 141
Schiller, Friedrich 107, 118
Sebold, Alice 37
Shelley, Mary 45
Frankenstein 45
Shiller, Robert 17
Simmons, Annette 13, 25
Smith, Adam 93, 94
Ahlaki Duygular Kuramı 93
Souter, David 132, 143
Stendhal 47
Kızıl ve Kara 47
Stevens, John Paul 142
Stevenson, Robert Louis 58, 62
Stevens, Wallace 126
Üstün Bir Kurmacaya Yönelik Notlar 110
StoryCorps, National Public Radio 13
Strawson, Galen 25, 26, 27, 28, 115

Taht Oyunları 125
Taylor, Charles 16, 26, 120, 123
Thackeray, W. M. 121, 122
Gurur Dünyası 121
The New York Times 12, 13, 29

Thomas, Clarence 31, 53, 54, 81, 137, 138
Tolstoy, Leo 38, 39, 47, 121
İvan İlyiç'in Ölümü 38
Tom's of Maine 12
Tormesli Lazarillo 41
Trilling, Lionel 111

Utah Karşısında Strieff 137, 139

Waletzky, Joshua 61
Warren, Earl 146, 147
West Coast Hotel Company Karşısında Parrish 143
White, Byron 147
White, Hayden 59
Winnicott, D. W. 108, 109, 110, 111, 118, 119
Oyun ve Gerçeklik 108
Wood, James 40
Woolf, Virginia 48, 97, 115
"Bay Bennett ve Bayan Brown" 97, 98
Dalgalar 51
Jacob'ın Odası 97

Hikâyeler hayatımızın her alanına nüfuz ediyor; siyasetten hukuka, edebiyattan reklamcılığa, her şey bir anlatı içinde sunuluyor, bir hikâyeyle meşrulaştırılıyor. Peter Brooks, *Hikâyeyle Baştan Çıkarılmak*'ta, anlatının büyüleyici gücünü sorgularken hikâyenin tek ifade biçimi olarak kabul görmesine eleştirel bir bakış getiriyor, anlatının sadece bir kurgu olmadığını, gerçeklik algımızı da şekillendirdiğini örnekleriyle ortaya koyuyor.

Brooks bu kitapta, geniş bir çerçevede anlatının epistemolojisini inceliyor, insanlık için vazgeçilmez bir araç olduğunun altını çizerken suiistimalinin yarattığı tehlikelere karşı farkındalığın gerekliliğini vurguluyor. Hikâyenin tüm anlatım biçimlerini gölgelediği günümüzde, anlatının sadece bir bilgi aktarma aracı olmadığını, insanların düşünce süreçlerini ve dünya görüşünü nasıl şekillendirdiğini gösteriyor.

"Dikkatli okumanın ve bunun gerçek dünyaya etkilerinin güçlü bir savunusu."
–Jennifer Szalai, *The New York Times*

"Brooks, hikâye anlatıcılığının sorumluluğunun farkındalığıyla bazı anlatı unsurlarını saklamanın ya da onlara inanmanın insan eylemlerini nasıl şekillendirdiğini gösteriyor."
–J. Howard Rosier, *National Book Critics Circle*

"Bu harika kitap, edebiyat ile siyaset arasında mekik dokuyarak her alanı diğerinin ışığıyla aydınlatıyor. Abartıya kaçmadan düşündürücü ve merak uyandıran bir üslup kullanıyor."
–Richard Sennett

ALFA | alfakitap | alfakitap | alfakitap | www.alfakitap.com
9 786253 892470
ARAŞTIRMA