Edebiyat Nasıl Okunur



TERRY EAGLETON

ÇEVİREN
ELİF ERSAVCI

iletişim

TERRY EAGLETON 22 Şubat 1943'te, Salford'da doğdu. İrlanda kökenlidir ve en önemli İngiliz edebiyat eleştirmenlerinden birisidir. Eagleton, edebiyat profesörü olarak çeşitli üniversitelerde çalışmalarını sürdürmektedir. *New Left Review*, *New Statesman*, *London Review of Books* ve *The Guardian*'da yayımlanmış pek çok makalesi mevcuttur. Yazarın Türkçeye çevrilmiş çalışmalarından bazıları şunlardır: *Postmodernizmin Yanılsamaları* (Ayrıntı, 1999); *Azizler ve Alimler* (Agora, 2003); *Edebiyat Kuramı* (Ayrıntı, 2004); *Estetiğin İdeolojisi* (Doruk, 2004); *Kuramdan Sonra* (Literatür, 2004); *İdeoloji* (Ayrıntı, 2005); *Kültür Yorumları* (Ayrıntı, 2005); *William Shakespeare* (Boğaziçi Üniversitesi, 2005); *Marx Neden Haklıydı?* (Yordam, 2011) *Eleştiri ve İdeoloji* (İletişim, 2009); *Kötülük Üzerine Bir Deneme* (İletişim, 2011); *Hayatın Anlamı* (Ayrıntı, 2012), *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi* (İletişim Yayınları, 2012).

How to Read Literature
© 2013 Yale University Press
Bu kitabın yayın hakları Anatolialit Telif Hakları Ajansı aracılığıyla
Yale University Press'ten alınmıştır.

İletişim Yayınları 2157 • Edebiyat Eleştirisi 47
ISBN-13: 978-975-05-1763-1
© 2015 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2015, İstanbul
2. BASKI 2015, İstanbul

EDİTÖR Kerem Ünüvar
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Remzi Abbas
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

TERRY EAGLETON

Edebiyat Nasıl Okunur

How to Read Literature

ÇEVİREN *Elif Ersavcı*

iletişim

Adrian ve Angela Cunningham'ın anısına...

İÇİNDEKİLER

Önsöz 9

BİRİNCİ BÖLÜM
Açılışlar 11

İKİNCİ BÖLÜM
Karakterler 55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Anlatı 91

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Yorum 129

BEŞİNCİ BÖLÜM
Değer 189

Önsöz

Eski halk dansları gibi, edebiyat eserlerini çözümleme sanatının da tarihe karışmasına az kaldı. Nietzsche'nin "yavaş okuma" dediği koca bir gelenek hiçbir iz bırakmadan unutulma tehlikesiyle karşı karşıya. Elinizdeki kitap edebi biçim ve tekniklerin üzerine eğilerek bu geleneği kurtarma çalışmalarının mütevazı bir parçası olmayı amaçlıyor. Edebiyata yeni başlayanlara rehberlik etmesi niyetiyle kaleme alınmış olsa da, halihazırda edebiyat çalışmaları içinde yer alan insanlar ya da sadece boş zamanlarında şiir, oyun ve roman okumaktan hoşlananlar için de faydalı olacağını umuyorum. *Edebiyat Nasıl Okunur*'da anlatı, olay örgüsü, karakter, edebi dil, kurgunun doğası, eleştirel yorumun sorunları, okurun rolü ve değer yargıları gibi konulara ışık tutmaya çalıştım. Ayrıca, ihtiyacı olabilecekler için, hem münferit yazarlara hem de klasisizm, romantizm, modernizm ve gerçekçilik gibi edebi akımlara dair bazı fikirler öne sürdüm.

Tahminimce en çok edebiyat kuramcısı ve siyasi eleştirmen kimliklerimle tanınıyorum. Dolayısıyla kimi okuyucular bu ilgi alanlarımın bu kitapta nereye kaybolduğunu me-

rak edebilirler. Mesele şu ki, edebi metinlerin dillerine karşı bir miktar hassasiyet geliştirmeden, bu metinler üzerine siyasi ya da kuramsal sorular soramayız. Buradaki derdim okuyuculara ve öğrencilere eleştiri zanaatının, zamanı gelince diğer alanlara da geçebilmelerini sağlayacak temel araçlarını sunmak. Bu süreçte eleştirel çözümlemenin eğlenceli olabileceğini göstermeyi ve böylelikle çözümlemenin bir metinden alınacak keyfin baş düşmanı olduğu şeklindeki mitin yıkılmasına katkıda bulunmayı umuyorum.

T.E.

BİRİNCİ BÖLÜM

Açılışlar

Seminer masasının etrafına toplanmış bir grup öğrencinin Emily Brontë'nin *Wuthering Heights* [*Uğultulu Tepeler*] romanı üzerine tartıştığını düşünelim. Tartışma şuna benzer bir şekilde seyredebilir:

> *Öğrenci A*: Catherine'in Heathcliff'le ilişkisinde bu kadar müthiş olan ne var anlamıyorum. Habire didişen şımarık veletler gibiler.
> *Öğrenci B*: Aslında bu tam olarak bir *ilişki* değil, yanılıyor muyum? Benliklerin mistik bir şekilde birleşmesi gibi daha çok. Gündelik dilde konuşamayız bunun hakkında.
> *Öğrenci C*: Neden ki? Heathcliff mistik değil, vahşinin teki. Adamın Byronik bir kahraman olduğunu söyleyemeyiz; kötü biri o.
> *Öğrenci B*: Tamam ama onu bu hale getiren şey ne? Etrafındaki [Heights'taki] insanlar tabii ki. Çocukken gayet iyiydi. Ama sonra Catherine'e layık olmadığını düşündüler, böylece Heathcliff bir canavara dönüştü. Ayrıca Heathcliff, Edgar Linton gibi pısırık değil en azından.

Öğrenci A: Linton'ın birazcık ödlek ve karaktersiz olduğu doğru, ama Catherine'e Heathcliff'ten çok daha iyi davranıyor.

Bu tartışmada yanlış olan şey ne? Öne sürülen noktaların bir kısmı gayet yerinde. Herkes romanın en az ilk beş sayfasını okumuş; Heathcliff'in Kansas'ta küçük bir kasaba olduğunu düşünen kimse yok. Sorun şu ki eğer *Uğultulu Tepeler*'i hiç duymamış biri bu tartışmayı dinleyecek olsaydı, tartışmanın bir *roman* üzerine döndüğünü anlamasını sağlayacak bir ipucu bulamayıp öğrencilerin biraz tuhaf bir arkadaş grubunun dedikodusunu yaptıklarını düşünebilirdi. Catherine işletme bölümünde öğrenci, Edgar Linton sanat fakültesinin dekanı, Heathcliff ise psikopat bir hademe olabilirdi pekâlâ. Kimse romanın karakterleri kurma tekniklerine dair bir şey söylemedi. Kitabın bu karakterlere karşı nasıl bir tavır takındığından bahsedilmedi. Kitabın yargıları hep tutarlı mı, yoksa muğlaklaşabiliyor mu bunlar? Peki ya imge örgüsü, sembolizmi, anlatı yapısı? Bu öğeler karakterler hakkındaki hislerimizi pekiştiriyor mu, yoksa zayıflatıyor mu aksine?

Elbette tartışma devam ettikçe öğrencilerin bir romandan bahsettikleri daha çok belli olacaktır. Kimi zaman edebiyat eleştirmenlerinin şiirler ve romanlar hakkında söyledikleri şeyler gerçek hayat hakkındaki konuşmalardan ayırt edilemez. Bu büyük bir suç değil. Ancak günümüzde bu kimi zaman değil, neredeyse her zaman yapılıyor. Edebiyat öğrencilerinin en sık düştüğü hata dosdoğru şiirin yahut romanın ne söylediğinin peşinden gidip söylediği şeyi nasıl söylediği sorusunu bir kenara atmak. Bu, eserin "edebiliğini", yani söz konusu olanın Nebraska'daki bir toprak kayması haberi değil, bir şiir, oyun yahut roman olduğu gerçeğini bertaraf etmektir. Edebi eserler birer rapor sayılabilecekleri gibi aynı zamanda retoriklerdir.

Tona, atmosfere, tempoya, türe, sözdizimine, dilbilgisine, dokuya, ritme, anlatı yapısına, noktalamaya, muğlaklığa, kısacası "biçim" başlığı altına girebilecek her şeye karşı tetikte olmamızı isteyen dikkatli bir okuma gerektirirler. Nebraska'da yaşanan toprak kayması hakkındaki haberin de böyle "edebi" bir şekilde okunabileceği doğru. Haberin dilinin işleyişine dikkat kesilirsek edebi bir okuma yapmış sayılırız. Hatta kimi edebiyat kuramcılarına göre, bu tip bir okuma o haberi bir sanat eserine dönüştürmeye yeter; yine de *King Lear*'a [*Kral Lear*] rakip olamayacağı konusunda herkes hemfikir tabii.

"Edebi" eser derken kastettiğimiz şey, kısmen, *ne* söylediği *nasıl* söylediğine dayanarak alınması gereken eserdir. İçeriğin, içeriğin sunulduğu dilden ayrı düşünülemeyeceği yazı türüdür. Edebi eserlerde dil, gerçekliğin yahut deneyimin basit bir aracı değil, esasıdır. Üzerinde "Yol Çalışmaları: Önümüzdeki Yirmi Üç Yıl Boyunca Ramsbottom Tali Yolunda Uzun Gecikmeler Bekleniyor" yazan bir trafik levhasını ele alalım. Bu örnekte dil farklı farklı şekillerde ifade edilebilecek bir düşünce için basit bir araç işlevi görüyor. Girişimci bir yetkili istese şiir şeklinde bile yazabilirdi aynı şeyi. Tali yolun ne müddetle kapalı kalacağından emin olmasalardı, "İşlemeyecektir" kelimesiyle "Tanrı bilir"i kafiyelendirebilirdi örneğin. Halbuki "Ottan çok daha kötü kokar çürüyen zambak"ı* başka bir şekilde ifade etmek o kadar kolay değildir – en azından dizeyi mahvetmek istemiyorsak. Şiirsellik derken kastettiğimiz şeylerden biri de budur.

Edebi bir eserde söylenen şeye nasıl söylendiği üzerinden bakmamız gerektiğini söylemek, içerikle biçimin her zaman tastamam uyuştuğunu iddia etmek değildir. Bir tarla faresinin yaşamöyküsünü Milton tarzı serbest nazımla yazabilirsiniz. Ya da özgürlüğe duyduğunuz hasreti katı ve sınırlı bir ölçüyle ifade edebilirsiniz. Böylesi durumlarda, biçim ilginç

(*) Shakespeare'in 94. Sone'sinden – ç.n.

bir şekilde içerikle uyuşmaz. George Orwell *Animal Farm*'da [*Hayvan Çiftliği*] Bolşevik Devrimi'nin karmaşık tarihini çiftlik hayvanlarını konu alan ve görünürde gayet basit bir fabl ile anlatır. Bu tip vakalarda eleştirmenler biçimle içerik arasındaki gerilimden bahsedip bu uyuşmazlığı eserin anlamının bir parçası olarak görebilirler.

Az önce kulak verdiğimiz öğrencilerin *Uğultulu Tepeler* üzerine çelişen görüşleri vardı. Bunlar edebiyat eleştirisinden ziyade edebiyat kuramı kapsamına giren pek çok soru işareti uyandırıyor. Bir metni yorumlamak neler içerir? Bunu yapmanın doğru ya da yanlış yolu var mıdır? Bir yorumun ötekinden daha geçerli olduğunu ispatlayabilir miyiz? Bir romanın şimdiye dek kimsenin aklına gelmemiş ve bundan sonra da gelmeyecek gerçek bir açıklaması olabilir mi? Öğrenci A'yla Öğrenci B'nin Heathcliff hakkındaki görüşleri birbiriyle şiddetle çelişirken ikisinin de haklı olması mümkün mü?

Belki masanın etrafındakiler bu sorularla boğuşmuşlardır, ama günümüzde çoğu öğrencinin bunları aklından bile geçirmediğine eminim. Günümüz öğrencilerine göre okumak epey yalın bir eylem. Yalnızca "Heathcliff"ten bahsetmenin bile ne kadar yüklü bir mesele olduğunun farkında değiller. Nihayetinde Heathcliff'in var olmadığı bir boyut da var ve bu karakterden bizimle aynı varlık boyutundaymış gibi bahsetmek biraz tuhaf kaçıyor. Edebi karakterlerin var olduklarını düşünen edebiyat kuramcıları da yok değil tabii. Bunlardan biri uzay gemisi *Enterprise*'ın gerçek ısı kalkanları olduğunu düşünüyor. Biri Sherlock Holmes'un kanlı canlı bir insan olduğu kanısında. Bir öteki Dickens'ın Bay Pickwick'inin gerçek olduğunu ve biz göremesek de hizmetçisi Sam Weller'ın onu görebildiğini ileri sürüyor. Hayır, bu insanlar klinik vakalar değil; bildiğimiz filozof bunlar.

Öğrencilerin arasında dönen tartışmayla romanın kendi yapısı arasında dikkat etmemiz gereken bir bağlantı var. Ör-

neğin *Uğultulu Tepeler* hikâyesini farklı bakış açılarını içerecek şekilde anlatır. Okuyucunun tepkilerine yol gösterecek bir "üst ses" yahut tek bir güvenilir anlatıcı yoktur. Bunun yerine, muhtemelen bazıları ötekilerden daha güvenilir, matruşkalar gibi birbirinin içine geçen bir dizi aktarımla yetinmemiz gerekir. Kitap mini-anlatıları örerken bize resmettiği karakter ve olaylardan ne çıkaracağımızı söylemez. Heathcliff'in kahraman mı yoksa şeytan mı, Nelly Dean'in kurnaz mı yoksa aptal mı, Catherine Earnshaw'unsa trajik bir kahraman mı yoksa şımarık bir velet mi olduğunu açık etmekte telaşa düşmez. Bu durum okuyucuların kesin yargılara varmasını zorlaştırır ve zorluk, kronolojinin de karman çorman olmasıyla büyür.

Bu "karmaşık görmeyi" [*complex seeing*] Emily'nin kız kardeşi Charlotte Brontë'nin romanlarıyla karşılaştırabiliriz. Charlotte Brontë'nin *Jane Eyre*'si yalnızca tek bir bakış açısından, kahramanınkinden anlatılır ve okur Jane'in anlattıklarını doğru kabul etmek durumundadır. Kitaptaki diğer karakterlerin olayların gidişatını Jane'in kurduğu anlatıya meydan okuyacak şekilde aktarmalarına izin verilmez. Okuyucular olarak bizler Jane'in hikâyeyi anlatırken kendi çıkarını gözettiğinden yahut yeri geldiğinde biraz kötü niyetli davrandığından şüphelenebiliriz. Ancak romanın kendisi bunu teslim etmez.

Uğultulu Tepeler'de ise aksine, karakterlerin aktarımlarının taraflı ve önyargılı doğası romanın yapısını oluşturan temel öğelerdendir. Duruma erken bir noktada, romanın asıl anlatıcısı Lockwood'un pek parlak zekâlı bir tip olmadığını anladığımızda uyanırız. Lockwood'un etrafında gelişen gotik olayları pek kavrayamadığı zamanlar olur. Nelly Dean ise Heathcliff'e diş bileyen, anlatısına gözü kapalı güvenemeyeceğimiz önyargılı bir anlatıcıdır. Hikâyenin Wuthering Heights dünyasından göründüğü haliyle komşu çiftlikten [Thrushcross

Grange] görünüşü birbirini tutmaz. Ancak ne kadar çelişseler de her iki bakışın da doğru yanları olabilir. Heathcliff hem vahşi bir sadist, hem de istismar edilmiş, toplum dışına itilmiş biri olabilir. Catherine hem huysuz bir çocuk, hem de potansiyelini gerçekleştirme peşinde yetişkin bir kadın gibi okunabilir. Roman bizi seçim yapmaya çağırmaz. Aksine, gerçekliğin birbiriyle çelişen farklı versiyonlarını bu gerilim içinde tutmamıza olanak tanır. Aralarında akla yatkın bir orta yol bulmak zorunda olduğumuz anlamına gelmez bu; trajedilerde orta yollar dikkat çekici ölçüde kıttır.

Dolayısıyla masanın etrafındaki öğrencilerin yaptığı gibi kurguyu gerçeklikle karıştırmamak önemlidir. Shakespeare'in oyunlarından *The Tempest*'ın [*Fırtına*] kahramanı Prospero, oyunun sonunda oyuncuları bu hataya düşmemeleri için uyarır; ancak bunu, sanatı gerçek dünyayla karıştırmanın sanatın bu dünya üzerindeki etkilerini azaltabileceğini ima edecek şekilde yapar.

Ne kadar büyüm varsa
Artık uçtu yok oldu,
Banaysa kala kala
Kendi cılız gücüm kaldı.
Karar sizlerin şimdi:
İster burada tutarsınız beni,
İster Napoli'ye yollarsınız geri.
Ama madem dükalığımı aldım,
Sahtekârı da bağışladım,
Yeter bu çorak adada kaldığım,
Büyünüzle sımsıkı bağlandığım.
Çözün bağlarımı, salıverin beni
*Çırpın o güzelim ellerinizi.**

(*) Çeviri: Bülent Bozkurt. Remzi Kitabevi, 2011 – ç.n.

Prospero "Çırpın o güzelim ellerinizi" derken izleyiciden alkış istemektedir. Tiyatrodaki izleyiciler el çırparlarken izledikleri şeyin bir kurgu olduğunu teslim edeceklerdir. Aksi takdirde hem izleyiciler hem de sahnedeki figürler bu dramatik yanılsamanın içinde sonsuza dek tutsak kalacaktır sanki; oyuncular sahneyi terk edemeyecek, izleyiciler salonda donakalacaktır. Bu yüzden Prospero "büyümüzle" sihirli adada mahsur kalma tehlikesinden bahseder; burada kastettiği, izleyicinin bir süredir tadını çıkardığı fanteziye veda etmedeki gönülsüzlüğüdür. Oysa izleyiciler ellerini çırpmalı ve izleyicilerin yaratıcı kurgusuna sımsıkı bağlandığından hareket edemediğini ima eden Prospero'yu özgür bırakmalıdır. Bu şekilde izleyiciler izledikleri şeyin sadece bir tiyatro oyunu olduğunu itiraf eder; ancak bu itiraf dramanın gerçek etkisini gösterebilmesi için şarttır. İzleyiciler ellerini çırpıp salondan ayrılarak gerçek dünyaya dönmedikçe, oyunun onlara ifşa ettiği her ne ise onu gerçek hayatta değerlendiremeyeceklerdir. Oyunun sihrini gösterebilmesi için büyünün bozulması gerekir. Bir zamanlar büyülerin sesle bozulduğuna inanılırdı, Prospero'nun izleyiciden alkış istemesinin bir diğer anlamı da bu olmalı.

* * *

Edebiyat eleştirmeni olmayı öğrenmek, diğer şeylerin yanı sıra, belli tekniklerin nasıl kullanılacağını öğrenmektir. Tüplü dalışta ya da trombon çalmakta olduğu gibi, bu teknikler teoriye kıyasla pratikte daha çabuk kavranır. Söz konusu tekniklerin tümü, edebi metnin diline bir yemek tarifinin yahut alışveriş listesinin dilinden daha çok dikkat etmemizi ister. Ben de bu bölümde edebiyat çözümlemesinde uygulamalı alıştırmalar sunma amacıyla tanınmış edebiyat eserlerinin ilk dize yahut cümlelerinden örnekler vereceğim.

Öncelikle edebi başlangıçlar üzerine bir iki şey söyleyelim. Sanatta sonlar mutlaktır, yani Prospero gibi bir figür ortadan kaybolduğu zaman sonsuza kadar kaybolur. Prospero'nun dükalığına dönüp dönmediğini soramayız, çünkü karakter oyunun son dizesinden sonra yoktur. Edebi başlangıçlar da bir açıdan mutlaktır, ama her açıdan değil. Neredeyse bütün edebi eserler, farklı kombinasyonlarla olsa da daha önce sayısız kez kullanılmış kelimelerle başlar. Bu açılış cümlelerini anlayabilmemizin sebebi, buna olanak tanıyan bir kültürel referanslar çerçevesi içinde gelmeleridir. Ayrıca bunlara bir edebi eserin ne olduğuna, başlangıçla neyin kastedildiğine ve benzeri şeylere dair belli kavrayışlarla yaklaşırız. Bu açıdan hiçbir edebi eserin açılışı tam anlamıyla mutlak değildir. Bütün okumalar belli bir miktarda sahne kurulumu içerir. Bir metnin yalnızca anlaşılabilir olması için bile pek çok şey halihazırda var olmalıdır. Bunlardan biri, söz konusu edebi eserden önce gelen edebi eserlerdir. Her edebiyat eseri bilinçdışında bile olsa yüzünü diğer eserlere döner. Bununla birlikte, bir şiirin yahut romanın açılışı aynı zamanda bir tür sessizlikten doğar gibidir, çünkü kendinden önce var olmayan kurgusal bir dünyanın kapılarını açar. Belki de, kimi Romantik sanatçıların inandığı gibi, ilahi Yaratı eylemine en yakın şeydir bu elimizdeki. Fark, bizim Yaratılış'ın içinden çıkamamamızdır, oysa Catherine Cookson'ın kitaplarını istediğimiz zaman bir köşeye fırlatabiliriz.

İşe 20. yüzyılın en meşhur romanlarından birinin, E.M. Forster'ın *A Passage To India*'sının [*Hindistan'a Bir Geçit*] açılış cümleleriyle başlayalım:

> Marabar Mağaraları hariç –onlar da otuz kilometre ötededir– Çandapur kenti olağanüstü hiçbir şey sunmaz. Ganj Irmağı kentin içinden değil, yanından geçer. Kent, ırmak yatağı boyunca birkaç kilometre uzar gider, suyun bol bol biriktirdi-

ği süprüntü ve pislikten farksız gibidir. Irmağın kıyısında suya girmek için basamaklar yoktur. Ganj burada kutsal sayılmaz; ırmak kıyısı denilebilecek bir yeri de yoktur; suyun sürüp giden görünümünü çarşı pazar kapatır. Sokaklar biçimsizdir, tapınaklar etkisiz, gerçi birkaç güzel ev yok değildir ama bunlar da bahçelerde, patikaların ardında gizlidir; çeri çöpü, davetli misafirler dışında, herkesi yoldan caydırır.*

Pek çok romanın açılışında olduğu gibi burada da bir set havası hissediliyor; yazar boğazını temizleyip sahneyi resmen kuruyormuş gibi. Genellikle bir yazarın en efendi halini birinci bölümün başında görürsünüz; okuyucuyu etkileme hevesinde, hercai gözleri sayfada tutma çabasında, elinden gelenin en iyisini yapma kararındadır. Ama aşırıya kaçmaktan da sakınmalıdır, hele ki yazar E.M. Forster gibi ketumluğa ve dolaylılığa kıymet veren, uygar, orta sınıf bir İngiliz'se. Belki de metnin gümbür gümbür kelimelerle değil, gözden çıkarılabilir bir öbekle ("Marabar Mağaraları hariç") açılması bu yüzdendir. Konuya doğrudan dalmak yerine yandan yandan yanaşır. "Çandapur kenti olağanüstü hiçbir şey sunmaz; Marabar Mağaraları hariç, onlar da otuz kilometre ötededir," dese fazla hantal durur, gösterişsiz bir zarafeti olan sözdiziminin dengesi bozulurdu. Forster'ın cümlesi ustalıkla işlendiği halde, terbiyesinden ötürü ustalığını okurun gözüne sokmuyor. "İyi edebiyat" ya da zaman zaman kullanılan tabirle "mor" (aşırı ağdalı) yazıyı akla getirecek bir şey yok. Yazarın gözü, kendi dilinin üstüne düşemeyecek kadar yakından bakıyor nesneye.

Romanın açılış cümlesinin ilk iki kısmı cümlenin öznesini (Çandapur kenti) iki kez geciktiriyor, böylelikle cümlenin öznesine varmadan önce okurun beklentisi artıyor. Ne var ki bu beklenti arttığı gibi düşüyor, çünkü kentte kayda de-

(*) Filiz Ofluoğlu'nun çevirisinden faydalanılmıştır. İletişim Yayınları, 2009 – ç.n.

ğer bir şey olmadığını öğreniyoruz. Daha doğrusu, tuhaf bir şekilde, kentte mağaralar haricinde kayda değer bir şey olmadığı, ama mağaraların da kentte olmadığı söyleniyor bize. Aynı şekilde ırmağın kıyısında basamaklar olmadığını öğrendikten hemen sonra aslında ırmak kıyısı denebilecek bir yer de olmadığını öğreniyoruz.

İlk cümlenin dört kısmı ritimleri ve dengeleri açısından neredeyse şiir gibi bir ölçü düzenine sahip. Hatta üç ölçülü ya da her dizesinde üç vurgu olan bir şiir gibi okunması da mümkün.* Aynı hassas denge, belki biraz fazla titiz bir dokunuş olmakla birlikte, nehrin şehrin içinden değil kenarından geçtiğini anlatırken kullanılan "*edged rather than washed*" ifadesinde de göze çarpıyor. Yazarın gözü çok keskin, ama aynı zamanda serinkanlı bir mesafesi var. Geleneksel İngiliz tarzıyla, heyecanlı ve coşkulu bir tavrı reddediyor (kent "olağanüstü hiçbir şey sunmaz"). Burada "sunmak" kelimesi önemli. Çandapur bu şekilde içinde yaşanılan bir kent değil de, izleyiciler için ortaya konan bir şovmuş gibi geliyor kulağa. Şehir kime olağanüstü hiçbir şey sunmuyor? Cevap tabii ki "turiste" olmalı. Metnin tonu –büyüden arınmış, biraz kendini beğenmiş ve fazla rafine– daha çok bir el kitabının tepeden bakan tonu gibi. Kentin düpedüz bir çöplük yığını olduğunu iddia etmesine ramak kalmış sanki.

Tavır belli eden bir öğe olarak tonun önemi romanda da ortaya konur. İngiliz sömürgesi altındaki Hindistan'a yeni gelen ve oradaki İngilizlerin kültürel alışkanlıklarından bihaber olan İngiliz Bayan Moore, emperyalist fikirli oğlu Ronny'ye tapmakta genç bir Hintli doktorla karşılaşmasını anlatır. Ronny başta annesinin bir "yerli"den bahsettiğini anlamaz, anladığında da hemen rahatsız olup şüphelenir. "Neden bir Hintliden bahsettiğini ses tonuyla belli etmedi?" diye düşünür kendi kendine.

(*) Except for the Marabar Caves / And they are twenty miles off / The city of Chandrapore / Presents nothing extraordinary – e.n.

Metnin tonuna baktığımızda Ganj'ın kentte kutsal sayılmadığını anlatırken kullanılan "*happens not to be holy here*" ifadesindeki üçlü ses yinelemesi de dikkatimizi çekebilir. Yineleme entelektüel ve şüpheci bir yabancı tarafından Hindu inançlarına yönelik bir alayı temsil ediyor. Burada aynı zamanda bir "akıllılık", dil ustalığından alman ketum bir haz da hissediliyor ve bu da anlatıcıyla yoksul şehir arasına mesafe koyuyor. Aynı şey şu satırlar için de geçerli: "Sokaklar biçimsizdir, tapınaklar etkisiz, gerçi birkaç güzel ev yok değildir..." Burada sözdizimi biraz fazla kendinin farkında bir şekilde kurulmuş; "edebi" bir etki yaratmak istediği çok belli.

Buraya kadar metin bu sefil Hint şehrini hakaret sayılabilecek kadar üstünlük taslamadan belli bir mesafede tutmayı başarıyor, ancak sonrasında tapınakları niteleyen "etkisiz" kelimesi neredeyse kasıtlı bir biçimde durumu açığa vuruyor. Sözdizimi bu tamlamayı öne çıkarmadan araya sıkıştırsa da okuyucunun yüzüne yumuşak bir tokat gibi çarpıyor. İfade, tapınakların şehrin sakinlerinin içeride ibadet etmesi için değil, gözlemcinin keyif alması için orada olduklarını varsayıyor. Sanat meraklısı turist için işe yaramaz olduklarından etkisizler. Sıfat bu tapınakları patlak lastikler yahut bozuk radyolar gibi gösteriyor. Hatta bunu öyle hesaplı kitaplı bir şekilde yapıyor ki okuyucu, belki biraz fazla iyi niyetle, bu ifadede ironi olup olmadığını merak ediyor: Anlatıcı kendi küstahlığıyla dalga mı geçiyor yoksa?

İlle de tarihi bir kişilik olan E.M. Forster'la özdeşleştirilmesi gerekmeyen anlatıcının Hindistan'ı içeriden tanıdığı yeterince açık; gemiden biraz önce inmediği belli. Mesela Ganj Nehri'nin bazen kutsal olduğunu, bazen olmadığını biliyor. Belki de üstü kapalı bir şekilde Çandapur'u altkıtanın diğer şehirleriyle karşılaştırıyor. Alıntının hafiften bıkkın bir havası var, sanki yazar hiçbir şeyden kolay kolay et-

kilenemeyecek kadar çok şey görüp geçirmiş bu ülkede. Belki de paragrafın amacı Romantiklerin Hindistan'a yüklediği egzotiklik ve esrarengizliğin içini boşaltmaktır. Kitabın adı, *Hindistan'a Bir Geçit*, Batılı okuyucuda bu yönde beklentiler uyandırıyorsa da, roman bu beklentileri daha en başından hınzırca suya düşürüyor. Bu satırlar pisliğe ve çöpe kıyasla daha gizemli bir şey bekleyen okurlar üzerinde yarattığı etkiyle alttan alta eğleniyor da olabilir.

Pislik demişken, daha güzel evlere giden kirli patikalar neden davetli misafirler hariç herkesi caydırıyor? Davetli misafir, sıradan turistin aksine, varacağı yere giderken o yoldan geçmek zorunda olduğu için muhtemelen. Burada belli belirsiz bir şaka var: Çamurlu patikalardan geçmek zorunda kalanlar, güzel evlere davet edilecek kadar şanslı olan ayrıcalıklı insanlar. Pisliğin bu insanları caydırmaması onları cesur ve atak gibi gösterse de, işin aslı görgü kurallarının ve belki de güzel bir akşam yemeği beklentisinin onlara başka bir seçenek bırakmamasından ibaret.

Şayet anlatıcının mesafeli tavrının sebebi, pasajın tonunun akla getirdiği üzere, o güne dek o ülkede çok şey görüp geçirmesiyse, anlatıcı iki zıt hissi –hem mekânı tanıyacak kadar içeriden olmayı, hem de alabildiğine mağrur bir uzaklıkta durmayı– ilginç bir şekilde bir arada yaşıyor demektir. Belki de anlatıcı, İngiltere'den henüz gelmiş birinin aksine, Hindistan'da orayı tanımasına yetecek kadar yaşamış olmasının şehre dönük karanlık bakışını akladığını düşünüyordur içten içe. Anlatıcının Çandapur'a uzaklığı şehri yakın planla değil, genel manzarasıyla anlatmasından belli oluyor. Ayrıca dikkatini çeken şeylerin insanlardan ziyade binalar olduğunu fark ediyoruz.

1924'te, Hindistan halen İngiliz sömürgesi altındayken yazılan bu pasajdaki küçümser bakışın günümüzde pek çok okuyucuya nahoş gelmesi muhtemel. Bu yüzden Forster'ın

emperyalizme şiddetle karşı olduğunu öğrenmek onları şaşırtabilir. Forster zamanının önde gelen liberal düşünürlerinden biriydi ve o zamanlar liberalizm günümüzdeki kadar yaygın değildi. Romanın genelinde sömürgeciliğe yaklaşımı muğlak, ancak içinde imparatorluk taraftarlarını belirgin bir şekilde rahatsız edecek çok şey var. Forster da Mısır'daki İskenderiye limanında üç sene boyunca Kızıl Haç için bizzat çalışmış, burada daha sonraları sömürge rejimi tarafından haksız bir şekilde hapse atılan yoksul bir kondüktörle cinsel ilişkiye girmiştir. Mısır'daki İngiliz iktidarını kınamış, Winston Churchill'den nefret etmiş, her türlü milliyetçilikten tiksinmiş ve İslâm dünyasında kahraman olmuştur. Bunların hepsi, yazarlarla eserleri arasında hayal ettiğimizden daha karmaşık bir ilişki olduğunu gösteriyor. Bu konuya daha sonra değineceğiz. Şimdilik şunu söyleyelim: İncelediğimiz pasajın anlatıcısı, Forster'ın görüşlerini tamamen ya da kısmen yansıtıyor yahut hiçbir şekilde yansıtmıyor olabilir. Bilmemizin hiçbir yolu olmadığı gibi, bunun çok bir önemi de yok.

Bu pasajda okurun kitabın ilerleyen sayfalarını okuyunca fark edeceği muazzam bir ironi var. Roman daha ilk anda belirlenen bir yadsımayla açılıyor: Çandapur'da olağanüstü hiçbir şey yok, Marabar Mağaraları hariç. Yani Marabar Mağaraları gerçekten olağanüstü; ama biz bunu cümleden atılabilir bir altcümlecikte öğreniyoruz, dolayısıyla sözdiziminin bu durumun önemini azaltan bir etkisi var. Cümlenin vurgusu "Marabar Mağaraları hariç"e değil, "Çandapur kenti olağanüstü hiçbir şey sunmaz"a düşüyor. Mağaralar şehirden daha ilgi çekici, ama sözdizimi aksini iddia ediyor gibi görünüyor. Satırlar merakımızı yalnızca bizi hayal kırıklığına uğratmak için uyandırıyor sanki. Mağaralar bahsi geçtikleri anda ortadan kayboluyor ve bu durum onlara duyduğumuz ilgiyi arttırmaya yarıyor sadece. Bu da, yine, paragrafın

ketum ve dolaylı olmasına bir örnek. Yörenin turizm merkezi konusunda bayağı bir şekilde heyecanlanmak paragrafa yakışmazdı tabii. O yüzden mağaraların önemini yandan yandan, olumsuzlarcasına ima ediyor.

Bu belirsizlik –mağaralar gerçekten olağanüstü mü, değil mi– *Hindistan'a Bir Geçit*'in merkezinde duruyor. Belli belirsiz bir şekilde, kitabın özü açılış kelimelerinde damıtılıyor; okur henüz bu durumun farkında olamayacağı için burada bir ironi, hatta alay var. Edebi eserler sıklıkla okuyucunun bilmediği, ya da henüz bilmediği, veya belki de hiçbir zaman bilmeyeceği şeyler "bilirler". Henry James'in romanı *The Wings of the Dove*'un [*Güvercinin Kanatları*] sonunda Milly Theale'in Merton Densher'a yazdığı mektupta ne dediğini hiç kimse bilmeyecek, çünkü başka bir karakter biz içeriğini öğrenemeden önce mektubu yakıyor. Mektupta yazanları Henry James'in bile bilmediği ileri sürülebilir. Macbeth Banquo'ya vereceği ziyafete katılmasını hatırlatıp Banquo geleceğine söz verdiğinde, Banquo'nun ziyafete gerçekten de katılacağını, ancak bu süre zarfında Macbeth onu öldüreceği için bir hayalet olarak katılacağını oyun bilir, ama izleyiciler bilmez. Shakespeare burada izleyicilerinin anlamayacağını bildiği küçük bir şaka yapar.

Bir bakıma, Marabar Mağaraları gerçekten de romanın açılış kelimelerinin öne sürdüğü kadar önemlidir. Romanın merkezindeki aksiyon burada geçiyor. Ama buradaki aksiyon, aksiyon olmayabilir de. Mağaralarda bir şey yaşanıp yaşanmadığına karar vermek zor. Romanın kendi içinde de bu konuya dair farklı görüşler var. Mağaraların içi kelimenin gerçek anlamıyla boş, dolayısıyla Marabar Mağaraları'nın romanın merkezinde durduğunu söylemek, merkezde bir tür boşluk olduğunu söylemek demek aynı zamanda. Dönemin modernist eserlerinin çoğu gibi Forster'ın eseri de tayini zor, yakalaması güç bir şeye dönük. Olmayan bir mer-

kezi var. Eğer bu eserin özünde bir hakikat varsa, tam olarak saptaması imkânsıza yakın bir hakikat olmalı bu. Sözün özü, romanın açılış cümleleri bir bütün olarak kitabın küçük bir modelini sunar. Mağaraların önemini öne sürerken bunu sözdizimiyle önemsizleştirir ama önemsizleştirirken aynı zamanda vurgular. Bu şekilde mağaraların ileride oynayacağı muğlak rolün habercisidir.

* * *

Şimdi kısa bir süreliğine kurgudan tiyatroya dönebiliriz. *Macbeth*'in ilk sahnesi şöyledir:

> Birinci cadı: Gelecek üçler toplantımız ne zaman peki?
> Gök gürlerken, şimşek çakarken, yoksa yağmur yağarken mi?
> İkinci cadı: Gürültü patırtı bitsin de öyle;
> Savaş kazanıldığında ve kaybedildiğinde.
> Üçüncü cadı: Gün batmadan her şey biter.
> Birinci cadı: Buluşacağımız yer?
> İkinci cadı: Fundalık.
> Üçüncü cadı: Macbeth'i göreceğiz ya orada!
> Birinci cadı: Dur geliyorum, kara kedi, bağırma!
> İkinci cadı: Beni de çağıran yeşil kurbağa.
> Üçüncü cadı: Akşama!
> Üçü birden: İyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek;
> Sisli puslu havalarda kanatlanıp uçmak gerek.*

Bu on dört satırda üçü hemen başta olmak üzere dört soru var. Yani oyun sorularla açılıyor. Aslında *Macbeth*'in tamamı soru işaretleriyle dolu; bazen sorulara başka sorularla karşılık veriliyor ve bu da bir belirsizlik, kaygı ve paranoyakça

(*) Sabahattin Eyüboğlu'nun çevirisinden faydalanılmıştır. İş Bankası Kültür Yayınları, 2002 – ç.n.

bir kuşku atmosferi yaratılmasına yarıyor. Soru sormak karşılığında belirli bir şey talep etmektir, ama bu oyunda, özellikle de cadılar söz konusu olduğunda öyle değil. Bu sakallı acuzelerin cinsiyetinden emin olmak bile zor. Üç cadı var ama tekmiş gibi hareket ediyorlar, dolayısıyla Baba-Oğul-Kutsal Ruh şeklindeki Kutsal Üçlü'nün bu tüyler ürperten parodisinde onları saymak da kolay değil. "Gök gürlerken, şimşek çakarken, yoksa yağmur yağarken mi?" sorusunda da üç öğe var ama eleştirmen Frank Kermode'un dikkati çektiği gibi dize tuhaf bir şekilde bunların birbirlerine alternatif olduğunu ima ediyor (virgüller bunun için konulmuş), oysa gök gürültüsü, şimşek ve yağmur genellikle fırtına dediğimiz hava olayında birlikte var olurlar. Dolayısıyla sayı burada da bir problem.

Sorular kesinlik ve net ayrımlar ister ama cadılar bütün güvenilir hakikatleri birbirine katıyorlar. Tanımları çarpıtıp kutupları ters yüz ediyorlar. Bu yüzden "iyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek". Ya da ikinci cadının repliğindeki "hurly burly"yi [gürültü patırtı] ele alalım; yaygara ve keşmekeş içeren her türlü aktivite demek bu. "Hurly" "burly"ye yakın tınlıyor kulakta, ama aynı değil; dolayısıyla ifade farklılıkla özdeşliğin etkileşimini barındırıyor içinde. Bu da cadıların kendi Kutsuz Üçlü'sünü yansıtıyor. Aynı şey "Savaş kazanıldığında ve kaybedildiğinde" dizesi için de söylenebilir. Muhtemelen kastedilen şey savaşı bir ordunun kaybedip ötekinin kazandığı; ama askeri serüvenler söz konusu olduğunda kazanmanın aslında kaybetmek demek olduğu ima ediliyordur belki de. Binlerce düşman askerini doğrayıp ölüme göndermekte nasıl bir zafer olabilir?

Kaybetmek ve kazanmak birbirinin zıddıdır, ancak aralarındaki "ve" bağlacı onları aynı seviyeye koyup aynı şeymiş gibi gösteriyor ve böylelikle özdeşlikle ötekilik bir kez daha karışıyor. Bizi bir şeyin aynı anda hem kendisi, hem de başka bir şey olabileceği çelişkisini aklımızda tutmaya zorluyor-

muş gibi. Sonunda Macbeth de insanın var oluşu konusunda bu tavrı benimseyip varlığın yeterince hayati ve olumlu görünmekle birlikte aslında bir tür hiçlik olduğunu düşünecek. "Bir aptalın anlattığı bir masal bu, kuru gürültüler, deli saçmalarıyla dolu; hiçbir anlamı da yok." Bir tek o kalıyor ortada, der Macbeth, o olmayan şey. Hiçbir şeyle bir şeyin arasında kıl payı olması ve hiçlik Shakespeare'de merkezde duran bir meseledir. Dünya edebiyatı tarihinde "yok yere bu kadar yaygara"* koparıldığı pek görülmemiştir.

Macbeth'teki cadıların geleceği görebilen kâhinler olduğu ortaya çıkar. Bu gerçek yukarıdaki açılış dizelerinden, ikinci cadının bu üçlünün savaş bitince tekrar buluşacağını söylemesinden de bellidir belki de. Ama burada bir öngörü söz konusu olmaya da bilir; savaş bittikten sonra buluşmaya önceden karar vermiş ve bu kararı birinci cadıya hatırlatıyor olmaları ihtimal dahilinde. Üçüncü cadı savaşın gün batmadan önce biteceğini söylüyor, ama bunun da müneccimlikle bir alakası olmayabilir çünkü savaşlar genellikle güneş batmadan önce biterler. Gece vakti göremediğiniz bir düşmanla savaşmanın manası yoktur ne de olsa. Macbeth'in daha sonra kullanacağı ifadeyle bu "üç tuhaf kız kardeşin" mücadelenin sonucunu tahmin etmesi beklense de bunu yapmazlar. Neredeyse bütün savaşlar "kaybedildiğinde(n) ve kazanıldığında(n)", cadıların bu lafı, yanılma payını en aza indirmenin akıllıca bir yolu olabilir. Dolayısıyla bu kadınların geleceği görüp görmedikleri açık değil. Macbeth'in sonradan kendi zararına keşfedeceği üzere, cadıların gelecekten verdikleri haberlere güvenilmemelidir. Cadıların kâhince lafları paradokslarla dolu ve muğlaktır, ama zaten kâhinlik gibi bir iddiaları olup olmadığı da bir o kadar belirsizdir. Muğlaklık, bütün edebiyat öğrencilerinin farkında olduğu

(*) Shakespeare'in Türkçeye "Yok Yere Yaygara" şeklinde çevrilen oyunu *Much Ado About Nothing*'e gönderme – ç.n.

gibi, çok zenginleştirici olmakla birlikte, kahramanın keşfedeceği gibi, ölümcül de olabilir.

Bir sonraki açılış Tanrı'dan gelsin. İncil'in ilk cümlesi şöyledir: "Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı." Dünyanın en meşhur kitabı için görkemli bir giriş; aynı zamanda hem basit hem de otoriter. "Başlangıçta" ifadesi, elbette dünyanın başlangıcına gönderme yapıyor. Ancak dilbilgisel açıdan bunu Tanrı'nın kendi başlangıcı olarak okumak, dünyayı yaratmanın Tanrı'nın kolları sıvadığı ilk iş olduğunu düşünmek de mümkün. Dünyayı yaratmak ilahi gündemin ilk maddesiymiş; Tanrı İngilizler için rezil bir iklim düşünmeden ya da vahim bir dikkatsizlik anında Michael Jackson'ın varlığa sıvışmasına izin vermeden önce göğü ve yeri yaratmış. Ama tanım itibarıyla Tanrı'nın bir başlangıcı olamayacağından, durum bu olamaz. Zaten burada evrenin kökeninden bahsediyor, Tanrı'nın soyağacından değil. Ancak söz konusu ifade metnin ilk cümlesi olduğundan, sorduğumuz sorunun akla gelmesi kaçınılmaz gibi. İncil'in başlangıcı, başlangıçla ilgili. Eser ve dünya bir anlığına çakışıyor sanki.

İncil'in ilk kısmı olan Yaratılış'taki anlatıcı "Başlangıçta" ifadesini kullanıyor, çünkü "bir varmış bir yokmuş" gibi bu da bir hikâyeye başlamanın geleneksel yollarından biri. Kabaca bir ayrımla, "bir varmış bir yokmuş" masal başlangıcıyken, "başlangıçta" dünyanın kökenine dair mitlerin başında kullanılıyor. Dünya kültürlerinde buna benzer çok sayıda mit var; İncil'in ilk kısmı da bunların arasında. Pek çok edebi eser geçmişte geçer, ama Yaratılış Kitabı'ndan daha eskiye gideni bulmak zor. Daha geriye giderseniz uçurumdan boşluğa düşersiniz. "Bir varmış bir yokmuş" da hikâyeyi şimdiki zamandan alabildiğine uzaklaştırıp, artık insanlık tarihine ait değilmiş gibi duran sisli bir mitolojik diyara iter. Hikâyeyi belli bir zaman ve mekânda kurmaktan kasıtlı bir şekilde kaçınır ve böylelikle ona bir zaman aşırılık ve evrensel-

lik havası katar. Örneğin Kırmızı Başlıklı Kız'ın Berkeley'de yüksek lisans yaptığını ya da Kurt'un bir dönem Bangkok'ta bir cezaevinde yattığını bilsek o masaldan daha az zevk alabiliriz. "Bir varmış bir yokmuş" girişi, okurun "Gerçekten olmuş mu bu? Nerede olmuş? Mısır gevreği icat edildikten önce mi, sonra mı?" gibi sorular sormaması gerektiğine işaret eder.

Benzer şekilde "başlangıçta" formülü de bize bu olayın zamanın hangi noktasında meydana geldiğini sormamamızı söyler, çünkü bu, diğer şeylerin yanı sıra, "zamanın başlangıcında" demektir ve zamanın kendisinin nasıl belli bir zamanda başlayabileceğini anlamak zordur. Evrenin bir çarşamba günü öğleden sonra saat üçü tam on yedi geçe yaratıldığını hayal edemeyiz. Kimi insanların yaptığı gibi, sonsuzluğun onlar öldüğü zaman başlayacağını iddia etmek de bir o kadar tuhaftır. Sonsuzluk başlayamaz. İnsanlar zamandan sonsuzluğa geçebilirler, ama bu sonsuzluğun içinde bir olay değildir. Sonsuzlukta olaylar yoktur.

Ne var ki bize Tanrı'mn evreni başlangıçta yarattığını söyleyen bu muhteşem açılış cümlesinde bir sorun var. Tanrı evreni başlangıçtan başka bir zamanda yaratabilir miydi? Yolun yarısında yaratabilir miydi evreni? Bir şeyin başlangıçta yaratıldığını söylemek, onun kaynaktan kaynaklandığını, doğumda doğduğunu söylemektir. Bir tür totolojidir bu. Yani Kutsal Kitap'ın ilk ifadesi cümleden atılsa büyük bir anlam kaybı olmaz. Belki de metnin yazarı her kimse, zamanın belli bir noktada başladığını, başladığı zaman da Tanrı'nın evreni yarattığını düşünmüştür. Ama bizler günümüzde evren olmasa zamanın da olmayacağını biliyoruz. Zaman ve evren aynı anda varlığa geldi.

Yaratılış Kitabı Tanrı'nın yaratma eylemini kaostan düzen çıkarmak olarak görür. İlk başta şeyler karanlık ve boştu, ama sonra Tanrı onlara şekil ve madde verdi. Bu açıdan

hikâye alışılageldik anlatı sırasını tersine çeviriyor. Çoğu anlatı bir düzen suretiyle başlar, sonra bu düzen bir şekilde bozulur. Eğer bir çalkantı ya da kayma olmazsa hikâye hareket geçemez. Jane Austen'ın *Pride and Prejudice*'inde [*Gurur ve Önyargı*] Bay Darcy gelmese Elizabeth Bennet ölene dek bekâr kalırdı. Oliver Twist biraz daha yemek istemeseydi Fagin'le asla karşılaşmazdı ve Hamlet Wittenberg'deki derslerine yoğunlaşsaydı sonu bu kadar berbat olmayabilirdi.

İncil'de retoriğindeki gösteriş açısından Yaratılış Kitabı'nın ilk cümlesiyle yarışabilecek bir cümle daha var. Yuhanna İncili şöyle başlar: "Başlangıçta Söz vardı ve Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı." "Başlangıçta Söz vardı" ifadesi Kutsal Üçlü'nün ikinci kişisine gönderme yapar; ama yazının daha en başında karşımıza çıktığı için, bahsedilen başlangıcın yine sözlerden oluşan o yazının başlangıcı olduğunu düşünmeden edemeyiz. Bunlar ilk Söz üzerine yazılan ilk sözler. Yaratılış Kitabı'nın ilk cümlesinde olduğu gibi, metinle metnin söz ettiği şey bir anlığına birbirine ayna tutuyor. Sözdiziminin dramatik etkisini de es geçmeyelim. Cümle teknik olarak bir parataks örneği; yazar cümlecikleri aradaki bağlantıları gözetmeden birbiri ardına sıralıyor. (Bu teknik Hemingway'e öykünen pek çok Amerikan yazısında görülür: "Rico'nun barının önünden geçti ve meydana döndü ve birkaç avarenin şenliği hâlâ bitirmediğini gördü ve ağzında dün geceki viskiden kalan ekşi tadı duyuyordu hâlâ..." Parataks tekdüzelik tehlikesi taşır; cümlecikleri aynı düzeyde tuttuğundan tonlamadaki fark cüzidir. Bununla birlikte, Yuhanna'nın sözleri kendini bizi bir sonraki adımda ne olacağı konusunda meraklandıran küçük bir anlatı olarak sunarak bu monotonluktan kurtulur.

Bütün iyi anlatılarda sonda bizi bekleyen bir sürpriz vardır. Burada da önce Söz'ün başlangıçta olduğunu, sonra Tanrı'yla birlikte olduğunu, sonra da, hiç beklenmedik bir

şekilde, sözün Tanrı olduğunu öğreniriz. "Fred, amcasıyla birlikteydi; Fred, amcasıydı" cümlesindekine benzer bir sıkıntı var burada. Söz nasıl aynı zamanda hem Tanrı'yla birlikte, hem de Tanrı olabilir? Macbeth cadılarında olduğu gibi yine bir farklılık ve özdeşlik paradoksuyla karşı karşıyayız. Başlangıçta paradoks vardı, düşünülemeyen, dili mağlup eden paradoks, ki bu da söz konusu Söz'ün insan sözlerindeki kavrayışın ötesinde olduğu anlamına geliyor. Sürpriz, sözdizimiyle vurgulanıyor. "Başlangıçta söz vardı" ve "Söz Tanrı'yla birlikteydi" cümlecikleri aynı uzunlukta ve ikisi de aynı ritmik yapıya sahip; dolayısıyla ardından bunları dengeleyecek benzer bir cümlecik bekliyoruz – "ve Söz hakikatle ışıdı" gibi bir şey olabilir mesela. Ama bunun yerine "ve Söz Tanrı'ydı" çıkıveriyor karşımıza apansız bir şekilde. Cümle ritmik dengesini bu ifşanın gücüne feda ediyormuş gibi. İlk iki cümlecik kısa, öz, düz ve etkili bildiriler; kulağa tartışılmaz geliyorlar. Ama sözdizimi açısından cümle bir hayal kırıklığıyla bitiyor, son bir retorik gösterisi beklentimizi suya düşürüyor. Semantik açıdan, yani anlam açısındansa, müthiş bir çıkış yaparak sona eriyor.

İngiliz edebiyatının en meşhur açılış cümlelerinden biri de şöyledir: "Servet sahibi her bekâr erkeğin mutlaka bir eşe ihtiyaç duyduğu dünyaca kabul edilen bir gerçektir." Jane Austen'ın *Gurur ve Önyargı*'sının bu ilk cümlesi kendi içinde küçük bir ironi başyapıtı olarak kabul edilir. İnce bir ironidir bu; söylenen şeyle –herkesin zengin erkeklerin eşe ihtiyaç duyduğu konusunda hemfikir olması– kastedilen şey –bu varsayımın aslında paralı koca arayan bekâr kadınlar arasında yaygın olması– arasındaki farkta yatar. İronik bir tersine çevirmeyle, yoksul ve evde kalmış kadınların arzusu zengin bekâr erkeklere atfedilir.

Zengin erkeklerin eş ihtiyacı böyle evrensel bir gerçek gibi sunulduğunda kulağa bir geometri teoremi kadar tartışıl-

maz geliyor; neredeyse bir doğa yasası gibi. Eğer bu gerçekten doğa yasasıysa, evlenmemiş kadınlar müstakbel eşlerinin üstüne atladıkları için suçlanamazlar. Dünya böyle bir yerdir çünkü; bu kadınlar varlıklı bekârların isteklerine cevap veriyordur sadece. Austen'ın kelimelerindeki titiz diplomasi böylelikle genç bekâr kadınları ve onların ısrarcı annelerini sınıf atlama hevesi ve hırs gibi suçlardan beraat ettirir. Bu itibarsız isteklerin üstüne bir görgü perdesi çeker. Ama cümle bu perdeyi görmemize de izin verir ve ironi burada gizlidir. Öne sürdüğü şey şudur: İnsanlar kendi bayağı arzularını şeylerin olağan düzeninin bir parçası olarak rasyonalize edebilirlerse, bu arzuları karşısında kendilerini daha iyi hissederler. Onların bu aldatmacalarını izlemekten alınan bir keyif de var. Austen'ın aşina olduğumuz soyut, güzelce ölçülü ve bir nebze de kuru tarzını taşıyan cümlenin dili bu ironiyle biraz canlanır.

Austen'm ironisi kimi ahlâki yargıları gibi sert ve sivri olabilir. Austen *Persuasion*'da [*İkna*] pek çok yazarın gitmeyeceği kadar ileri gidip karakterlerinden birinin hiç doğmasa daha iyi olabileceğini söyler. Daha sert bir örnek bulmak kolay değil. *Gurur ve Önyargı*'nın başındaki ironinin ise, aksine, nefis bir yumuşaklığı vardır, tıpkı Geoffrey Chaucer'ın *Canterbury Tales*'ın [*Canterbury Hikâyeleri*] Giriş'indeki ilk dizelere kodladığı ironi gibi:

Nisan tatlı yağmurlarıyla gelip
Kırınca Mart'tan kalan kurağı ve delip
Toprağı köklere işleyince, kudretiyle
Çiçekleri açtıran bereketli şerbetiyle
Yıkayınca en ince damarları,
Zephirus da dolaşarak kırları, bayırları
Soluyunca can katan ılık,
Tatlı nefesini körpecik

Filizlere, toy güneş yarı edince
Koç burcundaki devrini, bütün gece
Uyumayıp börtü böcek
Şarkılar söyleyince (tabiat dürtükleyerek
Uyanık tutar onları) işte o dem,
Hacca gitmeye büyük bir özlem
*Duyar insanlar...**

Bahar yeryüzünü yenilerken insanlar kendi kanlarının da aynı enerjiyle kaynadığını hisseder ve bu da içlerinde hacca gitme isteği uyandırır. Yani Doğa'nın lütufkâr döngüleriyle insan ruhu arasında gizli bir ilişki vardır. Ama insanların hacca baharda gitmesinin bir sebebi de bu mevsimde havanın iyi olmasıdır; kimse kara kışın ortasında ta Canterbury'ye kadar yürümeye can atmaz sonuçta. Şu halde Chaucer bu büyük şiirinin başında insanlığı baş tacı edip büyüttüğü anda, hicivli bir şekilde küçültüp gerçek boyutlarına döndürür. İnsanlar hacca ahlâken zayıf oldukları için giderler ve bu zayıflığın bir işareti de, hacca gitmek için nazik kabaetlerinin donmayacağı bir mevsimi tercih etmeleridir.

Amerikan edebiyatında da *Gurur ve Önyargı*'nın efsanevi ilk cümlesi kadar meşhur açılışlar var. "Bana Ishmael deyin." Melville'in *Moby Dick*'inin bu kısa ve öz açılış cümlesinin kitabın kalanını yansıttığı söylenemez, çünkü roman süslü, ağız dolduran edebi üslubuyla ünlüdür. Cümlenin yumuşak bir ironisi de var, zira bütün roman boyunca sadece tek bir karakter anlatıcıya Ishmael diye hitap ediyor. Peki anlatıcı neden okurdan böyle bir şey istiyor? Asıl adı bu olduğu için mi yoksa adın sembolik çağrışımları yüzünden mi? Kutsal Kitap'taki Ishmael [İsmail], yani İbrahim'in Mısırlı hizmetçi Hacer'den doğma oğlu sürgüne yollanmış, haklarından mahrum edilmiş bir gezgindi. Dolayı-

(*) Çeviri: Nazmi Ağıl. Yapı Kredi Yayınları, 2002 – ç.n.

sıyla bu, derin sularda gezen deneyimli gezginimiz için uygun bir takma ad olabilir. Ya da belki de anlatıcı gerçek adını bizden saklamak istiyordur. Eğer öyleyse bunu neden istiyor olabilir? Anlatıcının görünürdeki açıklığı (daha en baştan dostane bir tavırla bizden kendisine ilk adıyla, tabii eğer ilk adı buysa, seslenmemizi istiyor) bir gizemi mi gizliyor?

Adı Maria olan insanlar çoğunlukla "Bana Maria deyin," değil. "Benim adım Maria," derler. "Bana X deyin," genellikle bir lakapla çağrılma isteğidir; "Asıl adım Algernon Digby-Stuart. Ama bana Lulu diyebilirsiniz," gibi. Böyle şeyleri genellikle başkalarına kolaylık olsun diye söyleriz. Mesela şuna benzer bir şeyi pek duymayız: "Asıl adım Doris, ama bana Üçüncü Quentin Clarence Esterhazy diyebilirsiniz." Ne var ki Ishmael kulağa bir lakapmış gibi de gelmiyor. Dolayısıyla okur bunun anlatıcının ya gerçek adı ya da sürgün edilmiş bir gezgin olmasına işaret eden bir takma ad olduğunu varsayar. Eğer ikinci varsayım doğruysa, anlatıcı çok samimi ve davetkâr göründüğü bir anda bizden asıl adını gizliyor demektir. Batı dünyasının Doris adlı insanların tersine Ishmael adlı insanlarla tıka basa dolu olmaması da bu noktayı doğruluyor gibi.

"Bana Ishmael deyin" cümlesi okuyucuya hitap eder ve bütün benzeri hitaplar gibi kurgu oyununu ele verir. Okurun varlığını tanımak bunun bir roman olduğunu itiraf etmek demektir ve gerçekçi romanlar bu itirafa pek yanaşmaz. Gerçekçi romanlar genellikle kurgu değil, yaşanmış olayların raporlarıymış gibi davranmaya çalışır. Okurun varlığını kabul etmek, yaratılan gerçeklik havasını bozma riski taşır. *Moby Dick*'in her şeyiyle tastamam bir gerçekçi roman örneği olup olmadığı başka bir mesele, ama ilk cümledeki bu hamlenin kitabın genelinden farklı bir yerde durmasına yetecek kadar gerçekçi olduğu kesin. Bir romancının "Sevgili okuyucu, bu beceriksiz, aptal ve zavallı taşra doktoruna acı lütfen" yazma-

sı, "Sevgili okuyucu" hitabıyla ortada becerikli ya da beceriksiz bir taşra doktoru falan olmadığını, bunun bir kırsal hayat kesiti değil söz oyunundan ibaret olduğunu üstü kapalı bir şekilde kabul etmesi demektir. Bu durumda aptal doktora onun gerçek olduğunu bildiğimiz ya da varsaydığımızda acıyacağımızdan daha az acıma eğilimi gösteririz. (Yeri gelmişken, bazı edebiyat kuramcıları kurgu karakterlere gerçekten acıyamayacağımızı, hayran olamayacağımızı, onlardan gerçekten nefret edip tiksinemeyeceğimizi, bu duyguları yalnızca "kurgusal olarak" deneyimleyebileceğimizi düşünüyor. Yani korku filmi izlerken korkudan bembeyaz kesilmiş suratlarla birbirine yapışan insanlar gerçekten değil, kurgusal olarak korkuyorlar. Bu da başka bir mesele.)

"Ishmael" gerçekten ziyade edebi bir ada benzediğinden, kurgunun huzurunda olduğumuzun diğer bir işareti sayılabilir. Öte yandan adın kulağa kurgusal gelmesinin sebebi bunun anlatıcının gerçek adı değil, takma adı olması da olabilir. Belki de gerçek adı Fred Worm'dur ve bu gerçeği telafi etmek için kendine daha egzotik bir ad seçmiştir. Ama eğer Ishmael takma adsa, okuyucu anlatıcının gerçek adını merak edecektir. Öte yandan gerçek adı bize verilmiyorsa, gerçek adı yoktur. Melville'in bu adı gizlemesi söz konusu değil. Var olmayan bir şeyi gizleyemezsiniz. Bir karakter olarak Ishmael'in bütün varlığı sayfadaki siyah işaretlerden ibaret. Örneğin Ishmael'in alnında bir yara izi olduğunu, ama romanın bundan bahsetmeyi unuttuğunu iddia etmek mantıklı değildir. Eğer roman o yaradan bahsetmiyorsa yara yoktur. Bir kurgu eser bize karakterlerinden birinin gerçek adını takma bir adla sakladığını söyleyebilir; ama gerçek ad bize verilse bile o da takma ad kadar kurgudur. Charles Dickens'ın son romanı *The Mystery of Edwin Drood*'da [*Edwin Drood'un Gizemi*] kendini gizleyen bir karakter vardır ve söz konusu karakter roman boyunca karşılaştığımız başka biri

de olabilir pekâlâ. Dickens eserini tamamlayamadan öldüğü için bu gizin neyi gizlediğini hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Maskenin ardında birinin olduğu kesin, ama belirli biri olamaz o artık.

* * *

Şimdi şiire dönüp çok bilinen altı eserin başlangıçlarını inceleyelim. İlki John Keats'in "To Autumn" [Güze] şiirinin açılış dizesi: *Seasons of mists and mellow fruitfulness.* "Sislerin ve tatlı bereketin mevsimleri". Dizede insanı çarpan şey ses dokusunun zenginliği. Bir senfoni gibi titizlikle bestelenmiş; hışır hışır *s* sesleri ve mırıl mırıl mırıl *m*'lerle dolu. Hepsi ıslıksı ve yumuşak; sert ve keskin ünsüzler pek yok. "Fruitfulness"taki *f*'ler istisna gibi görünebilir ama bunlar da ortalarındaki *r*'yle yumuşuyorlar. Paralellikler ve ince farklarla örülmüş müthiş bir doku var burada. "Mists"teki *m*, "mellow"un *m*'sinde yansıyor; "of"un *f*'si "fruitfulness"ın *f*'sinde yankılanıyor ve "mists"teki *s* sesleri "fruitfulness"ın *s*'lerinde tekrarlanırken "season", "mists" ve "mellow"un ilk ünlüleri aynılık ve farklılıktan karmaşık bir örgü oluşturuyorlar.

Göze çarpan bir diğer şey dizenin tıklım tıklım doluluğu; okuru usandırmadan veya içini bulandırmadan kaç hece alabilecekse o kadarını almayı başarıyor. Bu duyusal zenginliğin amacı sonbaharın olgunluğunu çağrıştırmak; böylelikle dil konu aldığı şeyin parçası haline geliyor gibi. Dize anlamla dolup taşıyor; o yüzden sonraki dizelerin sonbaharı bu dizenin bakışıyla tartışmaya devam etmesi şaşırtıcı değil.

Yosun tutmuş ağaçlar elmalarla eğilsin,
Ve tatlansın diye tüm meyveler kabuktan çekirdeğe;
Fındık büyüsün ve şişsin kabak tatlı içiyle;
Daha çok, daha da çok tomurcuklansın diye

Arıların üşüştüğü mevsimin son çiçekleri,
Ta ki sonu gelmez gibi gözükene dek onlara ılık güz günleri,
*Yaz boyu dolup taştığı için yapış yapış petekleri.**

Belki de şiir sonbaharı tasvir ederken farkında olmadan kendinden bahsediyordur. Sonbahar gibi şiir de yapış yapış olmaktan ve dolup taşmaktan kaçınmakla birlikte bu riski taşıyor. Yine sonbahar gibi o da olgunluğun bunaltıcı bir fazlalığa (sonbahar örneğinde büyümede, şiir örneğinde dilde fazlalık) dönüşebileceği sınırda duruyor. Ama içten gelen bir temkinle bu tip nahoş bir aşırılığa düşmekten kurtuluyor.

Keats'ten sonra gelecek diğer bir İngiliz şair Philip Larkin de "The Trees" [Ağaçlar] şiirinde doğal büyümeden bahseder.

Ağaçlar yeni yapraklar veriyor
Neredeyse dile gelen bir söz gibi...

Genellikle vurgusuz bir üslubu olan Larkin için cüretkârlık ölçüsünde açık bir imge bu. Tomurcuklanan yaprakları neredeyse dile gelme noktasındaki sözcükler gibi görüyor. Ama imge bir anlamda kendini bozuyor. Ağaç tam olarak yapraklandığında, dize doğru olmayacak. Ağaçların şimdi mırıldandığı, o yapraklar tamamına erdiğindeyse bağıracağı değil kastedilen. Serpilmeye çalışan ağacı bir şey söylemeye çalışan biri gibi düşünebiliriz. Ama tamamen yapraklanmış bir ağacı dile getirilmiş bir önerme olarak hayal etmemiz zor. Dolayısıyla benzetme şu an için doğru; ama sonra, süreç tamamlandığında geçerliliğini yitirecek. Dizelerin çarpıcı yanlarından biri de sürgün, yaprak ve dal motifleriyle ağacı dilin görünmez köklerinin görsel imgesi olarak sunması. Konuşmanın temelindeki süreçlerin röntgeni çekilmiş, maddeleşmiş ve görsele dökülmüş gibi.

(*) Çeviri: Sinan Okan – ç.n.

Larkin'in daha da meşhur bir şiiri, "Whitsun Weddings" [Beyaz Pazar Düğünleri] şöyle başlar:

O Hamsin Yortusu, yola çıkmakta geç kalmıştım:
Saat neredeyse
Biri yirmi geçiyordu güneşli Cumartesi'nin öğle sonrasında
Ki hareket etti trenim dörtte üçü boş koltuklarıyla...

Beşli ölçüyle yazılan ilk dize hesaplı bir şekilde düz, rahat ve gündelik bir dilde kaleme alınmış. Bağlamından kopuk bir şekilde okunduğunda şiir olduğunu kimse tahmin edemez. Ne var ki şiir de bunun farkındaymış gibi hemen karşı atağa geçiyor. "Saat neredeyse" yarım bir dize, oysa biz burada tam bir ölçü bekliyoruz. Ölçünün birden, ustalıklı bir şekilde bozulması bize "Evet, birkaç saniye önce öyle düşünmemiş olsanız da bu gerçekten bir şiir," diyor. Peki dizelerde bunu ima eden başka bir şey var mı? Dilin, üzerinde çalışılmış aleladeliğine ters düşen ve ona ihtiyatlı bir biçim veren uyaklar var. Her ne kadar başta bu gerçeği bastırmaya yeltense de sonuç olarak sanattır bu. Ketum ve içine kapanık orta sınıf bir İngiliz, Parisli züppe estetler misali sanatkârlığıyla gösteriş yapmaz ne de olsa, tıpkı bankadaki parası ya da cinsel deneyimleriyle övünmeyeceği gibi.

Eleştirmenler her zaman muğlaklık bulma peşindedir; Emily Dickinson'm ilk dizelerinden birinde hatırı sayılır bir örnek var: İki kez sona erdi hayatım sondan önce. "My life closed twice before it's close." Dickinson burada "its" yerine "it's" yazıyor, günümüzde olsa buna manav apostrof'u* derdik. Zaten bu şairin noktalamaları oldum olası biraz tuhaf ve tutarsızdı; bir de "upon" yerine "opon" yazıyordu. Bü-

(*) Normal şartlar altında yalnızca iyelik ya da eksik harf kullanımı bildirmek için kullanılan kesme işareti İngilicede özellikle manavlardaki fiyat etiketlerinde çoğul ekinden önce de kullanılageldiğinden, apostrofun bu yanlış kullanımına İngiliz İngilizcesinde manav apostrofu denir – ç.n.

yük yazarların da bizim gibi hata yapabildiğini görmek çok rahatlatıcı. W.B. Yeats de başvuru formunda "profesör" kelimesini yanlış yazdığı için Dublin'deki akademik bir göreve kabul edilmemişti.

Zaman kipleri bazı tuhaf oyunlar oynayabilir. Dickinson'ın dizeleri tahminen şöyle bir anlama geliyor: "Ölmeden önce, ölümle kıyaslanabilecek kadar acı verici ve yıkıcı iki deneyim yaşamış olacağım." Ama şiiri yazdığı sırada henüz ölmediğine göre, bu tür deneyimlerinin ikiyle sınırlı kalacağını nereden biliyordu? Cümlenin yüklemi geçmiş zamanlı, yani o iki kayıp anı halihazırda yaşanmış; ama fiil çekiminin yarattığı etkiyle şairin ölümü de gerçekleşmiş gibi duruyor. Ama "Hayatım sona ermeden önce, şimdiden iki kez sona ermiş olacak" yazsa, kastedilen bu olsa bile kulağa fazla hantal gelirdi. Bu haliyleyse Dickinson bize mezardan sesleniyormuş gibi tuhaf bir hava esiyor. Dickinson hayatında yalnızca iki metaforik ölüm olduğunu biliyorsa, ya ölmüş ya da en azından ölüm döşeğinde olmalıdır. İnsanlar öldükten sonra başlarına bir şey gelmez çünkü. Zamanları epey olaysız geçer. Ne var ki insan ölüyken şiir yazamaz. Dolayısıyla Dickinson öyleymiş gibi yazsa da, ölü olamaz.

Amerikan edebiyatından bir diğer nefis açılış örneği Robert Lowell'ın şiiri "The Quaker Graveyard in Nantucket"ın [Nantucket'ta Quaker Mezarlığı] ilk dizeleridir:

> *Tatsız bir varıştı Madaket sığlığına*
> *Şiddetle kırılıyordu dalgalar hâlâ ve gece*
> *Hızla yelken açıyordu Kuzey Atlantik Filomuza,*
> *Dolandığında boğulan denizci ağlara. Işık*
> *Düştü donuk başına ve mermer ayaklarına,*
> *Takıldı ağa*
> *İki büklüm, engelli uyluk kaslarıyla...**

(*) Çeviri: Seda Ersavcı – ç.n.

İlk dize olağanüstü bir şekilde ağız dolduruyor. Yüksek sesle okunduğunda kaba seslileri ve bıçak gibi sessizleriyle biftek çiğnemek gibi bir his yaratıyor. Yer ismi olan "Madaket" parçanın kumlu ve güçlü diline çok yakışmış. Betimlediği atmosferi ham maddesiyle yansıtan türden bir dil bu. "*Şiddetle kırılıyordu dalgalar hâlâ ve gece*" dizesi "hâlâ" kelimesi olmasaydı gayet düzenli bir beşli ölçü olabilirdi, ancak bu kelime ölçü düzenini bozuyor. Ne var ki şiirin pürüzsüz ya da simetrik olmak gibi bir derdi yok zaten, bu sözdiziminden de belli:

Şiddetle kırılıyordu dalgalar hâlâ ve gece
Hızla açılıyordu Kuzey Atlantik Filomuza,
Dolandığında boğulan denizci ağlara. Işık
Düştü donuk başına ve mermer ayaklarına...

Okyanusta olduğu gibi şiirin kendisinde de şiddetli bir kırılma var. Üçüncü dize bir cümleyi bitirip cesurca bir hamleyle yeni cümlenin sadece bir kelimesini alıyor, çünkü ölçü yalnızca bu kadar hece alabilecek kadar esneyebilir. Bu yüzden Lowell elini korkak alıştırmayıp tam dizeden çıkarken o apansız "Işık" kelimesiyle yeni bir cümleye başlıyor. Sonuç olarak "ağlara"dan sonra nokta işareti var, yani kısa ama tam bir durma anı gerekiyor; sonra "Işık" diyor ve hemen ardından kısa bir mola daha vermek zorunda kalıyoruz; biz dizenin bitiş çizgisini göğüsler ve sonraki dizenin başlangıcına adım atarken "Işık" kelimesi orada kendi kendine asılı kalıp sallanıyor. Hatırlanmaya değer dramatik etkiler yaratmak uğruna, sözdizimiyle ölçü düzeni birbirine düşürülüyor.

Ayrıca "*gece / Hızla açılıyordu Kuzey Atlantik Filomuza*"daki ilginç tersine çevrilme de dikkatimizden kaçmamalı. Filonun geceye açılması daha alışıldık bir ifade olacak-

ken, bu haliyle gecenin kendisi de bir gemiymiş ve belki birazdan bir çarpışmaya sebep olacakmış gibi geliyor kulağa. (Shakespeare'de de benzer tersine çevirmeler vardır: Örneğin *Julius Caesar*'dan bir imge olan "Korkak dudakları uçuverdi kendi renginden" ikna edici olamayacak kadar hesaplı ve zorakidir.) "İki büklüm, engelli uyluk kaslarıyla"daki "engelli" muhtemelen "engelli koşan bir koşucunun kasları gibi" anlamına geliyor. Ama aynı zamanda şiirin kendi sıkışık, sert ve düğümlü dili de kastediliyor olabilir.

Edebi başlangıçlar her zaman göründükleri gibi değillerdir. John Milton'm yine bir şair olan Edward King'in anısına yazdığı *Lycidas* şiirinin muhteşem açılış dizelerini ele alalım. Edward King denizde boğularak ölmüştür ve parçadaki Lycidas odur:

Şimdi bir kez daha siz defneler, bir kez daha
Siz kahverengi mersinler, açmışsınız yapraklarınızı hiç
kurumayan.
Toplamaya geldim sert ve ham yemişlerinizi
Zoraki parmaklarla hoyratça
Koparacağım yapraklarınızı gelmeden hazan.
Bu hazin olay, insanı bunaltan,
Zorluyor beni rahatınızı bozmaya olgunlaşmadan
yemişleriniz.
Çünkü Lycidas öldü, erken öldü
Genç Lycidas, geride bir dengini bırakmadan.
Kim şiir yazmaz ki Lycidas'a? Yazıyordu
Kendisi de, şiiri yükseğe taşıyordu.
Yüzmemeli öylece sulu tabutunda, ardından
Ağıt yakılmaksızın çıkmamalı karşısına yakıcı rüzgârın.
*Ahenkli bir gözyaşının tesellisi olmadan.**

(*) Çeviri: Nurcan Başer – ç.n.

"Lycidas" adı bu dizelerde cenaze çanları gibi hüzünle çınlıyor. Dizeler yankı ve tekrarlarla dolu: "Bir kez daha... bir kez daha", "öldü, erken öldü", "Kim şiir yazmaz ki... Yazıyordu kendisi de". Ayinsel ya da törensel bir etki yaratıyor bu; şiirin yürekten kopan acı bir feryattan ziyade herkese açık bir performansa yakın olduğu düşünülürse yeterince münasip bir durum. Muhtemelen Milton Edward King'i o kadar da iyi tanımıyordu; King'in vakitsiz ölümünden zerre kadar acı duyduğunu düşünmek için bir sebep yok aslında. Üstelik King kral taraftarıyken Milton ileride I. Charles'ın idamının cesur savunucularından olacaktı. Ayrıca rahmetli şair hayattayken din adamı olmak üzere eğitim aldığı halde Milton *Lycidas*'ta o dönem için epey tehlikeli bir işe kalkışıp devlet tarafından tanınan kiliseye şiddetli saldırılarda bulunuyor. Şiiri adının yalnızca baş harfleriyle imzalamasının sebebi de bu olsa gerek.

Aslında bu kasvetli dizeler kendine özgü şifrelerle melankoli kadar bıkkınlık ve isteksizlik de ifade ediyor olabilir. Milton şairleri simgeleyen defne ve mersin ağaçlarının olgunlaşmamış yemişlerini koparmak zorunda olmaktan bahsettiğinde, büyük bir şair olma yolunda yaptığı ruhani hazırlıkları bu ağıtı yazmak için yarım bırakmak zorunda kalışını kastediyor. Yemişleri koparan parmaklar bu yüzden zoraki, bu yüzden serbest değildir. Hoyrat olmalarının, yani yazı konusunda yeterince becerikli olmamalarının sebebi de bu. Oysa söz konusu dizelerdeki denge ve yetkinlik bu iddiayı çürütmeye yeter de artar bile. Hoyrat olmak bir yana, alabildiğine incelikli bir iş çıkartılmış. Milton üzerine yüklenen görevi öyle ağır hissediyor ki "insanı bunaltan bu hazin olay" onu kalemini eline almaya "zorladıkça" şair şiire iki kat mecbur kalıyor. "Hazin olay" elbette ki King'in ölümü, ancak insan Milton'ın sırf bir meslektaşını onurlandırmak için kendi ruhani uykusundan uyanmak zorunda ka-

lışına içerlediğini de düşünmeden edemiyor. Sanki Milton homurdanıyor, ama homurtularını övgülere dönüştürmeyi başarıyormuş gibi.

King'in erken ölümüyle şiirin kendi olmamışlığı arasında "sert ve ham yemişler" ile işaret edilen bir benzerlik var. Milton ağıtını henüz olgunlaşmamış malzemelerle şekillendirmek zorunda. Bir şair olarak kendi olmamışlık hissini defne ve mersinlere yansıtıyor. Belki kendini mecbur hissetmese bu başyapıtı yazmaya hiçbir zaman kalkışmayacaktı. Bu bir görev meselesi; kendiliğinden olan bir şey değil. Bu açıdan, "Kim şiir yazmaz ki Lycidas'a?" sorusu, ciddiyetini bozmasa da, samimiyetsiz bir soru. "John Milton" dürüst bir cevap olabilirdi pekâlâ. Ayrıca Hıristiyan âleminin büyük ozanları arasında sayamayacağımız King'in ölümüyle geride kalan bir dengi yok muydu gerçekten? John Milton'ı sayamıyor muyuz yine? Bu önermeler alışıldık mübalağalardan ibaret; buram buram samimiyet kokmalarını beklememeliyiz. "Yüzmemeli öylece sulu tabutunda, ardından / Ağıt yakılmaksızın çıkmamalı karşısına yakıcı rüzgârın" dizelerinin de kulağa yeterince sevecen geldiği doğru. Ama şair, daha az sevecen bir yorumla, "mademki illa biri King'in yasını tutacak, bari Milton tutuversin" demek istiyor da olabilir.

Bu arada "sulu tabut" olağanüstü güçlü bir imge. Eleştirmenlerin dikkati çektiği gibi, akla denizin ortasında oradan oraya savrulurken susuzluktan ölen ("yakıcı rüzgâr") bir adamın korkunç görüntüsünü çağrıştırıyor. Gözyaşları ıslık gibi çalınmadığı yahut mırıldanılmadığı için yine cüretkâr bir imge olan "ahenkli gözyaşı" Lycidas için dökülürken ona bir şiir bahşetmekle kalmaz, aynı zaman da su da verir. İfadenin bu ikinci anlamının biraz tuhaf bir yanı var tabii; zira susuzluk, boğulan bir adamın en büyük dertlerinden biri değildir genelde. "Teselli" ise burada övgü anlamında kullanılmakla birlikte ödül anlamına da gelebilir ki o zaman şiirin,

garip bir şekilde, King'e ölümünü telafi etmek için sunulduğu düşünülebilir. Şairin aklındakinin kelimenin ilk anlamı olması daha akla yatkın.

Milton'ın şiiri kaleme alırkenki isteksizliğinin hiçbir önemi yok. Bir şair hiç sızı hissetmeden sahici bir ağıt, aşkı kenarından tatmadan aşka dair bir şiir yazabilir. Dizeleri ne kadar etkileyici olsa da Milton King'in vakitsiz ölümünden hiç etkilenmemiş olabilir. Belki de canını sıkan şey kendisinin de hayatının baharında, hayalindeki gibi büyük bir şair olamadan önce ölebileceği fikriydi. Hem King'in erken ölümü, hem de Milton'ın bir şair olarak sözüm ona hamlığı aklına bu korkutucu olasılığı getirmiş olabilir. Belki, meslektaşının erken ölümünün yasını tutmak için kopardığı yemişler gibi, nihayetinde o da vaktinden önce "koparılacaktı". Bir bitkiyi koparmak, sanat uğruna, yaşam uğruna yapılsa bile, o bitkiye ölüm getirmektir bir nevi.

Milton *Lycidas*'ı özel bir yakınlık duymadığı bir meslektaşının cenazesine gider gibi yazar. Burada bir riyakârlık yok. Aksine, hissetmediği bir kederi hissediyormuş taklidi yapsaydı riyakârlık olurdu. Tanıdığımız birinin cenaze törenine katıldığımızda bizden törenin kendi usullerine uygun şeyler hissetmemiz beklenir. Benzer şekilde, Milton'ın bu şiirdeki hisleri sözel stratejilerine bağlıdır, bunların altında yatan bir kalp kırıklığından kaynaklanmaz. PostRomantikler olarak bizler, duygularla uzlaşımların (konvansiyon) farklı şeyler olduğunu düşünürüz. Bize göre gerçek hisler toplumsal formların yapmacıklığını bir kenara atıp kalbimizden ne geçiyorsa onu söylemeyi gerektirir. Ama Milton ya da günümüzde Batılı olmayan kültürlerde yaşayan pek çok insan böyle düşünmüyor muhtemelen.

Jane Austen da böyle düşünmüyordu. Ona ve diğer neoklasik yazarlara göre sahici hislerin genel ifadede toplumsal uzlaşımlarla düzenlenen uygun karşılıkları vardı. Keli-

me anlamı "bir araya gelmek" olan konvansiyon, duygusal olarak nasıl davrandığımın sadece bana kalmadığını söyler. Duygularım, Milton'ın ya da Austen'ınkinden daha bireyci bir toplumun tahmin edebileceğinin aksine, benim özel mülküm değildir. Hatta duygusal davranışlarımı ortak bir kültüre katılarak öğrendiğim söylenebilir. Suriyelilerin yas tutma şekli İskoçlarınkinden farklıdır. Uzlaşım ve adap meselesi derin bir meseledir. Austen'a göre adap sadece muzu çatal bıçakla yemek değil, aynı zamanda başkalarına hassasiyet ve saygıyla yaklaşmaktır. Şeri sürahisine tükürmemeniz yetmez medeni olmak için. Kaba, kibirli, bencil ve kendini beğenmiş de olmamanız gerekir.

Uzlaşım, hissi her zaman bastırmaz. Duygusal bir tepkiyi fazla abartılı bulabileceği gibi, fazla cılız da bulabilir. Duygularla uzlaşımların birbirine bağlı mı, yoksa birbiriyle kanlı bıçaklı mı olduğu sorusu Hamlet'le Claudius'un arasında da anlaşmazlık sebebidir. Hamlet bireyci tarzıyla keder gibi duyguların toplumsal formları gözetmek zorunda olmadığını savunurken Claudius hislerle formların çok daha yakın bir ilişki içinde olması gerektiğini söyler. Austen'ın *Sense and Sensibility*'sinde [*Akıl ve Tutku*] Eleanor'la Marianne Dashwood arasındaki fark da kısmen buradan kaynaklanır. Şiir duyguyla formun arasının ille de bozuk olması gerekmediğine iyi bir örnektir. Biçim, hissi bastırabildiği gibi yükseltebilir de. *Lycidas* Milton'ın King'in ölümü karşısında duyduğu üzüntünün ifadesi değil, o üzüntüdür. Duruma uygun, sorumluluğunu bilen, usulünce bir ağıttır. Burada bir samimiyetsizlik söz konusu değil; en azından sabah karşılaştığımızda aklımda sizin nasıl bir sabah geçireceğinizden daha önemli meseleler olmasına rağmen size iyi sabahlar dilememden daha büyük bir samimiyetsizlik yok ortada.

* * *

20. yüzyılın belki de en bilindik oyunu Samuel Beckett imzalı *Waiting for Godot* [*Godot'yu Beklerken*] şu iç karartıcı replikle açılır: "Yapacak hiçbir şey yok." Konuşan Estragon'dur; bu müthiş usancın ve dinmeyen sefilliğin ortasında Estragon'a Vladimir eşlik eder. 20. yüzyılın en meşhur Vladimir'i sayabileceğimiz Vladimir Lenin'in *Ne Yapmalı?* başlıklı bir devrimci kitapçığı var. Bu tesadüf de olabilir tabii, ama Beckett genellikle yazılarındaki hemen her şeyi büyük bir titizlikle tasarlardı. Eğer gönderme kasıtlıysa, göndermenin daha az belirgin olması için repliğin Vladimir'e değil Estragon'a emanet edilmiş olması muhtemel. Şu halde zamanı aşan ve evrensel bir insanlık durumunu resmetmek adına tarihi ve siyaseti dışladığı düşünülen bir oyunun aslında modern çağın siyasi olaylarının en önemlilerinden birine, Bolşevik Devrimi'ne ihtiyatlı bir atıfla açılıyor olması ihtimal dahilinde.

Beckett gayet siyasi bir figür olduğu için çok da şaşırtıcı olmaz bu. Yazar İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransız Direnişi adına savaşmış, sonraları cesareti sebebiyle Fransız hükümeti tarafından madalyalarla ödüllendirilmiş, hatta kendisi kadar korkusuz olan karısıyla birlikteyken Gestapo'ya yakalanmaktan kıl payı kurtulmuştu. Beckett'ın eserlerinin o kadar da evrensel olmayan bir yanı da içlerindeki mizahtır; üslubunda yücelikten sıradanlığa ani düşüşleri, poker suratlı bilgiçliği, iğneli şakaları, karanlık taşlamaları ve gerçeküstü fantezileriyle belirgin bir İrlandalılık vardır. Parisli bir gazeteci Dublin doğumlu Beckett'a İngiliz mi olduğunu sorduğunda şöyle cevap verir, "Hayır, tam tersi."

İrlandahlıktan bahsetmişken akla gelen diğer bir edebiyat eseri Flann O'Brien'm müthiş romanı *The Third Policeman* [*Üçüncü Polis*]. Roman insanın kanını donduran şu cümlelerle açılıyor:

İhtiyar Philip Mathers'ı çenesini kürekle paramparça ederek nasıl öldürdüğümü herkes bilmez; ama öncelikle John Divney'yle olan dostluğumdan bahsetsem daha iyi olur, zira içi oyuk kol demirinden kendi elleriyle yaptığı özel bir bisiklet pompasını boynuna indirerek Mathers'ı yere ilk yıkan o olmuştu. Divney güçlü kuvvetli ve nazik bir adamdı ama aynı zamanda tembeldi ve aklı bir karış havadaydı. Her şeyden önce, bu fikrin ardındaki asıl sorumlu bizzat kendisiydi. Küreğimi yanıma almamı söyleyen oydu. Olay esnasında komutları veren ve gerektiğinde açıklamalarda bulunan da oydu.

Çok uzun zaman önce doğdum. Babam güçlü bir çiftçiydi, annemin ise bir hanı vardı...*

Bu pasajın İngilizcesinde duyulan tuhaflığın sebebi, kısmen, O'Brien'ın İrlandalı olması ve eserlerinin bir kısmını İrlanda dilinde yazması olabilir. Dolayısıyla yazar İngilizceyi en az Winston Churchill kadar iyi konuşsa da bu kitabı anadilinde yazmış sayılmaz. İrlanda İngilizcesi standart İngilizce konuşmaya alışılmadık kıvrımlar katar ve bu yüzden edebi etki yaratmak için bereketli bir araçtır. Örneğin "Mathers" adı, "th" sesi İrlanda'da İngiltere'dekinden farklı olduğundan "Ma-hers" gibi telaffuz edilir. "Uzun zaman önce doğdum" da "yaşlıyım" demenin beklenmedik ve harika bir yolu. Ayrıca "güçlü çiftçi" İrlanda'da çiftçinin kaslı olduğu değil, çok toprağı olduğu anlamına gelir.

Bu satırların dili *Hindistan'a Bir Geçit*'in açılışındaki dilden alabildiğine uzak. Forster'ın yazısı nazik ve medeniyken O'Brien'ınki bariz bir şekilde sanatsız ve süssüz. Karakterde olduğu gibi üslupta da bir yontulmamışlık var. Üç dört satıra yayılan ama ipe sapa gelmeyen ilk cümle bu durumu en

(*) Gülden Hatipoğlu'nun çevirisinden faydalanılmıştır. Everest Yayınları, 2011 – ç.n.

iyi anlatan örnek. Cümlede çok sayıdaki farklı bölüme karşılık sadece iki noktalama işareti var, bu da anlatıcı rastgele düşüncelerini homurdanıyor ya da mırıldanıyormuş gibi bir etki yaratıyor. "Rastgele" diyorum çünkü mesela "Divney güçlü kuvvetli ve nazik bir adamdı ama aynı zamanda tembeldi ve aklı bir karış havadaydı" cümlesinde tuhaf bir şekilde birbirini takip etmeyen bir şey var. Tembel ve aklı bir karış havada olması gerçeğinin konuyla pek alakası yok sanki. Hatta pasaj onu gayet aktif ve tertipli bir insan gibi sunuyor, dolayısıyla bu anlatıcıdan yana haksız bir yergi olabilir. Anlatıcı büyük ihtimalle erkek olmalı; bu tahminin bir sebebi erkeklerin cinayet işlemeye kadınlardan daha meyilli olması, bir sebebi bir kadın cinayet işleyecekse bile tercihini çoğunlukla kurbanın çene kemiğini kürekle kırmaktan yana kullanmaması, bir öteki de anlatıcıyla Divney'nin eski ahbaplar olduğu izleniminin uyandırılması. Ayrıca erkek yazarlar genellikle erkek anlatıcıları tercih ederler. Ama bunların hepsi haddini aşan tahminler olabilir tabii.

Bu tip bir sanatsızlık epey bir sanat gerektirir. O'Brien'ın yazısında bir yontulmamışlık havası olsa da bütün paragraf azami dramatik etki yaratmak adına büyük bir titizlikle kurulmuş. Açılıştaki itirafın çarpıcılığının ("İhtiyar Philip Mathers'ı çenesini kürekle paramparça ederek nasıl öldürdüğümü herkes bilmez") cümlenin olumsuz kuruluşuyla nasıl pekiştiğine dikkat edin mesela. "İhtiyar Philip Mathers'ı ben öldürdüm," dese, cümle şok edici kayıtsızlığını kaybetmiş olurdu; oysa bu haliyle sinir bozucu gücünün bir kısmını bize anlatıcının Mathers'ı öldürdüğünü bildirirken başka bir şeye (bu durumu herkesin bilmediği gerçeğine) odaklanıyor gibi görünmesinden alıyor. Eğer bu tavır okurun hassasiyetlerine yönelik pervasız bir saldırıysa, bir yandan küçük bir üçkâğıtçılık yaptığı da kesin. Zira anlatıcı o müthiş açıklamada bulunduktan sonra birden bambaşka bir yöne

sapıyor ("ama öncelikle John Divney'yle olan dostluğumdan bahsetsem daha iyi olur"). Açılıştaki bildirimin gücünü artırmak için kurnazca bir yol. Okur ağzı bir karış açık kalırken anlatıcı, biraz önce söylediği şey üzerinde durmaya değmezmiş gibi, büyük bir soğukkanlılıkla başka bir konuya geçiyor. "İhtiyar Philip Mathers'ı çenesini kürekle paramparça ederek nasıl öldürdüğümü herkes bilmez" girişinde biraz tuhaf bir yan da var. "Herkes bilmez" ifadesi bazı insanların bu gerçekten haberdar olduğunu, yani cinayetin bir ölçüde alenen bilindiğini ima ediyor.

Anlatıcı bu noktadan sonra kendini mazur göstermeye soyunuyor. Mathers'ın çene kemiğini kırdığını itiraf eder etmez suçu hemen, iddialarına göre, ilk darbeyi vuran ve "bu fikrin arkasındaki asıl sorumlu bizzat kendisi" olan Divney'nin üstüne atmaya girişiyor. Hikâye boyunca adsız kalan anlatıcı, biz "Küreğimi yanıma almamı söyleyen oydu"yu okuyup "gerektiğinde açıklamalarda bulunan da oydu"ya geçtiğimizde, daha biraz önce kendisinin bir katil olduğunu söylediğini unutmamızı umuyor adeta. Bu dönüşte karanlık bir mizah var, "Küreğimi yanıma almamı söyleyen oydu"daki cılız kendini haklı çıkarma denemesinde olduğu gibi. Mahkemede jürinin bu bilgi üzerine katile merhamet etmesi pek muhtemel değil. Aynı şekilde "gerektiğinde açıklamalarda bulunan da oydu" ifadesinin muğlaklığında da komik bir yan var. Ne açıklamaları? Mathers'ı neden öldürdüklerine dair anlatıcıya yapılan açıklamalar mı (adamı neden öldürdüğünü zaten bilmiyor mu?), operasyonun nasıl yürütüleceğine dair açıklamalar mı, yoksa cinayet ortaya çıkarsa diye hazırda tuttukları açıklamalar mı bunlar?

Absürdlük bilindik bir İrlanda edebiyatı tarzıdır ve bu yalın cümlelerde de bol bol var. Divney onca ihtimal dışı silah arasında ihtiyar Mathers'ı neden bir bisiklet pompasıyla öldürüyor? (Roman bisikletlerle kafayı bozmuş.) İçi oyuk kol

demirinden bisiklet pompası yapmak ne kadar kolay olabilir ve Divney böyle bir şeyi neden yapsın? Bisiklet o dönemin İrlanda'sında yaygın bir ulaşım aracıydı, dolayısıyla bisiklet pompası zor bulunan bir şey olmamalı. Anlatıcı Divney'nin kol demirinden bisiklet pompasını sırf Mathers'ı pataklamak için yaptığını kastediyor olamaz, gerçi bu gülünç ihtimali de hemen saf dışı bırakmamak lazım. Neden pompa yapmak yerine doğrudan demiri kullanmıyor? Divney'nin çubuğu önceden pompa yapmış olması daha muhtemel, ama yine de sebebini bilmek hoşumuza giderdi. Peki anlatıcı neden önce kürekle kurbanı yere yıkıp sonra ölümcül darbeyle işi bitirmiyor da ilk darbeyi Divney indirdikten sonra sıra anlatıcıya geliyor? Bu mantıksız bisiklet pompası hikâyesi, aslında adama elini bile sürmediği halde suçu Divney'nin üzerine yıkmak için anlatıcının uydurduğu beceriksizce bir yalan mı? En azından bu ihtimali gözden çıkarabiliriz çünkü roman ilerledikçe Divney'nin gerçekten de pompayı Mathers'ı yere sermek için kullandığını öğreniyoruz. (Yere yıkılan yaşlı adam da, anlatıcının duyabildiği kadarıyla, "sohbet edermişçesine yumuşak bir tonla" "kerevizden bana ne" ya da "kilerde gözlük bahane" gibi bir şey söylüyor.)

Üçüncü Polis'in açılışı son derece merak uyandırıcı olsa da, Anthony Burgess'ın romanı *Earthly Powers*'ınkinden daha çarpıcısını bulmak zor gibi: "Seksen birinci doğum günümün ikindi vaktiydi; Ali, başpiskoposun beni görmeye geldiğini haber verdiğinde oğlanla birlikte yataktaydım." Roman tek bir cümleyle nefis bir skandal sahnesi kuruyor: Seksen bir yaşında bir adam yatakta bir oğlanla; ama adam hem bir hizmetçisi olacak (Ali'nin hizmetçi olduğunu varsayıyoruz) hem de başpiskopos tarafından ziyaret edilecek kadar seçkin ve saygın biri. Üstelik "oğlan" için kullandığı "catamite" kelimesi Fox TV'de duyamayacağımız türden, iyi eğitimli, kültürlü insanların kullandığı bir kelime. Adamın bu

durum karşısında utanıp sıkılmış gibi görünmemesiyse İngiliz serinkanlılığını ve telaşsızlığını getiriyor akla. Cümlenin bir başarısı da hiç kelime kalabalığı yapmadan, tek bir hamlede, rahat ve ekonomik bir üslupla bunca bilgiyi verebilmesi. Ali'nin yabancı bir isim olmasından, anlatıcının egzotik ve denizaşırı bir yerde olduğunu da varsayabiliriz. Oğlancılığın Leeds'e ya da Long Island'a kıyasla Doğu'da daha yaygın olduğu, Batı'nın Doğu'ya dönük basmakalıp yargılarından biri. Anlatıcının bölgenin güzelliklerinden kanunsuz bir şekilde faydalanan bir sömürge subayı olduğundan şüphelenebiliriz mesela.

Ama çok geçmeden meşhur bir yazar olduğunu öğreniriz. Hatta bu anlatıcı için bir seferinde "İngiltere'nin en haşmetli homolarından" biri olarak tarif edilen İngiliz yazar W. Somerset Maugham model alınmıştır. Yukarıdaki açılış cümlesi, bir eleştirmenin ileri sürdüğü gibi Maugham'ın kaleminden çıkmış bütün cümlelerden daha iyi olsa da, Maugham'ın üslubunun acımasız bir parodisidir. Viyana kelimesinin Almanca aslı olan Wien'den daha şiirsel olması gibi, burada da kopya, aslını gölgede bırakmaktadır. Şu halde romanın ilk cümlesinin bir roman yazarı tarafından yazıldığı farz edilmektedir ve bu da bize iyi bir ipucu verir. Anlatıcı sansasyonellikte diğer bütün edebi açılışları cebinden çıkaracak türden bir ilk hamle peşindedir. Yani bir bakıma, bu ilk cümle aslında gizliden gizliye bir cümle olarak kendisi hakkındadır.

Ancak buradaki oyunun bir yanı da sadece edebi etkisi için yazılmış olmaması (ama tabii yazan kişi Anthony Burgess'ın kendisi). Okuyucunun bunu gerçek bir durumun raporuymuş gibi okuması bekleniyor. Yani bir roman yazarı olan anlatıcı, insanın yalnızca romanlarda karşılaşacağı türden renkli ve sefih bir yaşam sürüyor. Bu noktada gerçeklikle kurgu arasındaki ilişki basbayağı baş döndürücü bir

hal alıyor. Kendisi de bir roman yazarı olan anlatıcı bir roman karakteri gibi davranıyor –ki kendisi zaten bir roman karakteri. Ama kurgusal bir karakter olmasına karşın, varlığı gerçek bir karaktere dayanıyor. Bununla birlikte, bu kurgu karakterin dayandığı gerçek yazar (Somerset Maugham) gerçek hayatta pek çoklarına göre biraz gerçekdışı bir hayat sürdü. İşte bu noktada okuyucu, bu baş dönmesi yüzünden, yanında bir oğlan olsa da olmasa da yatağa düşebilir.

Küfür kabilinden bu ilk cümlede okuyucunun kaşlarını kaldırmak için düşünülmemiş tek bir kelime yok neredeyse. Buna karşılık George Orwell'ın *1984*'ünde böyle tek bir öğe var:

> Pırıl pırıl, soğuk bir nisan günüydü; saatler on üçü vuruyordu. Korkunç rüzgârdan korunmak için çenesini göğsüne gömmüş olan Winston Smith, bir toz burgacının da kendisiyle birlikte içeri dalmasını önleyecek kadar hızlı olmasa da, Zafer Konutları'nın cam kapılarından çabucak içeri süzüldü.*

İlk cümle çarpıcılığını diğer türlü kayda değer bir yanı olmayacak tasvirin ortasına özenle konan "on üç"ten alarak sahnenin ya yabancısı olduğumuz bir medeniyette ya da gelecekte geçtiğinin sinyalini veriyor. Bazı şeyler değişmemiş (hâlâ nisan diye bir ay var, rüzgâr hâlâ korkunç soğuk esebiliyor) ama bazı şeyler değişmiş ve cümlenin etkisi sıradan olanla yabancı olanın yan yanalığından kaynaklanıyor. Orwell'ın kitabını eline alan okuyucuların çoğu, bu romanın bize göre olmasa da Orwell'a göre gelecekte kalan bir zamanda geçtiğini halihazırda biliyor olmalı. Bununla birlikte, garip bir şekilde "on üçü" vuran saatler, Fransızcada fazla hesaplı ya da kendisinin fazlasıyla farkında bir etkiyi an-

(*) Çeviri: Celâl Üster. Can Yayınları, 2013 – ç.n.

latmak için kullanılan ifadeyle *voulu*. Belki de bu detay biraz zorlama bir şekilde sokulmuş cümleye. "Bu bir bilim kurgu kitabıdır" beyanını gereğinden yüksek bir sesle açığa vuruyor.

1984, tarihi olaylardan vatandaşların kafa yapılarına kadar her şeyi manipüle edebilen mutlak güçlü bir devlete dair bir distopya. "Zafer Konutları"na bu muzaffer adı devletin verdiğine şüphe yok. Ancak pasajın ikinci cümlesi bu iç karartıcı durum içinde az da olsa bir umut vaat ediyor. Winston Smith konutlara girerken bir toz burgacı da onunla birlikte binaya sızmayı başarıyor; roman bu izinsiz girişi kaygı verici buluyora benziyorsa da (rüzgâr "korkunç" sıfatıyla niteleniyor) okuyucu bu davetsiz toz burgacının o kadar uğursuz olmadığını düşünebilir. Toz rastlantının, tesadüfün işaretidir. Açıklaması, mantığı olmayan şeyleri temsil eder, bütüncül ya da anlamlı bir model oluşturmaz. Dolayısıyla romanın resmettiği totaliter rejimin tam karşıtı gibi okunabilir bu. Aynı şekilde keyfince bir o yöne bir bu yöne esen rüzgâr da insan düzenlemelerine meydan okuyan bir güç gibi görülebilir. Onun da bir açıklaması ve mantığı yoktur. Şu halde devlet en azından Doğa'yı kendi amaçları doğrultusunda kullanmak üzere kontrolü altına alamaz ve totaliter devletler düzene ve anlaşılabilirliğe zorlayamadıkları her şeyden rahatsız olurlar. Yani Zafer Konutları'nın tozu tamamıyla dışarıda tutamaması gibi, rejim de istemediği olasılıkları hepten def edemez belki de.

Kimi okurların bu yorumu absürdlük ölçüsünde hayalperest bulacağına şüphe yok. Muhtemelen haksız da değiller. Orwell'ın tozu pozitif bir imge olarak seçmiş, hatta bunun aklından geçmiş olması bile ihtimal dâhilinde görünmüyor. Ama daha sonra değineceğimiz üzere, okur daima yazarın kafasında kurduğunu düşündüğü şeye boyun eğmek zorunda değildir. Bununla birlikte, yaptığımız yorumun yeri-

ne oturmamasının başka sebepleri olabilir. Örneğin kitapta ilerledikçe karşımıza çıkan diğer şeylere uymayabilir. Ya da rüzgârın roman boyunca şeytani bir imge gibi sunulduğunu görebiliriz. Öte yandan, görmeyebiliriz de; o takdirde şüpheci okurların bahsi geçen yorumun gülünç bir okuma olduğuna hükmetmek için başka sebepler aramaları gerekir ve herhalde bulmakta çok da zorlanmazlar.

Bu kısa eleştiri alıştırmalarında size edebiyat eleştirisinde uygulanabilecek farklı stratejileri göstermeye çalıştım. Bir pasajın ses dokusunu inceleyebilir, önemli görünen muğlaklıkların üzerine gidebilir yahut dilbilgisiyle sözdiziminin nasıl işe koşulduğuna bakabiliriz. Pasajın kendi sunduğu şeye karşı sergilediği duygusal tavırlar çözümlenebilir ya da ortaya çıkan paradokslara, uyumsuzluklara ve çelişkilere odaklanılabilir. Söylenen şeylerin üzerinde durulmayan içerimlerinin izini sürmek de kimi zaman önemlidir. Bir pasajın tonunu ve bu tondaki değişimleri ya da gidiş gelişleri değerlendirmek de bir o kadar verimli olabilir. Yazının kesin niteliğini belirlemeye çalışmak da faydalı olabilir. Yazı kasvetli, rahat, dolambaçlı, gündelik, kısa ve öz, bezgin, üstünkörü, teatral, ironik, lakonik, süssüz, rahatsız edici, duyumsal, güçlü ve daha pek çok şey olabilir. Bütün bu eleştiri stratejilerinin ortak noktası, dil karşısındaki yüksek hassasiyetleridir. Yalnızca ünlem işaretleri bile bir iki eleştirel yorum hak edebilir. Bunlara edebiyat eleştirisinin "mikro" yanları diyelim. Bir de karakter, olay örgüsü, tema, anlatı gibi "makro" meseleler var, şimdi sıra onlarda.

İKİNCİ BÖLÜM

Karakterler

Bir oyunun ya da romanın "edebiliğini" göz ardı etmenin en yaygın yollarından biri, karakterlerini gerçek insanlarmış gibi ele almaktır. Bir açıdan, buna engel olmak imkânsız. Lear küçük dağları ben yarattım havasında, zorba ve huysuz bir adam şeklinde tasvir edildiğinde, onu günümüzde yaşayan bir medya patronu gibi düşünmemiz kaçınılmaz sanki. Ancak Lear'la patron arasındaki fark, birinin sayfalardaki siyah mürekkep izlerinden ibaretken ötekinin, maalesef gerçek olması. Medya patronu biz ondan haberdar olmadan önce de vardı; oysa edebi karakterler için aynı şeyi söyleyemeyiz. Hamlet perde açılmadan önce, metin öyle dese de, üniversite öğrencisi değildi. Hiçbir şey değildi. Hedda Gabler da sahneye adım atmadan bir saniye önce yoktu; Gabler'la ilgili bilebileceklerimiz Ibsen'in oyununun bize anlatmayı seçtikleriyle sınırlı. Başka hiçbir bilgi kaynağımız olamaz.

Heathcliff gizem dolu yıllar boyunca Uğultulu Tepeler'den kaybolduğunda, roman bize adamın nereye gittiğini söylemez. Heathcliff'in o arada çocukken evlat edinildiği Liverpool'a dönüp orada köle ticaretinden zengin olduğu yö-

nünde bir teori var, ama sonuçta Reading'de berber dükkânı işletmiş olması da bir o kadar mümkün. İşin aslı, karakter o sıralar bizim haritada gösterebileceğimiz bir yerde değildir. Kendini belirsiz bir konuma taşır. Gerçek hayatta böyle belirsiz konumlar bulunmaz, ama kurguda bu mümkündür. Aynı şekilde Heathcliff'in kaç dişi olduğu sorusuna verilebilecek tek olası cevap da belirsiz bir sayıdır. Heathcliff'in ağzında dişleri olduğu sonucuna meşru bir şekilde varabiliriz, ancak roman bize bu dişlerin kaç tane olduğunu söylemiyor. "Leydi Macbeth'in Kaç Çocuğu Vardı?" başlıklı meşhur bir makale var. Oyundan Leydi'nin en az bir çocuk doğurduğunu çıkarıyoruz, ama gerisi hakkında bir fikrimiz yok. Yani Leydi Macbeth'in belirsiz sayıda çocuğu var; aslında devletten çocuk bakım yardımı alırken işine yarayabilir bu.

Edebi kişiliklerin geçmişi yoktur. Harold Pinter'ın oyunlarından birini sahneleyen bir tiyatro yönetmeni, yazara oyundaki karakterlerin sahneye çıkmadan önce neler yaptıklarını sorar. Pinter cevaben "Sana ne?" der. Jane Austen'ın romanı *Emma*'nın kahramanı Emma Woodhouse biri onu okuduğu müddetçe vardır. Eğer belli bir anda okunmuyorsa (ki romanın harikuladeliği ve dünyada İngilizce bilen milyarlarca kişi olduğu düşünülürse bu epey küçük bir ihtimal) yokluğa karışır. Emma, *Emma*'nın sonundan sağ çıkmaz. Bu genç kadın büyük bir köşkte değil, bir metinde yaşar ve metinler kendileriyle okurlar arasındaki etkileşimlerdir. Kitaplar kimse onları eline almazken de varlığını sürdüren somut şeylerdir, ancak bu metinler için geçerli değil. Metinler anlam örüntüleridir ve, yılanların yahut koltukların aksine, anlam örüntülerinin kendilerine ait bir hayatları yoktur.

Kimi Viktorya dönemi romanları hikâyenin sonunda sevecen bir tavırla karakterlerinin geleceklerine bakar ve yaşlandıklarını, ele avuca sığmaz torunlarının arasında ağarmış saçlarıyla neşe içinde oturduklarını hayal eder. Büyüdükleri

halde çocuklarını serbest bırakmak istemeyen ebeveynler gibi, bu romanlar da karakterlerini kendi hallerine bırakmakta zorlanır. Ama bir karakterin geleceğine bakmak, elbette bir edebiyat tekniğinden ibarettir. Edebi kişiliklerin gelecekleri yoktur, ya da müebbet yemiş bir seri katilin ne kadar geleceği olabilirse onların da o kadar vardır. Shakespeare bu noktayı daha önce de başka bir kısmına odaklandığımız *Fırtına*'nın sonlarına doğru güzel bir pasajla açıklar:

Keyfini bozma bayım;
Şenliklerimiz burada bitti.
Gördüğün oyunculara gelince,
Sana dediğim gibi, onlar birer ruhtu ve
Hepsi eriyip havaya karıştı, o incecik havaya.
İşte tıpkı bu hayallerin elle tutulmaz dokusu gibi,
Tepesi bulut kaplı burçlar, görkemli saraylar,
Ulu mabetler, hatta şu yüce yerküre
Ve üstünde var olan ne varsa, bir gün eriyecek;
Biraz önce uçup giden şu hayali gösteri gibi,
Dumanı bile kalmayacak ardında.
Rüya dediğin şey de bizlerden olur işte
*Ve minicik ömrümüzü yine bir uyku noktalar...**

Oyun sona ererken karakterler ve olaylar da o incecik havaya karışır. Shakespeare bu oyunu yazdığı sıralar Londra tiyatrosunu bırakıp memleketi Stratford'a dönmek üzereydi. İlginçtir ki Prospero'nun dile getirdiği bu sözler, sahnenin gerçekdışılığıyla gerçek insanların kanlı canlı varlığı arasında karşıtlık kurmaz. Aksine, oyun karakterlerinin sabun köpüklüğünü, insan yaşamının gelip geçiciliğinin ve fantezilerle yüklü oluşunun metaforu olarak yakalar. Shakespeare'in hayal gücünün ürünü olan Ariel ve Caliban gibi, bizler

(*) Çeviri: Bülent Bozkurt. Remzi Kitabevi, 2011 – ç.n.

de hayallerden oluşuyoruz. Bu dünyanın tepesi bulut kaplı burçları da, görkemli sarayları da sahne dekoru neticede.

Tiyatro bize bir hakikat öğretebilir, ama bu ancak kendi varlığımızın yanıltıcı doğasının hakikatidir. Hayatlarımızın rüyalara ne kadar benzediğini, kısalığını, değişkenliğini, temelsizliğini göstererek bizi uyarabilir ve bu şekilde faniliğimizi hatırlatarak tevazu erdemini aşılayabilir. Bu kıymetli bir başarıdır, çünkü ahlâki sıkıntılarımızın çoğu bilinçdışımızdaki sonsuza dek yaşayacağımız varsayımından kaynaklanır. Halbuki yaşamlarımız *Fırtına*'nınki kadar kategorik bir son bulacaktır. Bununla birlikte, bu durum kulağa geldiği kadar rahatsız edici değildir. Eğer varlığımızın Prospero'nun ya da Miranda'nınki kadar kırılgan ve geçici olduğunu kabul edebilirsek, bundan fayda da sağlayabiliriz. Hayata daha endişesiz bir şekilde bağlanabilir, böylece hem hayattan daha çok keyif alabilir hem de başkalarına daha az zarar verebiliriz. Belki de Prospero'nun, bağlamda biraz tuhaf kaçsa da, keyfimizi bozmamamızı istemesinin sebebi budur. Her şeyin geçici olması hepten üzüntü verici bir şey değildir. Aşkın da güzel bir şişe şarabın da sonu gelir, ama savaşların ve zalimlerin de öyle.

"Karakter" kelimesi günümüzde sadece edebiyat figürü değil, işaret, harf veya sembol anlamlarına da geliyor. Terim antik Yunan'da ayırt edilir bir nişan bırakmak için kullanılan kaşe anlamına gelen kelimeden türemiştir. Sonra bir bireyin imzası da diyebileceğimiz, bireye has bir özellik anlamı kazanmıştır. Karakter, günümüzdeki "karakter referansındaki" gibi, bir insanın nasıl biri olduğunun işareti, resmi, tasviriydi. Ondan da sonra, doğrudan insan anlamına gelmeye başlamıştır. Yani birey yerine kullanılan işaret, bireyin kendisi demek olmuştur. İşaretin ayırt edilirliği, kişinin biricikliği haline gelmiştir. Dolayısıyla "karakter" kelimesi, parça bütün ilişkisiyle kurulan ad aktarmasına örnektir.

Bu yalnızca teknik bir ayrıntı değil. Karakter kelimesinin anlamının bir bireye has bir özellikten bireyin kendisini tanımlamaya geçişinin arkasında bütün bir toplumsal tarih yatıyor. Özetlemek gerekirse, modern bireyciliğin doğuşu bu. Günümüzde bireyler imzaları yahut benzersiz kişilikleri gibi onlara özgü nitelikleriyle tanımlanıyorlar. Bizi birbirimizden ayıran şeyler, müştereklerimizden daha önemli artık. Tom Sawyer'ı Tom Sawyer yapan şey, Huck Finn'le paylaşmadığı özellikleridir. Leydi Macbeth şiddetli arzuları ve azılı hırsları yüzünden Lady Macbeth'tir; acı çektiği, güldüğü, kederlendiği ya da hapşırdığı için değil. Bunlar insanlığın geri kalanıyla paylaştığı şeyler, dolayısıyla karakterinin bir parçası sayılmazlar. Biraz daha ileri götürürsek, bu acayip anlayış bir insanın olduğu ve yaptığı şeylerin büyük kısmının aslında *o* olmadığını ileri sürer. Bunlar ona özgü değildir; karakter ya da kişiliğin benzersiz olması gerektiği düşünüldüğüne göre, bir parçası da sayılamazlar.

Günümüzde "karakter" terimi bir bireyin zihinsel ve ahlâki nitelikleri anlamına geliyor; Prens Andrew'in Falkland Savaşı'nda vurulmanın "karakter gelişimi açısından çok faydalı" olduğunu söylemesi gibi – karakterini daha sık geliştirseymiş o zaman. Kelime elbette ki roman, oyun ve filmlerdeki figürlere de işaret ediyor. Ancak aynı kelimeyi İngilizcede gerçek insanlar için de kullanabiliyor, örneğin "Vatikan penceresinden aşağı kusan karakterler kimdi?" diyebiliyoruz. Karakter, hareketleri kolay tahmin edilemeyen, nevi şahsına münhasır insan anlamına da gelebilir, "Vay canına, amma da karaktermiş herif!" örneğinde olduğu gibi. Bu anlamı, ilginç bir şekilde, kadınlardan ziyade erkekler için kullanılmakla birlikte, İngilizlerin eksantriklik tutkusunu yansıtır. İngilizler etrafındakilere uyum sağlamamaya özen gösteren, huysuz ve marjinal tipleri severler. İnsanların hoşuna giden bir şekilde, kendilerinden başkası olmak ellerin-

den gelmez böylelerinin. Omzunda sansar taşıyan yahut kafasında kesekâğıdıyla gezen tiplerin "tam bir karakter" olduğu söylenir ki, bu da söz konusu kişilerin anormalliklerine müsamaha gösterilmesi gerektiğini ima eder. "Karakter" kelimesinde bir hoşgörü havası vardır. Bu sayede bazı insanları deli diye yaftalayıp onları içeri tıkmaktan kurtuluruz.

Charles Dickens'ın romanlarında olduğu gibi, bu acayiplik durumu sevimlilikle başlayıp düpedüz meymenetsizliğe varan bir çeşitlilik gösterebilir. Bu iki ucun arasında gezen Dickens karakterleri de var; bunlar hem eğlenceli zaaflarla doludur, hem de birazcık ürkütücüdür. Dünyayı kendilerininkinden başka bir perspektiften görme yetileri yokmuş gibidir. Ahlâki açılarının darlığı onları komik kılmakla birlikte, aynı zamanda potansiyel canavarlar haline getirir. Zincirlerinden kurtulmuş bir zihne sahip olmakla, insanın kendi egosunun içinde başkalarından kopması arasında ince bir çizgi var. Kişinin kendi duvarları arasında fazla uzun süre kalması bir çeşit delilikle sonuçlanır. Samuel Johnson'ın yaşamının da akla getirdiği gibi, "karakterler" bu deliliğin yakınında durur. Büyüleyici, ucubeden yalnızca bir adım uzaktadır.

Elde bir norm yoksa, sapma da olamaz. Nevi şahsına münhasır insanlar inatla kendileri olmaktan gurur duyabilirler, ancak başına buyruklukları "normal" insanların varlığına bağlıdır bir bakıma. Eksantrik sayılan şey, standart alınan davranışa kıyasla eksantrik sayılır. Bu durum, karakterlerin kendi aralarında normaller ve groteskler olarak ikiye ayrıldığı Dickens dünyasında yeterince açıktır. *The Old Curiosity Shop*'ta [*Antikacı Dükkânı*] her can sıkıcı ve erdem timsali Küçük Nell'e karşılık bir puro çiğneyen ve karısını ısırmakla tehdit eden vahşi cüce Quilp vardır. Nicholas Nickleby gibi sıradan ve genç bir beyefendinin karşısına her zaman tek gözlü bir canavar, zavallı öğrencilerine "pencere"

kelimesinin nasıl yazıldığını öğretmek yerine onlara okulun pencerelerini sildiren düzenbaz okul müdürü Wackford Squeers çıkacaktır.

Sorun şu ki, eğer bütün erdemler normal karakterlere gidiyorsa, hayatın bütün renkleri de ucubelerin oluyor. Kimse Fagin'le biraları yuvarlamak varken Oliver Twist'le portakal suyu içmek istemez. Serserilik saygınlıktan daha caziptir her zaman. Viktorya dönemi orta sınıfı normalliği tutumluluk, sağduyu, sabır, iffet, uysallık, özdisiplin ve çalışkanlık şeklinde tanımladığından beri, bütün eğlencenin şeytana kalacağı belliydi. Böyle bir durumda en iyi seçenek anormalliktir. Vampirlere, Gotik dehşetlere, sapkınlığa ve çeperdekilere yönelik postmodern saplantının sebebi budur ve bunlar da bir zamanların tutumluluk ve iffeti kadar ortodoks bir hale gelmiştir. *Paradise Lost*'u [*Kayıp Cennet*] okuyanların arasında, içindeki öfkenin ateşiyle meydan okuyan şeytanı değil, kabızlıktan mustarip bir devlet memuru gibi konuşan Tanrı'yı tercih eden çok az kişi vardır herhalde. Aslında İngilizlerin tarihinde erdemin sıkıcı, kötünün ayartıcı olmaya başladığı noktayı saptamak neredeyse mümkün. 17. yüzyılın ortalarında yazan filozof Thomas Hobbes cesaret, onur, şan, yüce gönüllülük gibi kahramanca ya da aristokratik niteliklere hayranlığını belirtirken, 17. yüzyılın sonlarında yazan filozof John Locke çalışkanlık, tutumluluk, ağırbaşlılık ve itidal gibi orta sınıf değerlerini yere göğe sığdıramaz.

Yine de Dickens'ın grotesk karakterlerinin normları çiğnediklerini söyleyemeyiz. Konvansiyonel davranış biçimlerine ters gittikleri doğru. Ama kendi tarzlarına öyle sıkışmışlar, garipliklerinde öyle ısrarcılar ki onlar da kendi içinde normları temsil etmeye başlıyorlar. Saygın karakterlerin geleneğe mahkûm olması gibi, onlar da kendilerini acayipliklerine hapsediyor. Önümüzde her bireyin kendi kendisinin ölçütü olduğu bir toplum var. Herkes kendine özgü olanı yapı-

yor; karısını ısırıyor ya da cebindeki bozuklukları şıngırdatıyor. Ne var ki bu durum, tahmin edebileceğiniz üzere, sahici özgürlükten fersah fersah uzak. Ortak standartlar neredeyse çöktü ve standartlarla birlikte gerçek iletişim de kayboluyor. Karakterler özel deyimlerle ve anlaşılmaz jargonlarla konuşuyor. Birbirleriyle ilişki kurmak yerine rastgele çarpışıyor gibiler. Bunların hepsi Laurence Sterne'in 18. yüzyılda yazdığı müthiş anti-romanı *Tristram Shandy*'de alabildiğine eğlenceli bir şekilde öngörülmüştür. *Tristram Shandy* ucubelerle, paranoyaklarla, takıntılı ve duygusal açıdan sakat insanlarla doludur ve İngiliz edebiyatının en komik başyapıtlarından biri olmasının pek çok sebebinden biri de budur.

Erdemli edebi karakterler çok heyecan verici olmayabilir, ancak bu gerçeğin farkındaymış gibi görünen romanlar ve oyunlar da var. Sözgelimi Jane Austen imzalı *Mansfield Park*'ın kahramanı Fanny Prince sorumluluk sahibi, günah nedir bilmeyen, edepli ve (pek çok okura göre) biraz fazla donuk bir genç kadındır. Silik, pasif ve sinir bozucudur. Ancak roman bu duruma işaret etme patavatsızlığına düşenleri püskürtmeye hazır gibidir. Romanın resmettiği kadar yırtıcı bir toplumda parası, sosyal statüsü, kendisiyle ilgilenen bir ailesi olmayan genç ve bekâr bir kadın kendini başka nasıl koruyacaktır? Fanny'nin cansızlığı, içinde yaşadığı topluma yönelik örtük bir eleştiri değil midir? Ne de olsa Fanny, Emma Woodhouse gibi zengin, çekici, üst sınıf ve dolayısıyla her aklına eseni yapabilen biri değildir. Ancak güçlüler, yaptıklarının bedelini ödeyebilecekler başkaldırmayı göze alabilirler; yoksullarla savunmasızlar kendilerine dikkat etmeye mecburdur. Daha ciddi suçlamalardan kaçınmak için yavanlık suçunu üstlenmek zorundadırlar. Eğer Fanny'de bir sıkıcılık varsa bu onun hatası değildir. Ne onun hatasıdır, ne de başka şartlar altında hayat dolu genç kadınlar yaratmasını gayet iyi bilen yazarın hatası.

Charlotte Brontë'nin Jane Eyre'isi için de benzer şeyler söylenebilir. Hep kendini haklı gören, ahlâkçı ve hafiften de mazoşist olan Jane insanın şehirlerarası otobüste yanına düşmek isteyeceği türden tatlı biri değil. Bir eleştirmenin Samuel Richardson'm Pamela'sı için dediği gibi o da çevirdiği dolapları *bilinçsizce* çeviriyor gibidir. Eyre'in kendini içinde bulduğu ağır koşullar altında açık yürekli ve şen şakrak olmasının mümkün olup olmadığını düşünmek gerekir yine. Etrafında çokeşlilik peşindeki Rochesterlar, Aziz John Rivers gibi onu Afrika'da erken bir ölüme sürüklemeye hevesli yobazlar olduğu müddetçe Jane gibi meteliksiz, yetim bir genç kadının ahlâken rahatlaması büyük bir ihtiyatsızlık örneği olabilir. Hazlar, bunlara gücü ve parası yetenler içindir.

Bu durum İngiliz edebiyatının gelmiş geçmiş en büyük kadın karakterlerinden biri olan, Samuel Richardson'm Clarissa'sı için de geçerlidir. Eleştirmenler çok az karakteri Clarissa kadar hırpalamışlardır. Sefih bir aristokratla yatmayı reddeden ve onun tecavüzüne uğrayan Clarissa'nın bağnaz, bilgiç, hastalıklı, narsist, her şeyi dramatize eden, mazoşist, ikiyüzlü, kendini beğenmiş biri olduğu ve (kadın bir eleştirmenden geliyor) "şiddeti davet ettiği" söylendi. Kusursuz bir erdem timsalinden böyle yürekten nefret edildiği nadiren görülür. Richardson'ın kahramanının dinci, ahlâkçı ve biraz da kendini beğenmiş olduğu su götürmez, ama nihayetinde vahşilik ölçüsünde ataerkil bir dünyada bekâretini korumaktan başka bir şey yaptığı yok. Shakespeare'in Viola'sı veya Thackeray'nin Becky Sharp'ınm aksine, birlikte bar bar gezip eğlenmek isteyeceğiniz türden bir kadın değilse de, roman Clarissa'nm bunu neden göze alamayacağını gayet açık bir şekilde ortaya koyuyor.

Ahlâken bozuk bir toplumda masumiyet her zaman biraz eğlencelidir. 18. yüzyıl roman yazarı Henry Fielding, *Pamela*'daki Joseph Andrews ve Parson Adams gibi iyi yürekli ka-

rakterlerini sever, ama onlarla dalga geçmekten de keyif alır. Masum karakterler çoğunlukla her duyduklarına inanan naif tiplerdir ve dolayısıyla hiciv komedileri için bereketli kaynaklardır. İyiler saftirik olmaya mahkûmdur, çünkü erdem kendine eleştirel bir gözle bakarsa erdem olmaya devam edemez. Saflık takdire şayan olduğu kadar absdürddür de. Fielding iyi yürekli karakterlerini etraflarındaki kötü adamları ve düzenbazları afişe etmek için kullanır ve bunu yaparken karakterlerin bu dünyadan olmayan masumluklarıyla onları incitmeden dalga geçer. Eğer roman bu karakterlerin iyiliğini bizzat gözetmeseydi, ikisi de daha birinci bölümün sonuna gelemeden kaybolup giderdi muhtemelen.

* * *

Bir süre önce, nevi şahsına münhasır karakterlerden "tip" diye bahsetmiştim, burada bir çelişki var gibi görünüyor. (Rastlantıya bakın ki "tip" kelimesi de "karakter" kelimesi gibi basılı harf anlamına da gelir.) Bireylere tip roller vermek onları benzersizleştirmek değil, belli kategorilere oturtmaktır. Bununla birlikte, acayip tiplerden bahsetmek kesinlikle mantıklı, özellikle de etrafta bunlardan sürüsüyle olduğu için. İronik bir şekilde, "acayip", "tuhaf" ve "müstesna" gibi kelimeler jenerik ifadelerdir, yani bir grup ya da sınıfa işaret ederler. "Bakir" ya da "cesur" kadar geneldirler. Öyle ki farklı eksantriklik türlerinden söz edilebilir. Dolayısıyla ucube insanlar bile sınıflandırılamaz değildir. Kaya tırmanışçılarının ya da sağcı cumhuriyetçilerin kendi içlerinde ne kadar ortak noktası varsa, tuhaf olduğu söylenen insanların da o kadar çok ortak noktası olabilir.

Bireylerin benzersiz olduğunu düşünmek hoşumuza gider. Ama bu durum herkes için geçerliyse hepimiz bu niteliği, yani benzersizliğimizi paylaşıyoruz demektir. Herkes özeldir, yani hiç kimse özel değildir. Oysa insanlar yal-

nızca bir noktaya kadar olağandışıdır. Yalnızca tek bir bireyin sinirli, kindar ya da öldürücü ölçüde saldırgan olduğu bir dünya olamaz ne yazık ki. Çünkü insanlar, her ne kadar postmodernler bunu kabul etmeye gönülsüz olsa da, temelde birbirinden o kadar da farklı değildir. Yalnızca insan olmamızdan ötürü bile çok fazla ortak noktamız var ve bu durum insan mizacını tartışırken kullandığımız kelime haznesiyle bile kendini belli ediyor. Kendimizi bireyleştirirken geçtiğimiz toplumsal süreçler bile ortak.

Bireylerin bu ortak nitelikleri kendi benliklerinde çok farklı şekillerde bir araya getirdiği ve onları kendine has kılan şeyin bu olduğu doğru. Ama niteliklerin kendileri ortak para birimi gibidir. Yalnızca benim delicesine kıskanç olabileceğimi iddia etmek, cebimdeki bozukluğa başka hiç kimse öyle demezken metelik demekten daha mantıklı değil. Chaucer'la Pope bu durumu gayet doğal karşılayacakken Oscar Wilde ve Allen Ginsberg öyle yapmazdı muhtemelen. Edebiyat eleştirmenleri bireylerin kıyas kabul etmediklerini düşünebilir, ama sosyologlar aynı fikirde değiller. Eğer insanlar hoşa gidecek bir şekilde öngörülemez olsalardı, sosyologlar işsiz kalırdı. Stalinciler ne kadar birey odaklıysa, sosyologlar da ancak o kadar birey odaklıdır. Onlar ortak davranış kalıplarım araştırırlar. Süpermarket kasalarındaki sıraların her zaman aşağı yukarı aynı uzunlukta olması sosyolojik bir gerçekliktir, çünkü insanlar market alışverişleri için para ödemek gibi can sıkıcı ve nispeten önemsiz işlere fazla vakit harcamak istemezler. Bir insanın sırf eğlence olsun diye sıraya girmesi ciddi şekilde tuhaf bir harekettir. Öyle birini sosyal hizmetlere bildirirseniz onlara iyilik yapmış olabilirsiniz.

Bir bireyin "özünü", yani onu o yapan şeyi yakalamaya çalışırken kendimizi kaçınılmaz bir şekilde genel ifadeler kullanırken buluruz. Bu gündelik konuşmalar için olduğu kadar edebiyat için de geçerlidir. Edebi eserlerin her şeyden

önce somut ve özgül olanla ilgilendiği düşünülür kimi zaman. Ancak burada bir ironi vardır. Bir yazar, bir şeyin ele gelmeyen özünü yakalamak için cümle üstüne cümle, sıfat üstüne sıfat yığabilir. Ama bir karakteri ya da olayı dille ne kadar sararsa, o karakter ya da olayı genellik yığınının altına o kadar gömer. Daha basit bir şekilde, dilin altına gömer de diyebiliriz. Gustave Flaubert'in romanı *Madam Bovary*'de yer alan Charles Bovary'nin şapkası buna meşhur bir örnektir:

> Bu kasket de biraz acayipti: Tüylü kasketle kalpak, melon şapka, samur kasket, pamuklu takke arası bir şeydi. Zavallı bir hali vardı, sessiz çirkinliği de tıpkı aptal bir adamın yüzündekine benzeyen bir ifade derinliği taşımaktaydı. Yumurta biçimindeydi, balinalarla kabartılmıştı, çepeçevre üç halkayla başlıyor, sonra da birbirlerinden kırmızı bir şeritle ayrılmış olan kadife, tavşan tüyü, eşkenar dörtgenler geliyordu; bundan sonra bir çeşit torba gelmekteydi ki bu da içi mukavvalı bir çokgenle sona eriyordu ve bu torba gibi kısmın üzeri, karışık bir şerit işlemeyle kaplıydı; en tepeden de ince bir kaytanın ucunda, sarı sırmadan bir püskül sarkmaktaydı. Kasket yepyeniydi, güneşliği pırıl pırıldı.*

Kelimelerle işlenen kin dolu bir cinayet bu. Eleştirmenlerin dediği gibi, Charles'ın şapkasını gözümüzde canlandırmamız neredeyse imkânsız. Bütün bu ayrıntıları tutarlı bir bütünde birleştirmeye çalışmak hayal gücünü şaşkına çeviriyor. Bu şapka yalnızca edebiyatta var olabilecek türden bir nesne; dilin ürünü yalnızca. Sokaktan geçen birinin başında hayal edilmesi zor. Flaubert'in tasviri absürdlük raddesindeki ayrıntılarla kendini iptal ediyor. Bir yazar yazdığı şeyi ne kadar özgülleştirirse o kadar çok bilgi sunar. Ama ne kadar

(*) Çeviri: Sâmih Tiryakioğlu. İletişim Yayınları, 2013 – ç.n.

çok bilgi sunarsa okurun farklı yorumlar yapabilmesi için o kadar az alan bırakır. Ve bunun sonucu, canlılık ve özgüllük yerine bulanıklık ve muğlaklık olabilir.

Bu açıdan, bir şey yazmak beyhude bir çabadır. Flaubert'in pasajı ayrıntılarla kafamızı karıştırırken muzip bir şekilde bu durumun altını çiziyor sanki. Okura rağmen yapılan bir şaka bu. Dahası, şapka için geçerli olan şey karakter için de geçerli. En azından gerçekçi edebiyat söz konusu olduğunda, edebiyat karakterlerinin bireysellikleri zenginleştirildiği ölçüde iyi işlenmiş karakterler olduğu düşünülür. Ama bir ölçüde "tip" olmasalar, daha önce de karşılaştığımız nitelikler sunmasalar, anlaşılmaz olurlardı. Tamamıyla özgün bir edebi figür dilin ağlarından sıyrılıp bize diyecek hiçbir şey bırakmazdı. Ama bir "tip" ille de bir stereotip değildir. Yine de bu, bir ressamın bir kadını akıllı biri gibi çizmemesinin yakışık almayacağını ileri süren Aristoteles'i haklı çıkarmaz. Stereotipler insanları genel kategorilere indirger; buna karşılık tipler bireyliklerini korurken onlara daha geniş bağlamlar kazandırır. Kinikler bu önermeden İrandalıların sonsuza dek içip içip birbirleriyle dalaşacakları, ama her birinin bunu kendine özgü bir tarzda yapacağı sonucunu çıkarabilir.

Edebiyatın, ama belki de öncelikle şiirin, bizi indirgenemez bir özgüllüğün huzurunda olduğumuzu hissettirdiği doğru. Ancak burada bir laf cambazlığı var. Mutlak özgüllükle kastedilen bir şeyin bütün genel kategorilerin dışına çıktığıysa, hiçbir şey mutlak bir şekilde kendine özgü değildir. Nesneleri yalnızca dilin içinde tanımlayabiliriz ve dil doğası itibarıyla geneldir. Genel olmasaydı dünyadaki her plastik ördek ya da her şeker kamışı için farklı bir kelime kullanmamız gerekirdi. "Bu", "burada", "şimdi" ve "benzersiz" gibi ifadeler bile jeneriktir. Benim kaşlarım ya da somurtkanlık nöbetlerim için de özel bir ad yok. "Ahtapot" demek, işa-

ret ettiğim ahtapotun diğer ahtapotlara benzediğini ima etmektir sadece. İşin aslı, dünyada bir açıdan başka bir şeye benzemeyen hiçbir şey yoktur. Çin Seddi, bir muzun kabuğunu soyma becerisi olmaması açısından gönül yarası kavramına benzeyebilir mesela.

Her halükârda, edebi eserlerin soyut ve genel değil, elle tutulur ve dolaysız şeyler üzerine çalıştığı görüşü yakın zamanlı bir görüştür ve büyük ölçüde Romantiklerin mirasıdır. 18. yüzyılda yazan Samuel Johnson özgüllükle gereğinden fazla uğraşmanın zevksizlik olduğunu düşünürdü. Ona göre evrensellik çok daha cazipti. Johnson'ın yaklaşımı günümüzde kimi insanlar için trigonometriyi seksten daha heyecan verici bulmak kadar acayip. Bu, romantizmin tikele duyduğu tutkunun duyarlıklarımızı ne kadar dönüştürdüğünün işareti.

Yani hiçbir şey mutlak bir şekilde kendisi değil. Ne var ki bunu yalnızca postRomantikler dert ediniyor. Dante, Chaucer, Pope ve Fielding gibi yazarlar bireyi böyle görmüyor, bireyliği genelin zıddı saymıyorlardı. Aksine, bireyi birey yapan şey büyük ölçüde insan türüne ortak olan şeylerdi. Zaten "birey" kelimesi [individual], eskiden "bölünemez" [indivisible] anlamına geliyor ve bireylerin daha geniş bir bağlamdan koparılamayacağına işaret ediyordu. İnsan toplumuna doğduğumuz için bireysel insanlar oluyorduk. Belki de bu İngilizcede "tekil" ve "müstesna" gibi anlamlara gelen "singular" kelimesinin aynı zamanda "tuhaf" demek olmasının da sebeplerinden biridir. Eskiden "canavar" da toplumsal varlığın sınırlarının dışında yaşayan yaratık anlamına geliyordu.

Elimizdeki en eski edebiyat eleştirisi metinlerinden biri Aristoteles'in *Poetika*'sı; bu eser büyük ölçüde trajedi türü üzerine dönen bir tartışmadan oluşsa da karakterlere odaklanmaz. Hatta Aristoteles içinde tek bir karakterin bile olmadığı bir trajedinin mümkün olduğuna inanıyor gibidir. Samuel Beckett, *Breath*'te birkaç adım daha ileri gidip olay ör-

güsü, karakterleri, konusu, diyalogları, dekoru ve hatta neredeyse uzunluğu bile olmayan bir oyunla çıkar karşımıza. Aristoteles için önemli olan şey olay örgüsü ve dramatik aksiyondur. Bireysel karakterlerin görevi bunları "desteklemekten" ibarettir. Kendileri için değil, aksiyon için varlardır ve Aristoteles'e göre aksiyon toplumsal bir meseledir. Eski Yunancada dramanın kelime anlamı "yapılan şey"dir. Yani karakterler aksiyona renk katabilir ama olaylar her şeyden önce gelir. Trajedi izlerken bu ayrıntıyı görmezden gelmek, bir futbol maçını sahadaki bireylerin hareketlerinin toplamı ya da kendi "kişiliklerini" gösterme fırsatı gibi izlemektir. Bazı futbolcuların futbol gerçekten de böyle bir şeymiş gibi davranması, bu tavrın yanlışlığını değiştirmez.

Aristoteles karakterlerin genel olarak önemsiz olduğunu düşünüyor değildi. Aksine, bir diğer kitabı *Nikomakhos'a Etik*'te netleştirdiği gibi, karakter müthiş önemliydi. *Nikomakhos'a Etik* tamamıyla ahlâki değerler, karakter özellikleri, erdemli ve erdemsiz bireylerin farkları ve benzeri konularla ilgilenir. Bununla birlikte, Aristoteles'in gerçek hayattaki karakterlere bakışı modern bakıştan farklıdır. Burada da aksiyona öncelik verir. Ahlâki açıdan en önemli şey, insanların yaptıkları şeyler ve toplumsal alandaki yaratıcı güçlerinin farkına varıp varamamalarıdır. Yani kendi başınıza erdemli olamazsınız. Erdem havuç yemek ya da çorap örmek gibi bir şey değildir. Modernlerin aksine, eski düşünürler bireyi toplumsal ilişkilerden kusursuz bir şekilde yalıtarak düşünme eğiliminde değillerdi. Okuma şansları olsa *Hamlet*'i anlamakta sıkıntı yaşayacaklarına hiç şüphe yok, Marcel Proust'un ya da Henry James'in eserleri karşısında iyice sersemleyecekleri de kesin. Gerçi farklı sebeplerle olsa da, Proust'la James'in eserleri karşısında sersemlemek günümüzde de aşina olduğumuz bir deneyim.

Antik yazarların insanları zombi gibi gördüğü anlamı-

na gelmiyor tüm bunlar. Mesele bilinç, duygu, psikoloji ve benzeri mefhumlarının bizimkinden çok farklı olmasından ibaret. Aristoteles gibi yazarlar insanların bir iç dünyaları olduğunun gayet iyi farkındalardı. Ama Romantik ve modern yazıların aksine, bu iç dünyaları kalkış noktası almıyor, bu dünyayı aksiyon, akrabalık, tarih ve toplum hayatı bağlamına yerleştirmeye meylediyorlardı. Yani onlara göre, bir dile ve kültüre ait olduğumuz için iç dünyalarımız olabiliyor. Duygu ve düşüncelerimizi saklayabiliriz elbette, ama bu toplumsal pratikle öğrendiğimiz bir şeydir. Bebekler hiçbir şeyi saklayamaz. Aristoteles toplumsal hareketlerimizin iç dünyalarımız üzerinde etkisi olduğunu da teslim eder. Erdemli hareketlerde bulunmak, erdemli insanlar olmamızı sağlar. Homeros'la Vergilius insanları pratik, toplumsal ve bedensel varlıklar olarak alıp insan bilincine bunların ışığında bakar. Aiskhylos ve Sophokles de öyle. İnsana dair bu bakış açısının yavaş yavaş kaybolması, toplum hissimizin zayıflamasıyla yakından ilişkili. Günümüzün edebi karakter mefhumu büyük ölçüde son derece bireyci bir toplumsal düzenin parçasıdır ve kökü çok yakın bir tarihe dayanır. Yani insanı resmetmenin tek yolu değildir hiçbir şekilde.

Aristoteles'e göre karakter, karmaşık bir sanatsal tasarımın öğelerinden biridir. Karakterler "Ophelia'nın Çocukluk Yılları" ya da "Iago Arizona Valisi Seçilse Başarılı Olur muydu?" gibi başlıklarla makaleler yazan eleştirmenlerin yaptığı gibi bağlamlarından koparılıp alınmamalıdır. Gerçek hayatta da bağlam vardır; insanlarla belirli ortamlarda karşılaşılır. Birbirimizi her zaman bir arka planda algılarız. Bir insanın belli bir anda belli bir durum içinde olmaması imkânsızdır. Her türlü durumun dışında olmak, ölü olmaktır. Bazı insanların ölümleriyle yaşarken yarattıklarından çok daha dramatik senaryolar yarattıkları doğru, ancak bunlar geride kalanlar için senaryodur, ölen için değil. Bununla birlikte, gerçek

insanlar dilsel yaratılardan fazlası oldukları için Joseph K'ya veya Bathlı Kadın'a kıyasla etraflarından biraz daha bağımsızdırlar. Kendileriyle içinde bulundukları durum arasına az çok mesafe koyabildiklerinden, bu durumları dönüştürebilirler de. Oysa hamamböcekleriyle edebi karakterler sonsuza dek durumlarının içinde kısılmışlardır. Bathlı Kadın *Canterbury Hikâyeleri*'nden *The Sound and Fury*'ye [*Ses ve Öfke*] göç etmeye karar veremez, oysa biz keyfimiz isterse Sunderland'le helalleşip kendimizi Sacramento'ya atabiliriz.

İnsanlar çevrelerinin fonksiyonlarından ibaret olmadığından, otonom (kelime anlamıyla "kendi kendisinin yasası") oldukları sonucuna varabiliyor, kendilerini hem birbirlerinden hem de toplumdan bağımsız görebiliyorlar. Bu görüşe göre insanların eylemlerinin kaynağı yine kendileridir; yaptıklarından yalnızca ve tamamıyla kendileri sorumludurlar ve kendilerinden başka hiçbir şeye bağlı değildirler. Kısacası Shakespeare'in Coriolanus'u gibi davranırlar: "Sanki insan kendi kendini yaratmış da / Hısım akraba tanımazmış gibi." İnsanın yaptıklarından yalnızca ve tamamıyla kendisinin sorumlu olduğu varsayımı, ABD'de ölüm hücrelerindeki kalabalığın da sebebi aynı zamanda.

Bu, antik çağ ya da Ortaçağ düşünürlerinin katılacağı bir bakış açısı değil. Shakespeare'in de katılacağı şüpheli. Othello'yu ele alalım. Othello bir oyundaki bir karakter elbette; ama o da bunu biliyor gibi davranır, kendini bir oyundaki bir karakter gibi görme eğilimindedir. Durmadan tumturaklı retorikler sıralar ve kendini teatral bir şekilde teşhir eder. Hayatını sahnelerde geçirmiş bir adamın karizmasını taşır. Oyunun aksiyonunun başlarında Othello bir kavgayı ayırırken heybetli bir sesle şöyle der: "Parlak kılıçlarınızı kınlarına sokun, yoksa çiy paslandıracaktır onları."* Müthiş

(*) *Othello* alıntılarında Orhan Burian'ın çevirisinden faydalanılmıştır. MEB Yayınları, 1992 – ç.n.

dikkat çekici bir replik bu, sanki oyuncu oyunda bir oyuncuyu oynuyormuş gibi, sahneye çıkmadan önce harıl harıl prova yapmış gibi. Bu sözler İsa'nın Getsemani Bahçesi'ndeki havarilerine kılıçlarını kınlarına sokmalarını söyleyişini anımsattığı için daha da otoriter bir etki yaratıyor. Bu adam yalnızca birinci sınıf bir sanatçı değil; aynı zamanda baba, oğul ve kutsal ruh üçlüsünün ikinci şahsına yaklaşan bir yanı da var. Bununla birlikte, sahneyi efsanevi kişiliğiyle gösteriş yapmak için bir şans olarak gören, diğer insanları algılayışı kısıtlı, tabiri caizse eski kafalı bir oyuncu. Ekip çalışması Othello'nun en güçlü yanı değil. Hayatının, kendi gözündeki imajını yaşatmaktan ibaret olduğu bile söylenebilir. Bu da, ikisinin de intihar etmiş olmasının yanı sıra, Ernest Hemingway'le az sayıdaki ortak noktalarından biri. Othello bağlamı olmayan bir karakter – gerçekten de öyle, Berberi ve Arap kanı taşıyan bir Mağribi olarak, sonradan taşındığı Venedik'te yersiz yurtsuz biri.

Venedik'te bir Mağribi muhteşem bir yaratı, ama Othello'nun kendi hakkındaki hükümlerini bu kadar çabuk kabul edersek hata yaparız. Bu kahramanda fazla teatral bir yan var. Sanki, ilginç bir şekilde, Shakespeare şiirleriyle konuştuğunun farkında bu adam.

Asla Iago. Nasıl Karadeniz'in
Buzlu akıntısı ve sert cereyanı
Kesilmek nedir bilmeden
Dosdoğru Marmara ve Çanakkale'yi boylarsa;
Benim kanlı düşüncelerim de öyle müthiş adımlarla
ilerleyecek,
Asla geri bakmayacak,
Asla güçten düşüp alçalarak aşka gelmeyecek,
Ta ki büyük ve kudretli intikam,
Ne var ne yok her şeyi yutuncaya kadar.

Othello trajik kahramanların genelde meylettiği gibi oyunun sonunda ölür ama sahneden çekilmeden önce daha da teatral bir ton yakalamaya kararlıdır.

Bunu yazın:
Ayrıca deyin ki, vaktiyle Halep'te,
Bir Venedikliyi öldürüp devlete iftira eden
Habis bir Türk'ü, kafası sarıklı,
Boğazından yakalamış ve
Öldürmüştüm sünnetli köpeği, böyle (Kendini hançerler)

Bir eleştirmenin iğneli yorumuyla, bu muhteşem bir tiyatro darbesi (*coup de théâtre*). Othello kendini bıçaklarken bile bunu kendini kutlayan bir harekete dönüştürebilir. Ölüm anında bile idealize eder kendini.

Othello'yu bir bütün olarak oyunun bağlamına oturtarak, karakterleştirilme tarzının tema, olay örgüsü, atmosfer, imgeler ve benzeri öğelerle birlikte dokunduğunu görerek, Othello'nun kafasındakinden farklı bir edebi karakter mefhumuna ulaşabiliriz. Bu şekilde Othello eskisi kadar büyük bir özerklik içinde görünmez. Edebi karakterlerden karşı komşularımızmış gibi bahsetmekten kaçınmanın bir yolu da budur. Hamlet yalnızca ümitsizliğe kapılmış genç bir prens değildir; aynı zamanda bir bütün olarak oyunun belli yansıtmaları için bir araç ve kendinin ötesine geçen bir görme biçiminin, bir hissetme kipinin simgesidir. Şaibeli bir üvey babası olan bir öğrenciden ziyade, içgörüler ve kaygılar yumağıdır. Ayrıca karakter üretilirken kullanılan teknikleri de incelememiz gerekir. Ele aldığımız edebi figür bir tip ya da simge olarak mı sunulmaktadır yoksa psikolojisi ince ince işlenmiş midir? Kendi içinden mi kavranır yoksa diğer karakterlerin bakış açılarından mı ele alınır? Tutarlı mıdır yoksa kendiyle çelişir mi, durağan mıdır yoksa evrilir mi, özen-

le törpülenmiş midir yoksa bulanık mıdır hatları? Karakterlerin kendi başına bir duruşu var mı yoksa varlıkları olay örgüsüne mi bağlı? Hareketleri ve ilişkileri üzerinden mi tanımlanıyorlar yoksa bedenden ayrılmış bilinçler şeklinde mi çıkıyorlar önümüze? Onları kanlı canlı hissedebiliyor muyuz yoksa kelimelerden mi ibaretler yalnızca? Kolaylıkla tanımlanabiliyorlar mı yoksa dile hemen gelmeyen derinliklerle mi dolular?

Stendhal'dan Balzac'a, Tolstoy'dan Thomas Mann'a Avrupa'nın gerçekçi roman geleneğinin başarılarından biri de karakterle bağlamın birlikte örülüşünü göstermesidir. Bu tür kurgularda karakterler karmaşık bir karşılıklı bağımlılıklar ağında yakalanmış halde sunulurlar. Kendilerinden daha büyük toplumsal ve tarihsel güçler tarafından oluşturulur ve yalnızca bölük pörçük farkında oldukları süreçlerle şekillenirler. Ancak o güçlerin elinde oyuncak oldukları anlamına gelmez bu. Aksine, kaderlerinin çizilmesinde aktif rol oynarlar. Ama bütün gerçeklik, etraflarından yalıtılmış bir halde yaşayan bir iki büyük adamın babayiğitliği ekseninde de dönmez. George Eliot'ın ifadesiyle, hiçbir özel hayat kendinden daha geniş bir kamusal hayatın etkisinden muaf değildir. Gerçekçi roman bireysel hayatları tarihler, topluluklar, akrabalıklar ve kurumlar açısından ele alma eğilimindedir. Benlik bu çerçevelerin içinde görülür. Bir edebiyat eserinin ortaya çıkışında yazarının haricinde de etkenler olması gibi, gerçekçi bir karakterin oluşumunda pek çok etken vardır. Gerçekçilik projesiyle modern roman arasındaki farklardan biri de budur. Beckett'in *Malone Dies*'ında [*Malone Ölüyor*] ya da Woolf'un *Mrs Dalloway*'inde [*Bayan Dalloway*] olduğu gibi, modern roman tek ve yalnız bir bilinçle çıkabilir karşımıza.

Gerçekçi geleneğin karakterleri genellikle karmaşık, inandırıcı, çok yönlü ve iyi işlenmiş bireylerdir. Pek çoğu apart-

man komşularımızdan bile daha gerçek görünür. Bazıları daha hoştur da. Kimisi mit yahut efsane statüsü kazanan bu mükemmel bir şekilde tamamına erdirilmiş karakterler olmasa dünya edebiyatı çok daha yoksul olurdu. Yine de gerçekçi karakter anlayışının pek çok karakter anlayışından biri olduğunu unutmamamızda fayda var. Kahramanın kahvaltıda ne yediğini ya da şoförün ne renk çorap giydiğini anlatmaya heves etmeyen bir sürü edebiyat eseri mevcut. Mesela İncil İsa'yı bir karakter olarak sunar ama karakterinin beynine girmek gibi derdi yoktur. Psikolojik çözümlemeler, eserin amacı itibarıyla gereksizdir. İncil bir biyografi sunma niyetiyle hazırlanmamıştır, öyle ki ana karakterinin neye benzediğini bile anlatmaz. Kutsal kitabın yazarları günümüzde yaratıcı yazarlık dersi alsalardı utanç verici ölçüde düşük bir notla yetinmek zorunda kalırlardı.

Karakterlerin kafasından geçenlere karşı benzer bir kayıtsızlık İşaya Kitabı, Dante'nin *İlahi Komedya*'sı, Ortaçağ'ın dini piyesleri, Jonathan Swift'in *Gulliver's Travels*'ı [*Güliver'in Gezileri*], Daniel Defoe'nun *Moll Flanders*'ı, Bertolt Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sı ve daha pek çok kalburüstü edebiyat eserinde de görülebilir. 20. yüzyılın önde gelen İngiliz yazarlarından Evelyn Waugh bir seferinde şöyle demişti: "Yazı yazmayı karakter incelemesi gibi değil, bir dil egzersizi gibi görüyorum; benim aklımı çelen şey bu. Karakter psikolojisinin teknik yanlarıyla ilgilenmiyorum. Beni çeken şey drama, konuşmalar ve olaylar." Aristoteles Waugh'un ne demek istediğini anlardı, ama Scott Fitzgerald'ın kafasının epey bir karışacağı aşikâr.

Modernistler karakter yaratmanın Viktorya sonrası döneme uygun yeni yollarını arıyorlardı. Bir kişi olma hissi Franz Kafka için George Eliot için olduğundan çok daha farklıydı; Upanişadların ya da Daniel Kitabı'nın yazarları için de epey farklı olduğu kesin. Eliot karakteri "bir süreç ve açılım" gi-

bi görüyordu, oysa Woolf ya da Beckett için karakter bundan çok uzak bir şeydi. Onlara göre insanlar bu kadar tutarlı ya da devamlı varlıklar değildir. Oysa tipik gerçekçi karakterler hayli stabil ve bütünlüklüdür; Joyce'ın Stephen Dedalus'undan ya da T.S. Eliot'ın Gerontion'undansa Amy Dorrit'e ya da David Copperfield'e benzerler. Dolayısıyla genel olarak kimliğin günümüzdekinden daha az sorunlu bir mesele olduğu dönemleri yansıtırlar. İnsanlar kendilerini kendi kaderlerinin efendisi gibi görmeye devam ederler. Kendilerinin nerede bitip başkalarının nerede başladığına dair daha keskin bir hisleri vardır. Kişisel ve kolektif geçmişleri, bütün iniş çıkışlara rağmen, daha tutarlı bir evrim sunar ve bu süreçler felaketten ziyade saadet dönemlerinde görülme eğilimindedir.

Modernizm ise, aksine, bütün kimlik kavramını krize sokar. James Joyce'un *Ulysses*'inin ikiz kahramanları Stephen Dedalus'la Leopold Bloom Dublin sokaklarında aylak aylak gezinirken hayatlarının ipleri yeterince ellerinde gibidir. Ne var ki karakterleri harcayarak yapılan bir şakadır bu, çünkü okur karakterlerin yaptıkları şeylerin büyük ölçüde romanın altyapısındaki Homerosçu olay örgüsüyle belirlendiğinin farkındadır. Karakterler yaşamlarının gizliden gizliye bu şekilde yazıldığından haberdar değildir, haberdar olmaları için kahramanı oldukları romanı okuyabilmeleri gerekirdi. Homerosçu alt örgü karşısındaki duruşları, egonun bilinçdışı karşısındaki duruşu gibidir. İlerleyen sayfalarda modernizmin, insan ilişkilerini üzerinde anlaşılmış, tutarlı ve kapsayıcı bir şekilde aktarmanın giderek zorlaştığı bir dünyada geleneksel anlatı anlayışını masaya yatıracağını göreceğiz. Söz gelimi *Ulysses*'te pek az şey olur. Ya da Marabar Mağaraları'ndaki gibi, bir şey olup olmadığını söylemek zordur. *Godot'yu Beklerken*'de ise, bir eleştirmenin söylediği gibi, iki kez hiçbir şey olmaz: önce Birinci Perde'de hiçbir şey olmaz, sonra İkinci Perde'de.

Yani modernistler mevcut karakter anlayışını sorgulamanın peşindeydiler. Bazıları bunu edebi kişiliklerin psikolojik karmaşıklıklarını, klasik haliyle karakterin çözünmeye başladığı noktaya kadar zorlayarak yapar. İnsan bilincini akıl almaz ölçüde dolaşık ve incelikli bir şey gibi görmeye başladığınız anda, bilinci Walter Scott karakteri Rob Roy'un ya da Robert Louis Stevenson karakteri Jim Hawkins'in dikkatle çizilmiş sınırlarının içinde tutup zaptetmek zorlaşır. Bilinç kenarlardan dökülmeye başlar, hem kendi çevresine, hem de başka benliklere sızar. Bu durum özellikle Virginia Woolf'un edebiyatında geçerlidir; kimlik Woolf'ta Trollope'ta yahut Thomas Hardy'de olduğundan çok daha kaçak, çok daha belirsizdir. Bu belirsizlik, postmodernlerin sandığının aksine, her zaman alkışlanası bir şey değildir. İçinde travmatik bir kayıp yahut kaygı hissi olabilir. Kimliğin çok az olması, çok fazla olması kadar ket vurucu bir etkene dönüşebilir.

Benlik değişen deneyimlere bağlıysa, Bunyan'ın Hıristiyan'ındaki ya da Shakespeare'in Coriolanus'undaki gibi bir bütünlük ve tutarlılığı olamaz. Kendi hikâyesini eskisi kadar tutarlı bir şekilde anlatmak elinden gelmez. İnançlarıyla arzuları ille de pürüzsüz bir bütün oluşturmak zorunda değildir. Eserler de bu iddiayı taşımak zorunda değildir. Aristoteles'ten beri eleştirmenler edebiyat eserlerinin, açıkta kalıp kendi başına sallanan tek bir sembolü olmayan, saçının tek bir teli tokadan kurtulmayacak şekilde her parçası tam yerine oturan bir bütün olması gerektiğini sanma eğilimindedir. Ama neden bunun bir değer olması gereksin? Çelişki ve uyumsuzluk da övgüye layık olamaz mı? Belki de, Woolf'un kimi zaman şüphelendiği gibi, benlik yalnızca rastgele duyum ve algılar yığınıdır ve merkezinde yalnızca boşluk vardır. Joyce'un Leopald Bloom'unun zihni bu tip modernist bir zihindir; parçalı duyumlara tepki verir ancak pek bir devamlılık sağlamaz. Her yönüyle iyi işlenmiş, titizlikle detay-

landırılmış bir figür olduğu doğru, ancak bu da yazarın gerçekçi yahut doğalcı karakter anlayışına yönelik taşlamalarından biri. George Eliot karakterlerini kahvaltı sofrasında gösteriyorsa Joyce bir adım öteye geçip kahramanını klozete oturtur. Bloom, ölümüne gerçekçi İngiliz geleneğine tokat atan muhalif bir İrlandalının yaratısı. İngiliz ezberlerini bozmayı görev edinen bir diğer İrlandalı olan Oscar Wilde da hakikati "insanın o sıradaki ruh hali" şeklinde tanımlar. Wilde'a göre gerçek anlamda özgür olmak, tutarlı bir benliğin yükünden azat olmak –ve İngiliz asilzadeleri yatağa atabilmek– demekti.

Modernist eserlerin geleneksel karakter anlayışını parçalamak için kullandığı bir yol daha var: Benliği en derininde şekillendiren güçleri açığa çıkarmaya çalışmak. D.H. Lawrence karakterle ya da kişilikle çok ilgilenmediğini, çünkü benliğin ulaşmak istediği derinliklerinin bilinçli egonun çok daha altına gömülü olduğunu söylemişti. Freud'un ardından kimliğe dair ortodoks mefhumların hepsinin tartışmaya açılması gerekir. Bilinçli yaşam, benlik buzdağının yalnızca ucudur artık. Lawrence'ın keşfe çıktığı benlik de fikirlerin, duyguların, ahlâki duruşların ve rutin ilişkilerin uzağındadır. Karanlık, kadim ve son derece gayrişahsi bir varlık alanına aittir ve orası gerçekçi yazarların arşınlamayı umut edemeyeceği bir bölgedir. Lawrence'a göre benlik, üzerinde ahkâm kesebileceğimiz bir şey değildir. Kendine ait gizemli bir mantığı vardır ve başına buyruktur. Kendimize gerçekten de yabancıyız aslında. Ve eğer kendi kendimize hâkim değilsek, kendi kimliklerimizi başkalarına dayatamayız da. Yani işin içinde etik ve politika var.

T.S. Eliot da bilinci horgörür ve bireyin kişiliği karşısında büyük ölçüde kayıtsızdır. Onun yerine bireyin benliğini şekillendiren mitler ve geleneklerle ilgilenir. Eserleri bu daha derin güçleri ortaya çıkarma peşindedir. Bu güçler bireyin

zihninin çok alt tabakalarında, bir tür kolektif bilinçdışındadır. Burada hepimiz aynı zamanda aşırı mitleri ve ruhani bilgeliği paylaşırız. Dolayısıyla şiirin bilinç düzeyindeki anlamı o kadar da önemli değildir. Okurları Eliot'm şiirlerine farklı yorumlarla çıkageldiklerinde şairin bunları çok umursamaması bu yüzdendi. Eliot'ı ilgilendiren, şiirlerinin okurların içlerindeki, sinir sistemleri ve bilinçdışları üzerindeki etkileriydi. Şu halde Eliot'm göz korkutucu ölçüde entelektüel bir yazar gibi görülmesi epey ironik. Şiirleri örtük sembolizmler ve bilgi gerektiren anıştırmalarla dolu olsa da, "entelektüel" onun yazılarını tarif ederken en son kullanabileceğimiz kelimelerden biri. Eliot'm eserleri fikirlerin değil, kelimelerin, imgelerin ve duyumların üzerine kuruludur. Öyle ki Eliot bir şairin şiirlerinde düşünebileceğine inanmıyordu bile.

Eliot entelektüellik karşıtı tavrıyla uyumlu bir şekilde ideal okurunun eğitimsiz okur olduğunu söylemişti. İddia ettiğine göre kendisi de İtalyanca bilmediği halde Dante'yi İtalyanca aslından okumaktan büyük zevk alıyordu. Tam bir aptal olduğunuzu, defalarca okumanıza rağmen *The Waste Land*'de [*Çorak Ülke*] ya da *Four Quartets*'te [*Dört Kuartet*] neler döndüğüne dair hiçbir fikrinizin olmadığını düşünebilirsiniz, ancak eşikaltı bir düzeyde hepsini hep anlıyorsunuzdur. Bu durumun bir sebebi de, Avrupa'da yaşayacak kadar talihli olanların farkında olsalar da olmasalar da Avrupalı Akıl denen şeyin bir parçası olmaları. Ama *Çorak Ülke*'nin anlamını Endonezyalı bir balıkçı da kavrayabilir muhtemelen, çünkü onun da şiirin çağırdığı büyük ruhani arketiplere dair sezgisel bir bilgi birikimi vardır. İngilizce bilmesi bir artı olabilir tabii, ama bu şart değil. İnsanın *Çorak Ülke*'yi anlamaya çalışmadan bile anlayabilmesi bütün edebiyat öğrencileri için teselli edici olmalı. Belki aynı şey Genel Görelilik Teorisi için de geçerlidir. Belki de hepimiz derinlerimizde bir yerde nükleer fizikçilerizdir.

Balzac'ın ya da Hawthorne'un bildiği haliyle karakter fikrinin modern zamanlarda uygulanabilir görünmemesinin bir sebebi de kitle kültürü ve ticareti çağında insanların giderek daha kimliksiz ve birbirinin yerine geçebilir olması. Othello'yla Iago'yu birbirinden hemen ayırt edebiliriz ama Beckett'in Vladimir'iyle Estragon'u söz konusu olduğunda bu o kadar kolay olmaz. Eliot'ın dediği gibi, *Çorak Ülke*'deki karakterler de birbirinden çok farklı değildir. Joyce'un Leopold Bloom'u keskin bir şekilde bireyselleştirilmiştir, ancak o da duygu ve düşünceleri herhangi birine ait olabilecek anonim biridir ve zihni olağanüstü ölçüde banaldir. Virginia Woolf'ta ise hislerle duyumlar titreşimler gibi bir bireyden ötekine geçerken karakterler bulanıp birbirine karışmaya başlar. Belli bir deneyimin kime ait olduğunu saptamak giderek zorlaşır. Joyce'un *Finnegans Wake*'indeki karakterler sıradandır ama bir rüyadaki figürler gibi durmaksızın birleşir, bölünür, çözünür ve tekrar bir araya gelirler; içlerinde çeşit çeşit parçalı benlikler ve geçici kimlikler vardır. Sözün kısası, pek çok modernist eser için başkahramanın o ya da bu karakter değil, dilin kendisi olduğunu söyleyebiliriz.

* * *

Şimdi belli bir edebi karaktere daha detaylı bir şekilde bakabiliriz. Thomas Hardy'nin *Jude the Obscure*'undaki [*Adsız Sansız Bir Jude*] Sue Bridehead, Viktorya dönemi edebiyatındaki kadın portreleri arasında özgünlükte en üst sıralara oynar. Ancak romanın dikkatsiz okuyucular için bir tuzağı vardır. Roman Sue'yu kasıtlı bir şekilde sapkın, çapkın ve insanı çileden çıkartacak kadar vefasız bir kadın gibi göstererek onu okurun gözünde değersizleştirmeye çalışıyor gibidir ve çoğu okuyucu gözü kapalı bir şekilde oltaya gelir. Sue'yu sertçe yargılayan eleştirmenlerden birinin yorumu şöyledir:

> Sue'yu savunmak adına söylenebilecek pek bir şey yok. İlk sevgilisinin cesedini çiğneyen Sue sevilmenin getirdiği heyecanın tadını çıkarmak için Jude'u kendine esir eder ancak ikircikli sebepler ve tuhaf bir şekilde mekanik bir kayıtsızlıkla Phillotson'la evlenir. Süreç boyunca Jude'a şaşılası ölçüde duygusuzca davranır. Sonra Phillotson'la sevişmeyi reddedip onu terk ederek Jude'a döner. Okul müdürü olan Phillotson'un kariyerini mahvettiği gibi, Jude'la da yatmaz. Derken sırf Arabella'dan kıskandığı için Jude'la evlenmeyi kabul eder, sonra fikrini değiştirir ve Jude'u ölüme terk ederek Phillotson'la yeniden evlenir... Sorun şu ki kitabı okurken Sue'nun sapkın, küçük oyunlarda ve provokatif aksiliklerde usta bir yosmadan fazlası olduğunu hissetmeye başlıyoruz, oysa en azından bir düzeyde onu bu şekilde tasvir etmemiz kaçınılmaz.

Bu cümleleri bundan kırk yıl önce romanın New Wessex baskısının önsözü için yazdığımda bu tasvir bana kaçınılmaz görünmüş olabilir, ancak şimdi acınası ölçüde isabetsiz geliyor. Sue provokatif aksiliklerle dolu değil. Romanda yalnızca bir yerde aksilik yapıyor, onun da provokasyonla alakası yok. "Küçük oyunlarla dolu"nun ima ettiğinin aksine, düzenbaz biri de değil. İlk sevgilisinin "cesedini çiğnediği" de şüpheli. Sevgilisi Sue'nun kalbini kırdığını iddia ediyor, ama her halükârda suçlama epey abes. Kalp kırıklığından ölmek sık rastlanan bir durum değildir; hele ki ölen kişi bir süredir ağır bir hastalık geçiriyorsa ölüm sebebinin hastalık değil de kalp kırıklığı olması ihtimali düşük görünüyor. Ayrıca Sue Jude'a "şaşılası ölçüde duygusuzca" davranmıyor. Phillotson'ın işinden atılması da Sue'nun suçu değil. Pasaj yalan dolan dolu. Sue günümüzde yaşasaydı bana hakaret davası açabilirdi. Ama D.H. Lawrence'tan benden isteyeceğinden daha fazla tazminat isterdi kesin. Lawrence *Study*

of Thomas Hardy adlı çalışmasında Sue için "erkek ilkesine" bağlı, "neredeyse erkek", "kocamış bir cadı" ve "kadın olduğu şüpheli" gibi ifadeler kullanır. Hayli tuhaf olan başka bir nokta da Sue'yu "fiziksel açıdan iktidarsız" olmakla suçlaması. Yani Sue denen kadın aslında bir erkek, ama gerçek bir erkek olamayan bir erkek. Cinsiyet konusunda bundan büyük bir kafa karışıklığına rastlamamız zor.

Genç Terry'ye biraz olsun hakkını vermem gerekirse, yazdığım önsözde Sue'nun bu halini olası okumalardan yalnızca biri olarak ileri sürdüğümü ekleyeyim. Sue'nun kıskanç, kaprisli ve insanı çıldırtacak kadar tutarsız olduğu da doğru. Ancak bunlar insanı idama götüren türden suçlar değil. Davranışlarının büyük kısmı, derinlerindeki cinsellik korkusundan kaynaklandıkları fark edildiğinde kulağa daha anlaşılır geliyor. Korkusunun sebebi Viktoryan iffeti değil, tam tersi bir sebeptir. Sue evlilik ve cinsellik konusunda cüretkâr sayılabilecek kadar ilerici fikirleri olan aydınlanmış bir genç kadındır. Ayrıca dini inançlara şüpheyle yaklaşır. İroniktir ki seksten sakınmasının sebebi de bu serbest düşünceleridir. Sue evlilikle cinselliği kadınların özgürlüklerini çalan tuzaklar gibi görür; roman da bu görüşü tastamam destekler aslında. "Suç kadınların mı," diye sorar Jude, "yoksa normal seks dürtülerini, ilerlemek isteyen insanları zaptedip geri çeken şeytani ev içi tuzaklara dönüştüren bu yapay düzenin mi?" (Gerçek hayatta bir insanın böyle konuşup konuşmayacağı ayrı mesele.) Eğer Sue Jude'a duyduğu aşkı inkâr edip ikisi için de felaket sonuçlara yol açıyorsa bunun sebebi kalpsiz olması değil, aşkın mevcut toplumsal koşullarda baskıcı iktidar ilişkilerinden ayrılamaz olmasıdır. Cinsellik hükmetmekle ilgilidir. Hardy'nin *Far from the Madding Crowd*'da [*Çılgın Kalabalıktan Uzak*] yazdığı gibi, "bir kadının, erkeklerin kendilerini ifade edebilmeleri için üretilmiş bir dilde kendi duygularını ifade edebilmesi zordur."

Sue'nun kendini Jude'a adamayı zor bulmasının sebebi çapkın olması değil, özgürlüğüne değer vermesi. Kitaptan öğrendiğimize göre Sue erkek gibi büyümüştür; onu alışılageldik cinsel davranış sınırlarının dışında tutan bu iki cinsiyetli ya da cinsiyetsiz niteliği erkeklerin ona yönelik cinsel hislerini anlamasını zorlaştırır. Bu yüzden istemediği halde onları incitebilir. Aslında Sue erkeklerle sadece arkadaş olmayı tercih ederdi. Roman olağanüstü bir kavrayışla geç dönem Viktorya toplumunun cinsel kurumlarının kadınla erkek arasındaki yoldaşlık olasılığını yerle bir ettiğini görüyor. Sue'nun görünürdeki kimi sapkınlıkları da cinsellik konusundaki ilerici düşüncelerinin kaçınılmaz şekilde biraz teorik olmasından ileri geliyor. Kadın özgürlüğü o sıralar henüz çok erken bir aşamada, dolayısıyla Sue'nun inançlarının toplumsal baskıya direnememesi normal. Sue uygunsuz davranışları yüzünden okuldan atılır, içinde yaşadığı toplumun itirazları karşısında paniğe kapılır ve hafiften tiksinti uyandıran Phillotson'la evlenmek gibi saygın bir şey yaparak her şeyi düzeltmek ister. Sonuç, tahmin edilebileceği üzere, felakettir.

Roman boyunca Sue'nun kendi gözündeki değerinin rahatsız edici ölçüde az olduğunu görürüz. Aslında sandığından çok daha fazla hayranlık uyandıran bir kadındır; roman da kadının aslında olduğu şeyle kendine duyduğu nefret arasındaki uyuşmazlığı görmemize izin verir. Jude'la Sue'nun evlat edindikleri çocuk Sue'nun diğer iki çocuğunu asıp sonra da kendini öldürdüğünde, ki romanın inandırıcı olmak için çok çaba harcamadığı bir kısmı bu, Sue'nun kendi hakkındaki olumsuz fikirleri patolojik bir boyuta varır. "Her yanımı iğnelerle delmek istiyorum," diye haykırır, "ve içimdeki kötülüğün kanımla birlikte oluk oluk boşalmasını!" Kadın suçluluk hissi ve kendine duyduğu tiksintiyle kıvranırken Jude'u sefil ve yalnız bir ölüme terk edip Phillotson'a döner.

Önsözde bundan bahsetsem de, Sue'nun sevgilisini gayet anlaşılır bir sebeple terk ettiğine değinmiyorum. Çocuklarını böyle grotesk bir şekilde kaybeden ve toplumun saldırgan eleştirilerine hedef olan bir kadının, çocuklarının ölümünü yaşadığı bohem hayata verilmiş ilahi bir ceza gibi görüp ortodoks ahlâka teslim olması hiç şaşırtıcı değil. Sue'nun cinsel özgürlüğünün hâlen embriyo aşamasında ve belirsiz olması da bir etken. Kazanılmış bir konumdan çok, ilerleyen bir süreç bu. Bu yolda yalnız yürümek zorundayken, toplumdan hiçbir destek görmezken, büyük önyargılar ve düşmanlıklarla karşı karşıyayken aksi mümkün olabilir miydi?

Romanın trajedisi Sue'yla Jude'un bir tür yoldaşlık yaşamaya çalışırken nihayetinde ataerkilliğin gücüyle engellenmeleri. Onlarınki gibi derin ve sarsılmaz bir sevgi bile sistem tarafından yoldan çıkarılıyor. Kitabın yorumcularından birinin dediği gibi, "Seksin eli kanlıdır." Bu alabildiğine cesur roman cinselliğin yalnızca tuzakları ve yanılsamaları üzerine değil, imkânsızlığı üzerine de. Ama roman çiftin başarısızlığının kaçınılmaz olduğunu kabul etmeye yanaşmıyor. Bu hezimetin doğayla, ilahi takdirle ya da kötücül bir tanrıyla ilgisi yok. Durum, deneyin vakitsizliğinden ibaret. Tarih buna henüz hazır değildi. Aynı şey bir işçi olan Jude'un Oxford Üniversitesi'ne girmeye yönelik talihsiz girişimi için de geçerli. Jude'un da dediği gibi, bu proje de başarısızlığa mahkûm değildi ama tarih yine erkendi. Jude'un ölümünden kısa bir süre Oxford'da işçilere yönelik günümüzde de eğitim vermeye devam eden bir bölüm açılacaktı. Her halükârda roman serinkanlı bir gerçekçilikle kahramanın Oxford Üniversitesi diye bilinen karanlık yapıya girme çabalarının zahmete değmeyeceğini ima eder. Jude'un bir dönem yaptığı gibi, işçileri kabul etmeyen üniversitelerin duvarlarını onarmak, o duvarların arasında dönen eğitimin büyük kısmından çok daha faydalıdır Hardy'nin gözünde.

Eleştirmenlerin Sue'yu firijit ve nevrotik biri gibi görmesinin sebeplerden biri de bu karakteri çoğunlukla başkalarının gözünden izlememiz. İçeriden erişim sağlamamıza pek izin verilmiyor. Anlatının büyük kısmında Sue kendi başına bir karakter gibi değil, Jude'un deneyinin bir işlevi olarak var olur. Eğer acı çektirecek kadar anlaşılmaz görünüyorsa, bunun bir sebebi de Sue'nun bize romanın başkahramanı Jude'un ihtiyaçları, arzuları ve kuruntularının filtresinden görünmesidir. Bir eleştirmenin ifadesiyle, Sue kendi trajedisinin öznesi değil, Jude'un trajedisinin nesnesi kılınır. Bu yüzden Jude'un ölümünden sonra ortalıkta görünmemesi şaşırtıcı değildir. Bu açıdan, romanın kendisi kadın kahramanın açığa alınmasında işbirlikçi rolü oynar. Ama onu sunuşunda müthiş derinlikli bir kavrayış da var.

* * *

Adsız Sansız Bir Jude bizi Sue Bridehead'in üzüntüsüne ortak olmaya çağırırken bir yandan da kadının basit duyarlıklardan kaçacağını da görmemizi ister. Romanda kimsenin onu gerçekten sahiplenememesi gibi, okur da sahiplenemez. Sue'nun acısını paylaşmamız istenir, ancak tutarsızlıklarını törpüleyerek değil. Kitaptaki bazı karakterler, yer yer Jude'u da onların arasında sayabiliriz, Sue'nun kaçaklığını ebedi ve ezeli "kadın muamması" sanma hatasına düşerler. Oysa bütüne baktığımızda roman bu tepeden bakışı reddeder. Sue'nun "gizemi" cinselliği bir baskı aracı olarak kullanan toplumsal düzende cinselliğin karmaşık ve kendisiyle çelişen doğasından kaynaklanmaktadır büyük ölçüde.

Pek çok gerçekçi kurgu, okuru karakterlerle özdeşleşmeye davet eder. Onların yerinde olma fikri hoşumuza gitmese bile başka biri olmanın nasıl bir şey olduğunu hissetmemiz istenir. Gerçekçi roman başka insanların deneyimlerini hayal gücümüzde canlandırmamıza olanak tanıyarak in-

sani duyarlıklarımızı genişletip derinleştirir. Bu açıdan, ahlâk dersi vermek zorunda olmayan ahlâki bir olgudur. Hatta sadece içeriğiyle değil, biçimi itibarıyla da ahlâki olduğu söylenebilir. George Eliot modern dönemin zevki için fazla ahlâkçı bir yazardır, ama zaten roman türünü bu ışıkta görür. "Yazılarım aracılığıyla büyük bir istekle üretmeyi hedeflediğim tek etki," der bir mektubunda, "okurlarımın, durmadan mücadele eden ve hata yapan insan yaratıkları olmalarının haricinde kendileriyle hiçbir ortak noktası olmayan kişilerin acı ve zevklerini *hayal edip hissedebilmeleri*dir." Eliot'a göre yaratıcı hayal gücü egoizmin tersidir. Bizi kendi içimizde kısılı kalmaktan kurtarıp başkalarının iç dünyalarına girmemize imkân tanır. Dolayısıyla sanat, etiğe çok yakındır. Eğer dünyayı bir başkasının bakış açısından kavrayabilirsek, yaptıkları şeyleri nasıl ve neden yaptıklarını daha iyi anlayabilir, bu yüzden dışarıdan ve tepeden bakan bir açıya kıyasla onları daha az suçlama eğiliminde oluruz. Anlamak, bağışlamaktır.

Bu iyi niyetli örnekte savunulası çok şey olmakla birlikte bir o kadar da hata var. Öncelikle, bütün edebi eserler bizi karakterleriyle özdeşleşmeye çağırmaz. Ayrıca birini anlamanın tek yolu empati değildir. Hatta düz anlamıyla alındığında, empati anlamanın bir yolu değildir. Eğer kendimi senin yerine koyarsam, seni tanıma yetimi kaybederim. Ben sen olursam, geride seni anlayacak biri kalmaz. Üstelik Dracula ya da *Mansfield Park*'taki Bayan Norris gibi iğrenç karakterlerle de empati kurmamız gerekiyor mu? (Vampir olmayı dünyadaki her şeyden çok isteyen ciddi şekilde acayip insanlar olabilir, ancak çoğumuz Odysseus ya da Elizabeth Bennet olmayı tercih ederiz.) Her halükârda, eğer ben Hector ya da Homer Simpson "olursam", onları ancak onlar kendilerini anlarsa anlayabilirim, ki bu en azından Homer örneğinde epey uzak bir ihtimal. D.H. Lawrence *Studies*

in American Literature kitabında empati konusunda iyice küçümser bir tavır takınır. "Walt Whitman bir şeyi *bildiği* anda, hemen onunla Tek Kimliğe bürünürdü. Eskimoların kanoya bindiğini mi öğrendi, o anda bir kanoya oturmuş, ufak tefek, sarı tenli ve yağlı kafalı Eskimo Walt olurdu." Aradaki ırkçılığa rağmen dikkate değer bir eleştiri bu.

Sophokles Oidipus'la empati kurmamızı beklemez. Oyunun bizden beklentisi korkunç bir kadere mahkûm olan kahraman adına üzülmemizdir. Birinin acısını paylaşmakla (sempati) hislerini hissetmek (empati) farklı şeylerdir. Şayet hayal dünyamızda Oidipus'la birbirimize karışırsak onun hakkında nasıl yargıda bulunabiliriz? Bu, eleştirinin önemli bir kısmıdır. Bir şeyi değerlendirebilmek için onu belli bir mesafede tutmak gerekir; bu tutum sempatiyle örtüşür, ancak empatiyle değil. Antik Yunan'ın edebiyat sanatı bizden insanın kalbine hançer saplanmasının yahut rahminde bir canavar olmasının nasıl bir şey olduğunu hissetmemizi istemez. Onun yerine, karakter ve olayları bizim takdirimize sunmak üzere sahneye koyar. Henry Fielding gibi kimi neoklasik yazarların yaptığı da budur. Fielding Tom Jones'u ironik, eğlenen ve sempati duyan gözlerle gözlemlememizi ister, onunla yatağa girmemizi değil. Adamın yatağı yeterince kalabalık zaten.

Hitler döneminde yazan Marksist oyun yazarı Bertolt Brecht de sahnedeki karakterle empati kurmanın eleştiri yetilerimizi köreltebileceğini, dolayısıyla iktidardakiler için son derece kullanışlı bir araç olduğunu düşünüyordu. Empati, duyguyu eleştirel mantığın üstüne taşıyordu. Bir Marksist olarak Brecht toplumsal varlığın çelişkilerden oluştuğuna ve bu çelişkilerin insanların kimliklerinin bir parçası olduğuna inanıyordu. İnsanları oldukları gibi göstermek aslında onları değişken, tutarsız ve kendi içlerinde bölünmüş göstermek demekti. Tutarlı bir bütün olarak karakter fikri Brecht için

yanılsamadan ibaretti. Bu yanılsama benliğin içindeki, toplumsal değişimin yolunu açabilecek çelişkileri bastırıyordu. Brecht'in kısa öykülerinden birinde, uzun yıllardır köyünden uzakta yaşayan Herr Keuner eve döner ve eski komşuları ona büyük bir neşeyle hiç mi hiç değişmediğini söylerler. Bunu duyan Herr Keuner'in yüzünün bembeyaz kesildiğini yazar Brecht. Scott'la Balzac'ın karakter anlayışının ardında bir politika vardır, Brecht'inkinin ardında başka bir politika. Brecht tarihte Danimarka Komünist Partisi'nden daha üyelik için başvurmasına kalmadan yasaklanan tek insandır.

Karaktere yaklaşmanın yollarından yalnızca biri olan yaratıcı sempatinin daha genel kısıtlamaları da var. "Yaratıcı hayal gücü" ifadesi, "Yarın Marakeş'e tatile gidiyoruz" ya da "Bir Guinness daha içelim mi?" gibi, gezegendeki neredeyse herkesin su götürmez şekilde olumlu algılayacağı bir ifade. Ancak hayal gücünün mutlak surette olumlu olduğunu söyleyemeyiz. Mesela seri katil olmak da epey bir hayal gücü gerektiriyor. Hayal gücü pek çok müspet senaryo tasarlayabildiği gibi, her türlü karanlık, hastalıklı senaryoyu da hayata dökebilir. Şimdiye dek icat edilen bütün ölümcül silahlar hayal gücünün ürünüydü. Hayal gücünün insan yetilerinin en yücesi olduğu düşünülse de, aynı zamanda fanteziye, ki fantezi genellikle bu yetilerin en düşüğü olarak sınıflandırılır, korkutucu bir şekilde yakındır.

Her halükârda, bir başkasının hislerini hissetmeye çalışmak ille de ahlâki duruşun güçlenmesine katkıda bulunmaz. Bir sadist de kurbanının ne hissettiğini bilmek isteyebilir pekâlâ. Biri, sırf sizi iyi sömürebilmek için kendinizi nasıl hissettiğinizi öğrenmek isteyebilir. Naziler Yahudileri Yahudilerin hisleriyle özdeşlik kuramadıkları için öldürmediler. Yahudilerin ne hissettiği umurlarında bile değildi. Ben çocuk doğururken yaşanan acıyı deneyimleyemem ama bu durum söz konusu acıyı çeken birine karşı duyarsızlık

ve kayıtsızlık içinde olduğum anlamına gelmez. Zaten ahlâkın hislerle pek ilgisi yoktur. Kafasının yarısı uçmuş birini görünce midenizin bulanması, ona yardım etmeye çalıştığınız müddetçe önemli değildir. Buna karşılık, kanalizasyon çukuruna düşen biri için yoğun bir merhamet hissetmeniz, onu kurtarmak zorunda kalmamak için soluğu hemen yan sokakta alıyorsanız size yılın insanlık ödülünü kazandırmaz.

Kimi zaman edebiyatın "vekâleten" yaşanan deneyim olduğu düşünülebilir. Ben bir kokarca olmanın nasıl bir şey olduğunu bilemem, ama bir kokarcanın etrafında dönen ilginç bir hikâye bu kısıtlamayı aşmamı sağlayabilir. Bununla birlikte kokarcalığın nasıl bir şey olduğunu bilmenin özel bir değeri yoktur. Hayal gücü edimleri kendi içlerinde değerli değildir. Günümün büyük bir kısmını elektrikli süpürge olmanın nasıl bir his olabileceğini hayal etmeye çalışarak geçirsem bu benim yüce yaratıcılığımın delili olmaz. Elektrikli süpürge olmanın hissi yoktur bir kere. Ayrıca hayal gücü her zaman gerçeğe tercih edilmez. Öyle olduğunu düşünmek, ki Romantiklerin yaptığı buydu, gündelik gerçekliğe karşı olumsuz bir tavrı ima eder. Var olmayanın var olandan her zaman daha büyüleyici, daha cazibeli olduğunu öne sürer. Gündelik gerçeklik deyince aklınıza Donald Trump geliyorsa doğru olabilir bu, ama Nelson Mandela geliyorsa öyle düşünmezsiniz.

Edebiyat eserleri okuyarak hayat deneyimimizi faydalı bir şekilde genişletebileceğimize şüphe yok. Ama gerçekliğin yetersizliklerini telafi etmenin bir yolu da olabilir bu. Yeterince parası ve boş vakti olanlar, mesela, Afganistan'la Pakistan arasındaki dağlık bölgeyi keşfe çıkabilirler. Ne var ki gezegenimizdeki çoğu insan bu gezi için gerekli kaynaklara sahip değil ve sırf bu işi beleşe getirmek uğruna el-Kaide'ye katılmak da çok mantıklı olmayabilir. Bunun yerine gezi ki-

taplarıyla yetinmek zorundalar. Oysa servet daha eşit bir şekilde dağıtılsaydı, bölgeyi çok daha fazla insan gezebilirdi – tabii vurulma tehlikesini göze almak kaydıyla. Evinizde oturup Lonely Planet'ın gezi rehberlerini okumanın avantajlarından biri de bunu yaptığınız için kafanıza kurşun yeme ihtimalinizin düşük olması. 19. yüzyılda işçi sınıfına tazıya binmek ya da bir vikontla evlenmek gibi gerçekte yapamayacakları şeyleri deneyimlemenin bir yolu olarak edebiyat okumaları tavsiye ediliyordu. Ama romanların ve şiirlerin neden okunmaya değer olduğuna dair çok daha ikna edici argümanlar var.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Anlatı

Bazı anlatıcıların ilahi bir bakış açıları vardır, yani anlattıkları hikâyeyle ilgili her şeyi bildikleri varsayılır ve okurun bu anlatıcıların söylediklerini sorgulamaları beklenmez. Eğer bir roman, "Haşmetli, tombul Buck Mulligan üzerinde bir aynayla usturanın çapraz durduğu tıraş köpüğü dolu tasıyla merdiven başında belirdi," diye başlıyorsa, okuyucunun "Yok canım, sen nereden biliyorsun bunu?" ya da "Bana bunlarla gelme!" gibi şeyler söylemesi beyhudedir. İlk sayfadaki "Roman" kelimesi bu soruları geçersiz kılar. Anlatıcının otoritesine boyun eğmemiz gerekir. Eğer anlatıcı bize Mulligan'ın tıraş köpüğü dolu bir tas taşıdığını söylüyorsa, itaatkâr bir şekilde bu illüzyona iştirak ederiz; tıpkı yazar sırf canı öyle istediği için IMF başkanının yürümeyi yeni yeni söken bir bebek olduğunu söylese oyunu bozmayacağımız gibi.

Ancak anlatıcının otoritesine boyun eğerek büyük bir risk alıyor değiliz, çünkü altına imza attığımız çok bir şey yok. Tıraş sabunu köpüğüyle dolu bir tas taşıyan Buck Mulligan adlı birinin gerçekten var olduğuna inanmamız istenmiyor.

İnanmış gibi yapmamız isteniyor demek daha doğru olur. Kitabın başında "Roman" yazmasından ya da metnin kurgu olması niyetiyle yazılmasından, yazarın bizi kandırmaya, bahsettiği olayın gerçekten yaşandığına ikna etmeye çalışmadığını anlıyoruz zaten. Joyce bu cümleyi gerçek dünyaya dair bir önerme olarak sunmuyor. 18. yüzyılda yaşayan bir piskoposun Swift'in romanı *Güliver'in Gezileri*'ni okuduktan sonra kitabı büyük bir öfkeyle ateşe atıp okuduklarının tek kelimesine bile inanmadığını duyurduğu söylenir. Besbelli hikâyenin gerçek olması gerektiğini düşünmüş, ama uydurma olduğundan şüphelenmişti. Tabii ki uydurmaydı. Piskopos kurguyu reddediyor, çünkü kurgulanmış olduğunu düşünüyordu.

Eğer Mulligan'la ilgili önermenin derdi bizi kandırmak değilse, ilginç bir şekilde, önermenin ne yanlış ne de doğru olduğu iddia edilebilir. Çünkü yalnızca gerçeklikle ilgili savlar doğru ya da yanlış olabilir ve bu cümle gerçeklikle ilgili değil. Sadece öyleymiş gibi görünüyor. Biçim itibarıyla gerçeklik üzerine bir iddia gibi, ama içerik itibarıyla öyle değil. Dolayısıyla inanmamız beklenmiyor, ama "Geç bunları!" ya da "Ne saçmalık!" diye bağırmamız da beklenmiyor. Bağırsak, yazarın dünyaya dair gerçek bir iddiada bulunduğunu ima etmiş oluruz ki durum bu değil. Aynı şekilde "İyi günler" de kulağa gerçeklik üzerine bir önermeymiş gibi gelse de (Bunlar iyi günler) aslında bir dilek ifadesidir (Gününüzün iyi geçmesini diliyorum) ve tıpkı "Rahat bırak beni", "Ne bakıyosun birader?" ya da "Seni ikiyüzlü iğrenç yaratık!" ifadeleri gibi, yanlış ya da doğru olamaz. Raskolnikov adlı kafayı cinayetle bozmuş bir Rus öğrenci ya da Willy Loman diye hırpani bir satıcı olduğu doğru değil. Ancak bir edebiyat eserinde öyle olduğunu söylemek yanlış da değil, çünkü eser bu insanların gerçekten var olduğunu iddia etmiyor zaten.

Her şeyi bilen anlatıcılar yerleri teşhis edilebilen karakterlerden ziyade, nereden geldiği belli olmayan vücutsuz seslerdir. Anonimlikleri ve tanınmazlıklarıyla eserin kendi zihniymiş gibi davranırlar. Ancak bu zihnin, yazarın gerçek hayattaki duygu ve düşüncelerini ifade ettiğini varsayamayız. Bunun bir örneğini E.M. Forster'ın *Hindistan'a Bir Geçit* romanının açılış cümlelerinde gördük. Cümleler her şeyi bilen anlatıcıya aittir ancak bu cümlelerde sergilenen tavırlar Forster'a atfedilmek zorunda değildir. Çandapur diye bir kent yoktur, dolayısıyla Forster'ın bu kente dair görüşleri de olamaz. Genel olarak Hindistan üzerine fikirleri vardır elbette, ancak söz konusu paragraf bu fikirlerin yansıması olabileceği gibi yalnızca edebi bir etki yaratmak için yazılmış da olabilir. Yazarlarla eserleri arasında düz bir ilişki nadiren bulunur. Sean O'Casey'nin oyunu *The Plough and The Stars*, durmadan Marksist jargonla konuşan ve işçilerin mücadelesinin ulusal özgürlükten önce gelmesi gerektiğinde ısrar eden Covey adlı karakterle acımasızca dalga geçer. Oysa Casey de Marksisttir ve Covey'in sonu gelmez nutuklarında söylediği her şeye gönülden inanır. Joyce'un *A Portrait of the Artist as a Young Man*'inin [*Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*] sonunda da kahraman estetik üzerine uzun bir tartışmaya girişir. Joyce'un kahramanın fikirlerinden bazılarına kesinlikle katılmadığından emin olabiliriz, ancak roman bunu bize söylemez.

Bir kurguda anlatıcının kimliğinin tam olarak netleşmediği zamanlar da vardır. Saul Bellow imzalı *Henderson the Rain King*'deki [*Yağmur Kral*] şu pasajı ele alalım:

> Başımın üstündeki dar bir pencereden gün ışığı geliyordu; yukarıda sarı olan bu ışık taşlara değince griye çalıyordu. Pencerede küçük bir çocuğun bile içeri girmesini engelleyecek iki demir çubuk vardı. İçinde bulunduğum durumu

> ölçüp biçerken, aşağı doğru kıvrılan taş basamaklı başka bir merdivene açılan, sert kayaya oyulmuş küçük bir geçit gördüm. Bu kez basamaklar daha dar ve yüksekti, bir süre sonra bazı yerlerinde otların büyüdüğünü, çatlaklardan toprağın sızdığını fark ettim. "Kral, hey, orada mısınız, majesteleri?" diye seslendim. Ama kimse cevap vermedi, örümcek ağlarını sallayan sıcak bir hava akımının dışında hiçbir hareket yoktu. "Bu adamın acelesi ne?" diye düşündüm...*

Bu pasajın kitabın kahramanı Henderson'ın ağzından yazılmış olduğunu varsayıyoruz. Ne var ki Henderson "Kral, hey!" ya da ""Bu adamın acelesi ne?" diyebilecek, ancak sarı ışığın taşlara değince griye çalmasından şiirsel bir dille bahsetme ihtimali düşük, pratik bir Amerikalıdır. "İçinde bulunduğum durumu ölçüp biçerken sert kayaya oyulmuş küçük bir geçit gördüm" gibi nispeten ciddi ve düzgün bir tarzda yazması da çok mümkün değil sanki. Henderson'ın sesinin yazarın daha sofistike tonuna karıştığı melez bir anlatı bu. Romanın dilsel kapsamı karakterin bilincinin ötesine geçemeseydi çok sınırlı kalırdı. Ama karakterin konuşma tarzının kendini göstermesine de ihtiyacı var.

Her şeyi bilen anlatıcıların hikâyede bilinebilecek her şeyi bildiklerinin varsayıldığını söyledim, ama bu kuralın da istisnaları çıkabiliyor. Bir anlatıcı, örneğin, hikâyesindeki bir şeyi bilmiyormuş taklidi yapabiliyor. *The Footsteps at the Lock* adlı vasat dedektiflik hikâyesinde karakterlerden biri ucuz bir sigara yakar ve züppe yazar sigaranın markasını bilmiyormuş taklidi yapar. "Taklidi yapar" diyorum, ama aslında yazar markayı biliyor da bizden saklıyor değil. Marka okura söylenmiyorsa, yoktur. Markasız sigara nadir görülen bir şeydir (sarma sigaraları tenzih ederim). Böyle bir sigara sadece edebiyatta var olabilir, tıpkı kedisiz bir sırıtma, Arnavut-

(*) Osman Yener'in çevirisinden faydalanılmıştır. İletişim Yayınevi, 2009 – ç.n.

ça konuşan bir devekuşu ya da aynı anda bir yandan İngiltere'deki Birmingham'da viskisini içerken diğer yandan Alabama'daki Birmingham'da beyin ameliyatı yapan bir cerrah gibi. Gerçek hayat bu açıdan ne yazık ki çok daha az çeşitlilik gösterir. Oscar Wilde'ın dediği gibi, sanat bir şeyin hem kendisinin hem de zıddının doğru olabileceği bir yerdir. Gündelik hayattan daha ekonomiktir. Akla Samuel Beckett'in *Molloy*'unun son cümlelerini getiriyor bu: "Gece yarısı. Yağmur cama vuruyor. Gece yarısı değildi. Yağmur yağmıyordu."

Her şeyi bilen anlatıcıların yanı sıra güvenilmez anlatıcılar da var. Mesela Henry James'in *The Turn of the Screw*'ini [*Yürek Burgusu*] anlatan mürebbiyenin deli olduğu neredeyse kesin. James okuyuculara sinsi bir oyun oynayıp mürebbiyenin aktarıcılığına itibar etmemiz için yeterli zemin sunarken, bir yandan da ona güvenemeyeceğimizi ima eden ipuçları verir. *Uğultulu Tepeler*'de Nelly Dean'in anlatımının tümden güven telkin etmediğine daha önce de değinmiştik. Jane Eyre hikâyesini anlatırken ise işin içine gururu, dargınlıkları, kıskançlıkları, kaygıları, saldırganlığı ve çıkarları karışır. Joseph Conrad'ın bazı anlatıcıları kendi yorum güçlerinin kısıtlılığına dikkat çeker. Anlattıkları hikâyede neler döndüğüne dair değişken ve karışık hisleri vardır. *Under Western Eyes*'taki [*Batılı Gözler Altında*] anlatıcı buna tipik bir örnektir; Ford Madox Ford'un *The Good Soldier* [*En Acıklı Öykü-İyi Asker*] ve Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'undaki anlatıcılar da öyle. Bu tip anlatıcılar hikâyenin önemini okurdan daha az kavrayabilirler. Bizler onların görmedikleri şeyleri, hatta belki göremedikleri şeyleri neden göremediklerini görebiliriz.

Güliver'in Gezileri'nin kahramanı güvenilmezliğiyle meşhur anlatıcılardan bir diğeridir. Yaptığı gezilerden hiçbir şey öğrenmiyora benzeyen Güliver güvenilmez olduğu kadar kalın kafalı bir anlatıcıdır da. Bütün kalın kafalı anlatıcılar güve-

nilmezdir, ancak bütün güvenilmez anlatıcılar kalın kafalı değildir. Güliver hicvin odak noktası işlevi görür, ancak şık bir taktikle, hicvin hedef tahtasında da yer alır. Patetik bir şekilde, kendini arasında bulduğu tuhaf yaratıklarla özdeşleşmeye çok meraklıdır. Örneğin Lilliput'ta minik yaratıkların standartlarını büyük bir şevkle benimser. Öyle ki bir noktada yalnızca üç beş santim uzunluğundaki Lilliputlu bir kadınla seks yaptığı yönündeki suçlamaları büyük bir hararetle reddeder ve kendisini savunurken, suçlandığı cinsel ilişkinin fizik kurallarına bariz bir şekilde aykırı olduğu gerçeğine değinmez. Ayrıca Lilliputlu yerden bitmelerin ona verdikleri unvanla aptalca bir gurur duyar. Sözün özü, Güliver biraz saftiriktir.

Swift Anglo-İrlandalı'ydı ve kendini ne İrlanda'da, ne de İngiltere'de tastamam evinde hissediyordu. Bu açmazdan çıkmanın bir yolu, Oscar Wilde'm da keşfedeceği üzere, İngilizlerden çok İngiliz olmaktı. Güliver'in şakşakçı tavrının yansıttığı strateji buydu. Romanın sonlarına doğru, bir zamandır ata benzeyen Houyhnhnmlerin arasında yaşayan Güliver ortalıkta tırıs gitmekte, ara ara kişnemektedir. Çok az anlatıcı kendi anlatısının içinde böyle kafayı üşütürken gösterilir. Öte yandan Güliver kendi kültürel önyargılarının farkında olmayan kibirli ve budala bir İngiliz olarak, yörenin gelenek göreneklerinden bihaberdir. Yani ya fazla dışarı taşar ya da kendi kafasının içinden çıkamaz. Swift anlatıcısını başkalarının zalimliğini ve yozluğunu ifşa etmek için kullanır, ama aynı zamanda kahramanını kendi hikâyesinde gülünç duruma düşürür durmadan.

Eğer hikâyenizi belli bir karakterin bakış açısından anlatıyorsanız bu perspektifin dışına çıkmak kolay olmayabilir. Bir kurbağanın gözünden aktarılan edebi bir eser, kendini kurbağa dünyasına hapsetme tehlikesi taşır. Anlatıcısının bilincinin üstüne çıkması zordur. Anlatıcısı kurbağa olan eserlerin sayısı fazla değil tabii, ama mesela çocuk gözünden an-

latılanı çok var. *The Catcher in the Rye*'ın [*Çavdar Tarlasında Çocuklar*] çok sevilen ergen anlatıcısı gibi, bunların kendine özgü bir çekiciliği olmakla birlikte dezavantajları da yok değil. Dünyayı bir çocuğun gözlerinden görmek, o dünyayı aşina olmadığımız bir şekilde, farklı kapılar açarak gösterebilir. Wordsworth'un de farkında olduğu gibi, nesneleri garip bir tazelik ve dolaysızlıkla görmemizi sağlayabilir. Ancak, doğal olarak, bir çocuğun görme biçimleri kısıtlıdır. (Bu kurala dikkate değer bir istisna Henry James'in romanı *What Maisie Knew*'in Maisie Farange'ıdır; küçük kız neredeyse yazarı kadar çok şey bilir.) Dickens'ın karakteri David Copperfield da bize her şeyi parça parça görebildiğini, ama bütünü göremediğini söyler. İroniktir ki Dickens'ın kendisi de dünyayı böyle görüyor gibidir. Bir çocuğun gerçekliğe bakışı rengârenk ama parçalıdır ve Dickens'ınki de çoğunlukla böyledir. Dolayısıyla eserlerinde sıklıkla dünyaya çocukların gözlerinden bakan Dickens'ın kendine çok uygun bir açı yakaladığı söylenebilir.

Çocuk anlatıcılar sınırlı bakış açıları yüzünden yaşadıkları deneyimden tutarlı bir anlam çıkaramazlar ve bu kimi eğlenceli ya da tehlikeli durumlara yol açar. Ama Oliver Twist gibi bir karakterin, içinde acı çektiği sistemi hiçbir suretle anlayamaması anlamına da gelir bu. Oliver'ın tüm isteği kendisine hemen yardım eli uzatılmasıdır ve doğal olarak buna sempati duyarız. Ne var ki sistemin nasıl çalıştığını, nasıl değiştirilebileceğini biraz olsun kavramadıkça, daha çok çocuk bir kepçe fazladan lapa alabilmek için Bay Bumble'ın koca göbeğine dikecektir bakışlarını. Dickens bu erken dönem eserlerinde işin içinde tek tek bireylerin zalimliğinden ya da temel ihtiyaçların giderilmesinden daha başka şeylerin döndüğünü anlamaktan uzaktır sanki. Asıl mesele, daha sonra Dickens'ın da fark edeceği gibi, bütün bir toplumun vicdansız mantığıdır. Bu konuya daha sonra *Great Expectations* [*Büyük Umutlar*] örneğiyle döneceğiz.

Bazı anlatıcılar yalnızca güvenilmez değil, düpedüz üçkâğıtçıdır. Agatha Christie polisiyesi *The Murder of Roger Ackroyd*'daki [*Roger Ackroyd Cinayeti*] anlatıcı katilin ta kendisidir, ama anlatıcı statüsü sayesinde kazandığı otoriteyle bizi hedeften uzaklaştırır. (Dedektiflik hikâyelerinde katil çoğunlukla gizlenir; ancak gizleyen olay örgüsüdür; anlatma eylemi değil.) Flann O'Brien'ın *Üçüncü Polis*'inin sonunda ise anlatıcının romanın büyük kısmı boyunca zaten ölü olduğunu öğreniriz, tıpkı William Golding romanı *Pincher Martin*'in sonunda, hikâyeyi anlatan Martin'in kitabın daha ilk sayfasında boğulup öldüğünü anlamamız gibi.

Andrew Marwell'ın şiiri "To His Coy Mistress"te konuşan, görünüşe göre ölüm korkusunun musallat olduğu bir adam, sevgilisine bakire utangaçlığını yenmesi ve ikisi de mezarı boylamadan önce onunla sevişmesi için ısrar eder. Adamın tam anlamıyla güvenilmez bir anlatıcı olduğu söylenemez, ancak hem sevgilisinin hem de okurun bu anlatıcının motivasyonuna şüpheyle yaklaşmasında fayda vardır. Adam hayatın ve aşkın kısalığı karşısında çılgına mı dönmüştür gerçekten, yoksa tek derdi sevgilisini onunla yatmaya ikna etmek midir? Anlatıcı fanilik hakkındaki düşüncelerinde samimi midir yoksa sevgilisini hâlâ bir bedeni varken bedeni hazlara teslim olmaya ikna etmek için kurnazca bir oyun mu oynar? İnsanlık tarihinde bir kadını yatağa atmak için verilen en entelektüel mücadele midir bu? Şiir bu seçeneklerden birini seçmemize izin vermez. Bunun yerine, hem oyunbaz hem de baskıcı bir tavırla iki ihtimalin de ironik bir gerilimde birlikte var olmasını sağlar. Anlatıcı bile söylediklerinde ne kadar ciddi olduğunu bilmiyordur belki de.

Eleştirmenler arasında Maria Edgeworth romanı *Castle Rackrent*'in anlatıcısı Thady Quirk'in güvenilirliğine dair tartışmalar dönmektedir. Thady, İrandalı aristokrat Rackrent ailesinin hizmetçilerinden biridir ve dışarıdan göründüğü

kadarıyla son derece sadık ve yaşlı bir uşaktır. İçkici ve kötü kalpli efendilerinin hikâyelerini dalkavukça bir sevecenlikle anlatır. Kitap boyunca üstlerinin kötülükleri karşısında, ki bu kötülüklerin arasında Sör Kit Rackrent'in yedi yıl boyunca karısını yatak odasına hapsetmesi gibi "ufak tefek ve sevimli zayıflıklar" da vardır, dostça bir hoşgörü sergiler. Dolayısıyla roman, hizmetçilerin kendilerinden çok efendilerinin çıkarlarına hizmet eden suç ortaklıklarına girmeye kandırılmaları etrafında dönen bir hiciv gibi okunabilir. Bu açıdan, yanlış yönlendirilmiş sadakatler üzerine bir fabldır.

Ama olası tek okuma bu değil. Thady'yi hoşnutsuzluğunu itaatkârlık maskesi ardına gizleyen isyankâr İrlanda köylüsü olarak da görebiliriz. Belki de toprak sahiplerini devirmek için gizli gizli çalışıyor ve halkın toprakları geri alacağı günü bekleyen eski Gal rüyasına katkıda bulunmaya çabalıyordur. Romanda bu tip bir planı akla getirecek ipuçları var. Thady'nin ara sıra kırdığı potlar ya da dikkatsizlik sonucu yaptığı hatalar göründüğünden daha kasıtlı olabilir. Hikâyenin sonunda Thady'nin oğlu Jason, belki de babasının gizli yardımlarıyla, Rackent mülklerini ele geçirmeyi başarır. Eğer durum buysa Thady yalnızca efendilerini değil, aslında bir anlığına bile güvenip açılmadığı okurlarını da kandırmış demektir. Bu açıdan bakıldığında, gündüzleri efendisine bağlılık yemini edip geceleri sinsice efendisinin hayvanlarını sakatlayan dalkavuk ve ikiyüzlü İrlanda köylüsü stereotipidir. Bir diğer okumaya göreyse, Thady okuyucuyu değil kendini aldatmaktadır. Klasik bir kendini kandırma eylemiyle, Rackrentlere sadık olduğuna inanıyor ama bilinçdışında onların felaketini tasarlıyordur. Anlatısı Rackrentlerin dehşet verici davranışlarını hafifletmeye çalışır, ancak bu çabası yaptıkları şeyleri daha da kötü gösterir. Kısacası Thady'nin neyin peşinde olduğuna dair farklı okumalar vardır ve okurun bunların arasında bir seçim yapmasına izin verilmez.

Her şeyi bilen ve üçüncü tekilden konuşan anlatıcının anlatısı bir tür üst dildir, yani en azından gerçekçi kurguda anlatı dahilinde bir eleştirinin ya da yorumun nesnesi olamaz. Söz konusu olan hikâyenin kendi sesi olduğundan, sorgulanması imkânsız gibidir. Tartışmaya açılmasının tek yolu anlatının kendi üzerine düşünmek için durmasıdır. Bunun en bilindik örneklerinden biri George Eliot'ın hikâyeyi kesip araya gerçekçiliğe, karakterin doğasına, kalburaltı hayatlar yaşayan insanların edebi temsillerine ve benzeri konulara dair soruları irdelediği bir bölüm koyduğu *Adam Bede* adlı eseri. Bu, tabiri caizse, roman türü üzerine düşünen bir romandır. Karakterlerin birbirlerine yazdıkları mektuplardan oluşan romanlarda böyle bir üst dil ya da yazarın üst sesi duyulamaz. Eserin değil, karakterlerin konuşmalarını duyduğumuz tiyatro oyunlarının çoğunda da mümkün değildir bu. Ben Jonson oyunu bölüp de Volpone hakkındaki düşüncelerini bizimle paylaşamaz; oysa Thackeray *Vanity Fair* [*Gurur Dünyası*] romanında lafa karışıp kitabın sevilesi karakterlerin çoğunun yarım akıllı olduğunu söyleyebilir.

Aynı durum bir tiyatro oyununun hangi bakış açılarını onayladığını, hangilerini reddettiğini anlamayı zorlaştırır. Shakespeare'in *The Merchant of Venice*'inde [*Venedik Taciri*] Portia'nın merhametle ilgili meşhur konuşmasını örnek alalım:

> *Zorlama yoktur merhametin özünde.*
> *Cennetten yağan ferahlatıcı yağmur gibidir*
> *Süzülür gelir aşağıya, yeryüzüne.*
> *İki kez kutsanmıştır: Hem verene hem alana rahmettir.*
> *O kudretlerin üstünde en büyük kudrettir.*
> *Tahtındaki krala tacından daha çok yakışır...**

(*) Çeviri: Özdemir Nutku. İş Bankası Kültür Yayınları, 2010 – ç.n.

Bu hitabet gücü karşısında ikna olmamak elde değil. Ancak Portia'nın sözleri göründüğünden daha çıkarcı olabilir. Kadın kendisi gibi Venedikli bir Hıristiyan olan Antonio'yu iğrenç Yahudi Shylock'un pençesinden kurtarmaya kararlıdır. Şehrin Hıristiyanları bu aşağılık yabancıya merhamet etmeye pek hevesli davranmamışlardır ve Yahudi kendilerine karşı açtığı davayı kaybettiği takdirde onu sert bir şekilde cezalandırmaya hazırlardır. Ama dava istedikleri gibi gitmez ve şehir halkı, kendi isteğiyle sözcülük yapan Portia aracılığıyla, Yahudilerden ölesiye nefret eden Antonio'yu affetmesi için Shylock'a yalvarır. Shylock'tan merhamet dilemelerinin sebebi adaletin ona verdiği hakkı kullanmasını istememeleridir. Shylock'un elinde Antonio'nun vücudundan yarım kilo et kesebileceğini belirten mahkeme kararı vardır; ne kadar barbarca olursa olsun, o yarım kilo et kanunen Shylock'un hakkıdır. Üstelik Antonio da anlaşmayı kabul etmiştir. Hatta şartlar göz önünde bulundurulduğunda gayet makul bulmuştur bu cezayı.

Shylock'un mahkeme kararında üstelemesi ne kadar yasalsa, Portia'nın oyunu da o kadar yasaldır. Portia bu karar gereği Shylock'un Antonio'nun etini alabileceğine, ancak kanını dökemeyeceğine, kan dökmeden etini almasının da imkânsız olduğuna dikkat çekerek Yahudi'yi alt eder. Hiçbir gerçek mahkeme böyle anlamsız bir mantık oyununa itibar etmezdi. Yasa ortak anlayışlara göre işlemelidir; kılı kırk yarıp boşluk arayan aldatıcı titizliklere göre değil. Her halükârda, merhamette zorlama olmayabilir ama adalette kesinlikle vardır. Örneğin, verilen cezalar suçlarla orantılı olmalıdır. Merhametli olmak gerçekten de bir erdemdir, ama merhametin adaleti küçük duruma düşürmesine izin verilmemelidir. Bu işin içinde Portia'nın konuşmasının öne sürdüğünden fazlasının döndüğünden şüphelenmek için pek çok sebep var. Ne var ki, ne düşüneceğimi-

zi söyleyen bir üst ses olmadığı için kendi sonuçlarımızı çıkarmak zorundayız.

Hamlet'te Polonius'un oğlu Laertes'e verdiği tavsiyede de benzer bir sorun var. Oyun şu dizelerle sona eriyor: "Her şeyden önce de kendine karşı doğru ol / O zaman gecenin gündüze varışı gibi / Sen de aldatmaz olursun kimseyi". Bu gerçekten akıllıca bir nasihat mi? Ya siz doğuştan düzenbazsanız ve doğanıza sadık kalmaya karar verirseniz? Shakespeare'in gerçek hayatta bu baba tavsiyesi hakkında ne düşündüğünü bilmemizin hiçbir yolu yok. Dizelerin bazı okurlara güven verebilecek tumturaklı bir havası var. Öte yandan, Polonius oyun boyunca kulağa cafcaflı gelse de pek bir değeri yokmuş gibi görünen şeyler söylüyor. Belki de oyun sık sık yaptığı gibi dalga geçiyor adamcağızla. Ya da belki adam bir anlığına her zamanki kibrinin dışına çıkıp samimi bir ahlâki kavrayış sergiliyor. Shakespeare'in hayatı boyunca kendine bu tavsiyenin mantıklı olup olmadığını yahut mantıklı ama yanlış olup olmadığını sormuş olması da bir ihtimal. Veya bir insanın doğuştan üçkâğıtçı olabileceği fikri aklına gelmemiş olabilir. Büyük ozanın da zayıf yönleri olabileceğini düşünmekten korkmamalıyız. Örneğin Shakespeare'in komedileri bizi gülmekten kırıp geçirmez; *Twelfth Night*'ı [*On İkinci Gece*] izleyenlerin histerik kahkahalar attıkları için salondan dışarı çıkarılmaları gerekmez genellikle.

* * *

Her şeyi bilen anlatıcıların her dediğini kabul etmemiz için bir sebep yok. Onların da kendi önyargıları ve kör noktaları olduğundan şüphelenebiliriz. Anlatılarla karakterleri arasındaki ilişkileri ele alalım. Bir roman, karakterlerinden birini gereğinden fazla idealize edebilir ya da hikâyeye perspektiflerden birini kayıran bir açı verebilir. Kurgu eserler resmettikleri karakter ve olaylara, örtük yahut açık bir şe-

kilde, okurun sorgulamak isteyebileceği özellikler yükleyebilirler. Cin fikirli bir eleştirmen bir seferinde Graham Greene'nin romanı *The Heart of the Matter*'da [*Meselenin Kalbi*] başkahraman Scobie'nin romanın düşündüğünden hem daha az, hem de daha çok hayranlık uyandırdığını söylemişti. Elimizde başka kaynak olmasa bile, bir kurgu eserin sözlerini kutsal kitap metni gibi almak zorunda değiliz. Bir roman bize kahramanının yeşil benekli gözleri olduğunu söylediğinde onunla tartışmamız zor. Ancak aynı kahramanın Lucrezia Borgia'dan beri görülmüş en kötü kalpli dişi olduğunu iddia ederse, bu iddiayı romanın kahramana dair gösterdiklerini temel alarak sorgulamak isteyebiliriz. Bir edebiyat eseri karakterlerinin kalın kafalı, yufka yürekli ya da basbayağı aşağılık olduğuna inanabilir, ama hata payı her zaman vardır. Farkında olmadan bize bu hükümlerine karşı delil sağlayabilir.

D.H. Lawrence imzalı *Sons and Lovers* [*Oğullar ve Sevgililer*] buna iyi bir örnek. Roman, kahramanı Paul Morel'e yönelik üstü kapalı eleştiriler içerse de dünyayı çoğunlukla bu kahramanın gözlerinden görürüz. Anlatıyla merkezdeki figür arasında gizli bir suç ortaklığı vardır. Zaman zaman hikâye kendi kahramanını bizden daha çok takdir eder. Dünya büyük ölçüde Paul'un açısından göründüğü için, sevgilisi Miriam'a kalan yer sınırlıdır. Miriam'ın Paul hakkında ne düşündüğünü merak ederiz, ancak buna erişimimiz yoktur. Anlatı Miriam'dan yana değildir. Gerçek hayattaki Miriam'ın da hemen dikkati çektiği gibi, roman yapısı itibarıyla önyargılıdır. Aynı şey yazarın *Lady Chatterley's Lover* [*Lady Chatterley'in Sevgilisi*] romanı için de söylenebilir; bu eser de mikrofonu soğukkanlı Clifford Chatterley'e vermeyi reddetmekte ve Clifford tamamıyla dışarıdan sunulmaktadır. Bu durum *Anna Karenina*'nın pek de cazip bir figür olmayan Karenin'e karşı sergilediği hassas tavırla kıyaslanabilir. Clif-

ford örneği, bir diğer Lawrence romanı *Women In Love*'daki [*Aşık Kadınlar*] Gerald Crich'in ele alınışından da çok farklıdır. Gerald yazarın ölesiye nefret ettiği pek çok şeyi temsil etmekle birlikte müthiş bir şekilde işlenir ve karakter kendi içinden de gösterilir, tabii ne kadar derinlikli bir içi olduğu söylenebilirse. Buna karşılık Clifford Chatterley bir stereotipe indirgenir ve böylelikle roman bu karakteri minimum çabayla geçiştirebilir. Clifford aynı zamanda bedensel engellidir ve Lawrence tekerlekli sandalyeye mahkûm insanlardan bahsederken en sevimli halini takınmaz.

George Eliot *Adam Bede*'de okurun Hetty Sorrel'in iç dünyasına girmesine izin verir. Hetty şehvet düşkünü bir toprak sahibi tarafından baştan çıkarılan genç bir işçi kadındır. Bu ilişkiden gayrimeşru bir çocuğu olur, bebeği öldürür ve hikâyenin sonunda darağacından kurtarılması gerekir. Bu dramın büyük kısmı, Hetty'nin irdelemeye değer içsel derinlikleri olamazmış gibi dışarıdan verilir. Gerçek bir trajik figürdense, acıma nesnesidir sanki. Soyadı "Sorrel" akla "sorrow" [keder] kelimesini getiriyor, aynı zamanda bir at türü demek ki bu da büyük bir saygınlık uyandırmıyor. Anlatı en sonunda Hetty'yi sürgüne gönderir ve böylece eserin kahramanı Adam'ın boş kafalı sütçü kızdansa yüce gönüllü ve akıllı bir eş seçmesi için önü açılır. Eliot'ın en iyi romanı *Middlemarch*'ta böyle bir tek taraflılık yoktur; anlatıcı makul bir oturum başkanı gibi davranıp bütün karakterlerin söz almasını sağlar. Ruhsuz Casaubon bile hissedebilen, acı çekebilen bir mahlûk gibi gösterilir. Mikrofon kimsenin eline yapışmaz.

Eliot'ın Casaubon'a gösterdiği tavrın benzeri *Adsız Sansız Bir Jude*'da da vardır. Roman bizi ciddi ve geleneksel zihinli Phillotson'a antipati duymaya teşvik eder; serbest düşünceli Sue Bridgehead'ın Phillotson'la mutsuz bir evliliği vardır. Sue kocasına kendisini özgür bırakması için yalvardığında,

bu son derece saygın vatandaşın Sue'nun isteğini reddedeceği kesin gibi görünürken o karısına gitmekte serbest olduğunu söyleyerek bizleri şaşırtır. Bunu toplumun kendisi hakkındaki fikirlerine verdiği öneme ve sevdiği kadını kaybetme fikri karşısında duyduğu dehşete rağmen yapar. Fedakârlığının sonucunda okul müdürlüğü işini de kaybeder. Bu sevimsiz figürden bir canavar yaratmayı reddetmesi, romanın konvansiyona karşı duruşunun bir parçasıdır. Yazar Phillotson'ın karısının mutsuzluğuna vakur ve cömert bir tepki vermesine izin verir. Lawrence olsa ona böyle bir yücelik hakkı tanımazdı asla. Kendine ait bir iç dünyası olmasına bile izin vermeyebilirdi.

Bu açıdan, Hardy'nin karakterleri Austen ya da Dickens'ınkilerde alışık olmadığımız bir şekilde bizi şaşırtabilirler. Durup dururken camdan atlayabilir, fiziksel olarak iğrendikleri bir adamla evlenebilir, bir ağacın tepesinde uzun müddet kımıldamadan oturabilir, uçuruma takılmış birini kurtarmak için iç çamaşırlarını sökebilir, anlık bir hevesle karılarını panayırda satabilir ya da ortada hiçbir sebep yokken kılıç dövüşüne girişebilirler. Jude da bir Oxford barında zurna gibi sarhoşken İznik amentüsünü ezberden okur; mahalle barında her gün karşılaştığımız türden bir şey değildir bu. Hardy'nin romanları bu tip olaylardaki gerçekçilik eksiğinden utanıyora benzemezler, hatta tuhaflığın farkında bile değillerdir sanki. Gerçekçi olan ve olmayan farklı tür kurguların kendi hallerinde yan yana durmasına izin vermekten memnundurlar, onları tek bir şekle sokmaya çalışmazlar.

Tess of the D'Urbervilles'te [Tess] Hardy'nin Tess Durbeyfield'ı ele alışıyla George Eliot'ın Hetty Sorrel'a yaklaşımı arasında çarpıcı bir tezat vardır. Clarrisa'sına âşık olan Samuel Richardson gibi, Hardy de kendi yarattığı kahramana bariz bir şekilde âşıktır ve fazlasıyla istismar edilen bu genç kadına hakkını vermek istemektedir. Bu açıdan, bazı karak-

terlerin Tess'i alçakça suistimal etmesine karşılık, anlatının genç kadına duyduğu sevgiyle kendini affettirmeye çalıştığı görülebilir. Anlatı Tess'i Angel Clare'in yaptığı gibi idealize etmek yahut Alec D'Urberville'in yaptığı gibi tenselleştirmek yerine, onu bütün bir kadın olarak sunmaya çalışır.

Yüce gönüllü bir çaba bu, ama sorunları da yok değil. Kitap Tess'i içeriden betimlemeye çalışırken bir yandan onu kendi âşık bakışının nesnesi haline getirip okuyucunun da benzer muayenesine sunar. Eleştirmenlerin de işaret ettiği gibi, hikâye, kahramanını odağa getirmekte zorlanır. Onu saydamlaştırmaya çalışır, ancak daha net bir bakış yakalama çabasında bir sesten ya da bakış açısından ötekine kayarken bulur kendini. Tess'in cinselliğinde temsile gelmeyen bir şey vardır. Anlatının Tess'in baştan çıkarılışı gibi kritik anlarında Tess'in bilinci okuyucuya kapalıdır. Genç kadın, (üstü kapalı bir şekilde eril) anlatıcının onu sahiplenmeye çalışmasına direnir. Tess'e dair birbiriyle çelişen, hatta zıt giden görüşler tutarlı bir bütün oluşturmaksızın kesişir. Romanın kadının karakterini sergileme çabalarıyla kazandığı tek başarı, kadına dair algılarımızı durmaksızın bozmaktan ibarettir. Anlatıcının kitabın kahramanına sahip olma fantezileri varmışçasına bütün hikâye delme, sokma ve nüfuz etme eylemlerinin imgeleriyle doludur. Ancak nihayetinde Tess kendini ele vermeyecektir.

Bir romanın kendi konusuna belirgin önyargılarla yaklaşması da mümkün. Charles Dickens'ın *Hard Times*'ı [*Zor Zamanlar*] hikâyenin geçtiği, İngiltere'nin kuzeyindeki sanayi kenti Coketown'ı taraflı bir bakışla resmeder. Mekânın kendisi de empresyonist bir tavırla, ülkenin güneyinden gelen bir gözlemci kenti trenden görüyormuşçasına anlatılır. Kahramanımız Stephen Blackpool kurallara saygılı, işine bağlı bir işçidir. Okurdan kahramanın bir grev sırasında sendikanın baskılarına teslim olmayı reddedişine hayran kalması

beklenir, ama aslında Stephen'ın siyasi bilinci yok denecek kadar azdır. Diğer işçilere mesafeli durmasının sebebi siyasi değil, kişiseldir. Yalnız başına ölür; verilmek istenen genel izlenim, kahramanın örgütlü işgücü bağnazlığına karşı verdiği savaşta şehit düştüğüdür. Oysa Stephen'ın ölümünün hiçbir siyasi önemi ve anlamı yoktur.

Roman işçi hareketini yaygaracı, sekter ve potansiyel olarak şiddet eğilimliymiş gibi tasvir eder. Bu şekilde Viktorya dönemi İngiltere'sinde romanın sözüm ona çok içerlediği toplumsal adaletsizliklere meydan okuyan az sayıdaki güçten birini bir kalemde harcar. Bahsi geçen grev gerçek bir greve dayanmaktadır ve Dickens gazeteci kimliğiyle bu greve çok daha sıcak bakmış, hatta grevdeki işçilerin gösterdiği sabrı takdir etmekten geri kalmamıştı. *Zor Zamanlar* yazarın yaşadığı dönemlerde İngiltere'de hayati önem taşıyan kimi toplumsal reformların gerçekleşmesine önayak olan Faydacılık'ın da acımasız bir karikatürünü çizer. Faydacılık hareketinin kurucusu Jeremy Bentham eşcinselliğin suç sayılmasına karşıydı ve bu söz konusu dönem için şaşırtıcı ölçüde aydın bir duruştu. Faydacılık, kitabın kaba saba bir şekilde sunduğunun aksine, olguları fetişleştirmekten fazlasını içeriyordu. Dickens'ın çok yakın arkadaşlarının arasında Faydacıların da olduğu düşünülürse, kitabındaki çarpıtmaların farkında olmadığına inanmak zor.

Bir hikâye, bunu beklediğimiz zamanlarda bile, konusuna karşı hiçbir tavır almayabilir. En azından Evelyn Waugh'un hiciv niteliğindeki romanı *Decline and Fall*'un yaptığı bu. Kitap, kahramanı Paul Pennyfeather'ı İngiliz yüksek sosyetesinin soytarılıklarını ifşa etmek için kullanır. Bu dünyaya giriş için bir araç olduğundan, Pennyfeather'ın iyi işlenmiş, bütünlüklü bir karakter olması gerekmez. Pennyfeather, adındaki hafifsıkletliğin de akla getirdiği gibi [penny: sent, metelik; feather: tüy], romanın merkezinde yer alan bir tür boş-

luktur. Kendi deneyimini değerlendirmekten aciz gibidir. Müthiş bir kara mizah örneğiyle, bir başkasının fuhuş ve beyaz köle ticareti suçlarını üstlenerek yedi yıl hapis cezası yer. Ancak bu grotesk adaletsizliğe karşı en ufak bir itirazda bulunmaz.

Paul'un boşluğu, etrafındaki yüksek sosyetenin sığ dünyasına ait olma yollarından biri. Bu yüzden o dünyayı yansıtmakta başarılı olamıyor. Aynı şey onu bu dünyayı eleştirmekten de alıkoyuyor. Kahramanın hiçbir açıdan hiçbir önem taşımaması kitabın komedi unsurlarından; ancak bu durum onun üst sınıf ahbaplarını sorgulamasını da engelliyor. Romanın bu kahramanlara karşı tavrı titiz bir nötrlükte ve bu yansız tavır kitabı daha da komik kılıyor. Sırf şeklini bozmamak adına en şok edici, en gerçeküstü olayları bile provasız bir kayıtsızlıkla aktarıyor. Bu nötr ton Evelyn Waugh gibi üst sınıfa yoğun sempati besleyen bir yazar için son derece uygun.

Waugh'un komedisi insanların iç dünyalarını boşaltarak işler kısmen. Ama zaten karakterlerinin içlerinde boşaltılacak pek bir şey yoktur. Bu boşluk karakterlerin ahlâki zayıflıklarını su yüzüne çıkarmaya yarar ve onların aleyhinedir. Öte yandan karakterler gerçekten göründükleri kadar boş ve aptallarsa, rezil davranışlarından sorumlu tutulmaları da zordur; dolayısıyla bu durum aynı zamanda onların lehinedir. Paradoksal bir şekilde, bu tembel asalakların en eleştirilesi yönleri –yani cılız kişilikleri– aynı zamanda eleştirilere karşı en büyük savunmaları olur.

Anlatıların kendilerini haklı çıkarmak için zar tutmasının farklı yolları var. George Orwell'ın *Animal Farm*'ı [*Hayvan Çiftliği*], çiftliğin yönetimini ele geçirip kendi başlarına işletmeye çalışan ancak girişimleri felaketle sonuçlanan bir grup hayvan hakkındadır. Bu haliyle roman Sovyetler Birliği'nin ilk dönemlerindeki sosyalist demokrasinin çöküşü üzeri-

ne bir alegori niteliğindedir. Ancak hayvanların çiftlik işletmek gibi bir becerileri olmadığı bir gerçektir. Elleriniz yerine toynaklarınız olsaydı siz de çek yazmakta ya da tedarikçileri aramakta zorluk çekerdiniz. Hayvanların yaptığı deneyin başarısızlıkla sonuçlanmasının sebebi bu değil, ancak yine de okurun bu deneye verdiği tepkiyi bilinçdışında etkiliyor. Dolayısıyla hikâye daha en baştan bir tarafa meylediyor. Koşulları, iddiasını ispatlayacak şekilde hazırlıyor. Bu alegorinin ima ettiği şeylerden biri de, hiç şüphesiz solcu yazarı böyle bir şey istemese de, işçi sınıfının kendi meselelerini halledemeyecek kadar aptal olduğu. Kitabın adı da ironik bir bakışla okunabilir. "Hayvan" ve "Çiftlik" kelimeleri doğalında uyumludur. Ancak burada öyle değil.

Kartlar William Golding'in *Lord of the Flies*'mda [*Sineklerin Tanrısı*] benzer bir şekilde karılır. Burada ıssız bir adada mahsur kalan bir grup okul çocuğunun yavaş yavaş barbarlığa geçişini görürüz. Anlatılmak istenen, başka şeylerin yanı sıra, medeniyetin yalnızca yüzeyde olduğudur. Joseph Conrad'm *Karanlığın Yüreği* gibi bu roman da hepimizin temelde barbar olduğunu söyler. Her türlü toplumsal ilerleme umudunun önünü kesen bir görüş bu. Okul çocuğunu azıcık eşele, karşında bir barbar bulursun. Ne var ki karakterler olarak çocukları seçmek bu iddiayı doğrulamayı biraz fazla kolaylaştırıyor. Çocuklar zaten yarı-toplumsal varlıklardır. Kendi topluluklarını çekip çevirmek gibi karmaşık bir işlemi yürütme kabiliyetleri yoktur. Hatta çoğu bu açıdan Orwell'ın domuzlarından daha ileri düzeyde değildir. Yani adada kurmaya çalıştıkları toplumsal düzenin hızla çökmesi hiç şaşırtıcı değil. Dolayısıyla *Sineklerin Tanrısı* işleri kendisi için fazla kolaylaştırıyor. Savını ortaya koyuş şekli, aynı savı başka şekillerde sunulduğu takdirde görüneceğinden çok daha akla yatkın gösteriyor. İnsanlar Golding'in inandığı gibi düşmüş ve yozlaşmış varlıklar olabilirler; ancak bunu Bir-

leşmiş Milletler'in bir dengini yaratmayı başaramayan korkmuş okul çocukları üzerinden ispatlayamazsınız.

Bir anlatının gösterdikleriyle söyledikleri arasında uyuşmazlıklar olabilir. Bunun bariz bir örneğini John Milton'ın *Kayıp Cennet*'inde, Adem ölümcül elmayı paylaşarak Havva'nın kaderine ortak olduğunda görürüz. Şiirin olayı sunuş şekline bakılırsa, Adem'in bunu sevgilisine duyduğu aşk için yaptığı su götürmezdir:

> *Hayır, hayır! Hissediyorum,*
> *Doğanın bağı çekiyor beni: Etimsin, kemiğimsin sen,*
> *Neşede yahut kederde, ayrılamayız artık biz.*

Adem, Havva'ya olan sadakatinden ötürü hayatını tehlikeye atmaya hazırdır. Ama iş elmayı yemeye geldiğinde dizelerin tonu değişir:

> *Önce tereddüt etti, yemese miydi,*
> *Yememeliydi, aldatmamalı kendini,*
> *Ama kapılmıştı dişiliğin cazibesine budala gibi.*

"Kapılmıştı dişiliğin cazibesine budala gibi," dizesi Adem'in şiirin daha biraz önce resmettiği ruh halinin çirkin bir çarpıtmasıdır. Erkeğin cesaret timsali fedakârlığını güzel bir yüzün ayartıcılığına indirger. Adem elmayı aldığı, sevgilisiyle birlikte hayatından vazgeçmeye hazır olduğu anda şiir bu kahramana duyduğu bütün sempatiyi kaybedip katı ve yargılayıcı bir ton alır. Bu eylemi kendini kandırmadan, özgürce, felaketle sonuçlanacağını bile bile yaptığında ısrar eder. Teolog Milton, hümanist Milton'ın yerini alırken doktrin dramayı alt eder.

Daniel Defoe'nun eserlerinde de gördüklerimizle bize anlatılanlar arasında benzer tezatlar vardır. Defoe'nun romanla-

rı maddi dünyanın sıradanlığını cazip bulur. Yazılarında anlatının saf halini görürüz; baskın soru her zaman "Sonra ne olacak?"tır. Olaylar başka olayların önünü açtıkları ölçüde önemlidir. Bu tezcanlı anlatılar bütünlüklü bir model oluşturmayı pek dert edinmeden ilerlerler. Defoe'nun hikâyelerinde mantıksal bir sonuç yahut doğal bir kapanış yoktur. Anlatıyı anlatı uğruna biriktirirler, tıpkı kapitalistlerin kârı kâr uğruna biriktirmeleri gibi. Anlatma arzusu bir türlü doymaz sanki. Durmanın gerileme anlamına geldiği bir dünyada, yalnızca yeniden harekete geçmek üzere durulursun ve Defoe'da bu hem anlatı, hem de karakterler için geçerlidir. Robinson Crusoe adadan evine döner dönmez yeniden seyahate çıkar ve gelecekte okuyucularıyla paylaşmaya söz verdiği yeni maceralar istifler. Moll Flanders gibi karakterler de öyle hızlı hareket eder, bir kocadan sonra ötekini öyle tez elden bulur, bir adi suçtan ötekine öyle çabuk atlar ki devamlı bir kimlikleri yokmuş gibi görünürler. Bunun yerine nerede akşam orada sabah (Moll'un vakasında gerçek anlamıyla) yaşarlar.

Defoe açık bir şekilde gerçekçilikten keyif alır. James Joyce'un bir seferinde kendisi için söylediği gibi, onda da bir bakkalın zihni vardır. Aslına bakarsanız İngiliz romanı gündelik varoluşun sonsuz bir büyüleyiciliğe büründüğü noktadadır. Bu, trajedi, destan, mersiye, pastoral şiir ve romanslar gibi önceki edebi biçimler için geçerli değildir. Önceki türler tanrısal varlıklar, soylu karakterler ve olağandışı olaylara eğilirler. Fahişelerle yankesiciler ilgilerini çekmez. Hikâyeyi Moll Flanders gibi bir orospunun anlatmasına izin vermeleri, anlatıyı bir zürafanın insafına bırakmaları kadar düşünülemezdir. Defoe gibi Hıristiyanlar için gündelik hayattan bu hayatın başka bir şeye hizmet ettiğini düşünmeden zevk almak, her ne kadar eserlerinde tam olarak bunu yapsa da, ahlâken kabul edilebilir değildir. Maddi dünya kendi içinde bir amaç olamaz, manevi dünyaya işaret etmesi gerekir. Gerçek olaylarda ahlâki ya

da dini anlamlar aranmalıdır. Bu yüzden Defoe bulvar gazetesi üslubuyla bu sansasyonel durumları (hırsızlık, biriyle evliyken başka biriyle evlenme, dolandırıcılık, zina vb.) yalnızca bunlardan ibret alabilmemiz için anlattığına inandırmaya çalışır bizi. Ama bunun doğru olmadığı aşikâr. Hikâyeyle ahlâkın arası absürdlük ölçüsünde açıktır. İnsanlık tarihinin takdiri ilahi tarafından yönlendirildiğini düşünmemiz istenir, oysa bundan daha mantıksız bir şey olamaz. Tarih rastlantısaldır. Doymak bilmez hırslarla güdülür, ahlâki bir planın parçası falan değildir. Erdem, parası erdemli olmaya yetenler içindir. Romanların söylediği şeyler, gösterdikleri şeylerle örtüşmez.

D.H. Lawrence, *Study of Thomas Hardy*'deki deyişiyle, "teraziyle oynayan" yazarlara karşıydı. Bundan kastı şudur: Her kurgu eser, gizemli bir şekilde kendine ait özerk bir yaşamı olan bir güçler dengesidir ve yazar kendi amaçlarını dayatmak için bu hassas dengeyi bozmamalıdır. Lawrence, müthiş yaratısı Anna Karenina'yı bağışlanamaz bir şekilde öldüren Tolstoy'un tam olarak bunu yaptığını düşünür. Yine Lawrence'ın ifadesiyle, Tolstoy'un içindeki "Yehuda" bu kadın kahramanda büyük bir ihtişamla serpilen yaşam karşısında ürker ve korku içinde ondan kurtulmak isteyip kadını trenin altına iter. Başkahramanlarının yenilmesine izin veren yazarlar Lawrence'ın gözünde "hayata kazık atarlar". Ona göre trajedi, yazarın oyunbozanlık etmesidir. Lawrence büyük modernist yazarlardan trajediye duyduğu nefretle ayrılır. Lawrence'ta kendilerini tamamlayamayan karakterler trajik görülürler. Diğerleri kendilerini tamamlarken, bu karakterler ayakbağı olmasınlar diye yoldan çekilirler.

Lawrence Tolstoy ve trajedi konusunda yanılıyor olabilir; ama yazarların çoğunlukla anlatılarını kendi amaçları doğrultusunda yönettikleri doğru. George Eliot'ın *Middlemarch*'ında kahraman Dorothea Brooke kendini pörsük ve ukala bir ihtiyarla aşksız bir evliliğin içinde kısılı kalmış his-

settiğinde roman araya girip ölümcül bir kalp kriziyle adama öteki dünyayı boylatır. Diğer bir deyişle, takdiri ilahinin modern haline kurgu deriz. *Jane Eyre* kahramanını Rochester'la evlendirmek ister ama Rochester halihazırda evlidir; dolayısıyla roman adamın deli karısını alevler içindeki çatı katından atıp öldürür. Eğer karakterler cinayet işlemeye gönülsüzse, anlatı araya girip işi bizzat üstlenir. Anlatılar kiralık katiller gibidir; karakterlerin çekinebileceği pis işleri yapmaya hazırdır. David Copperfield'ın çocuksu, biraz boş kafalı karısı Dora'nın ona uygun bir eş olmadığı açıktır, dolayısıyla romanın sonunu görmeyi başaramayacağı da aşikârdır. Bir dedektiflik hikâyesinin başında diğer karakterleri hor görüp ezen zorba işadamının hikâyenin sonunda böğrüne bir bıçak yiyeceği ne kadar kesinse, Dora'nm kaderine terk edileceği de o kadar kesindir.

Hikâye araya girip durumu tam vaktinde gelen bir mirasla, bölgeye yeni gelen bir bekârla ya da uzun zamandır ortalıkta olmayan ve ciddi şekilde zengin bir akrabanın keşfiyle de kurtarabilir. İyileri ödüllendirmek, kötülerin cezasını vermek bu tip gerçekçi anlatıların görevidir. Bu anlatıların, gerçekliğin potlarını düzeltmeleri gerekir. Kimi zaman bunu, Henry Fielding'in romanlarında olduğu gibi ironik bir şekilde, oynadığı oyunu hissettirerek yapar. Bir roman altan alta şunu ima edebilir: Gerçek hayatta böyle bir karakter olsa muhtemelen darağacını boylardı; ama bu bir kurgu olduğundan bu karaktere ona hayran bir eş ve büyük miktarda gayrimenkul vermek gerek. Eğer karakter söz konusu eş ve gayrimenkulleri elde etmeye çalışırken gösterilirse, adamın erdemine duyduğumuz itibar azalır. Erdemin kendi çıkarına çalışmaması gerekir. Dolayısıyla bu tip işleri kahramanın yerine olay örgüsü yapar. Fielding Tom Jones'un mutluluğa ulaşmasına izin vermekle birlikte, bu tip isabetli sonlara gerçek hayatta pek rastlanmadığını söyleyerek bizi uyarır.

Romanın akışında dikkatimizi çektiği gibi, dünyada iyilerin ödüllendirileceğini söyleyen değerli bir ahlâki öğreti vardır; ancak, yine Fielding'in eklediği üzere, bu öğretinin tek kusuru doğru olmamasıdır.

Benzer şekilde, ahlâksızlar ve kötü kalpliler hikâyenin sonunda genellikle yenilir. Planları suya düşer, servetleri pençelerinden alınır, kodesi boylar ya da canavarlarla evlenirler. Yoksullar iyi şeylere kavuşurken zenginler eli boş gönderilir. Ama ihtiyatlı bir şekilde ima edilen şey, gerçek hayattaki hikâyelerin sonunda kötülerin yüksek ihtimalle hâkim ya da bakan olmalarıdır. Shakespeare'in bazı komedilerinin sonunda da benzer bir ironi hissi vardır; alaycı bir şekilde, işlerin gerçekte böyle yürümediğini fark ettirirler bize. *A Midsummer Night's Dream*'in [*Bir Yaz Gecesi Rüyası*] sonunda "doğru" çiftler birbirleriyle evlenir, ama oyun önce cinsel çekim söz konusu olduğunda doğruluktan bahsedip bahsedemeyeceğimizi sorgular. Bir insanın başka bir insanı nasıl arzulayabildiğini gösterip, mantıkla yapılan planların karşısında tehdit oluşturan arzunun anarşik niteliğini vurgular. Hatta periler kraliçesi bir eşeğe âşık olur ve bu, kraliyet mensubu birinin bunu ilk yapışı değildir. *Fırtına*'da Prospero düşmanlarıyla ancak sihir yardımıyla uzlaşabilir. Charlotte Brontë'nin *Villette*'si [*Geçmişin Gölgesinde Villette*] bize biri komik, öteki trajik iki alternatif son sunar. Kitap "Madem ısrar ediyorsunuz, buyurun size mutlu son," diyordur sanki okuyucuya, "ama işin aslının ille de böyle olduğunu sanmayın."

Trajik sonlardan korkmayan Henry James "The Art of Fiction" makalesinde alaycı bir dille pek çok gerçekçi romanın son sayfalarında bulduğumuz "ödül, emeklilik, koca, karı, bebek, ek paragraflar ve neşeli yorumların dağıtımından" bahseder. Bu tip sonların amacı okuru teselli etmekken modernist sonların yarattığı etki genellikle okuru tedirgin etmektir. Viktoryanlar okurun moralini yükseltmenin sanatın

işlevlerinden biri olduğuna inanıyordu. Kederin insanı ahlâken zayıflattığı düşünülüyordu. Hatta siyasi açıdan tehlikeli bile olabilirdi. Keyifsiz insanlar muhalif insanlardı. Viktorya döneminde yazılan neredeyse bütün romanların olumlayıcı tonlarla sona ermesinin sebeplerinden biri de budur. Dönemin trajediye en yakın sularda yüzen romanı *Uğultulu Tepeler* bile tereddütlü de olsa müspet bir son yakalamayı becerir. Bu mutlu sonlar aslında fantezilerden ibarettir ve fanteziler de, Freud'un dediği gibi, "tatmin etmeyen gerçekliğin düzeltilmeleridir". Gerçek dünyada hakların ve faydaların dağılışının geride arzulanacak şeyler bıraktığını biliyoruz. En beğenilen kadınlar saçma sapan adamlarla evlenir, sahtekâr bankacılar hapishaneye adım atmaz, faşist insanların küçük tatlı bebekleri olur. Dolayısıyla bir gıdım şiirsel adaletten kimseye zarar gelmez. Belki de romanlar adaletin hâlâ mümkün olabildiği birkaç alandan biridir. Ama bu insanı çok da avutan bir fikir değil.

Joseph Conrad, *Notes on Life and Letters*'ta Henry James üzerine yazdığı bir makalede konvansiyonel kurgu sonlarından, "ödül ve cezalarla, taçlanmış aşklarla, şansla, kırık bir bacakla ya da beklenmedik bir ölümle getirilen çözümlerden" bahseder. "Bu çözümler," der, "hasretini çektiğimiz, gündelik dünyanın nimetlerinden daha çok istediğimiz kesin bir son arzumuzu tatmin ettikleri ölçüde meşrudur. Belki de insanlığın tek gerçek arzusu, boş saatlerde su yüzüne çıkan, yüreğine su serpilmesi arzusudur." Bir bitişe, kesin bir kapanışa duyduğumuz açlık, durmadan içimizde yankılanan "Sonunda ne olacak?" çığlığı büyük bir şevkle okumaya devam etmemizi sağlar. Gerilim ve gizem romanlarını, arkası yarınları, Gotik korku öykülerini okurken kendimizden geçmemizin sebeplerinden biri de bu. Conrad'ın bunları yazmasından kısa bir süre sonra, Freud bu kesin son özlemimize ölüm dürtüsü adını verir.

Merakımızı gidermek istiyoruz, ama aynı zamanda bu tatminden sakınıyoruz. Kapanışın hazzı çok çabuk gelirse, gerilimin keyfi kaçıyor. Güvence arıyoruz, ama aynı zamanda bunu geciktirmek istiyoruz. Doyuma ihtiyacımız var, ama bilmeyişin kaygısından zevk alıyoruz. Çözüm geçici olarak geri çekilmezse, ortada bir hikâye olamaz. Anlatıyı ayakta tutan şey çözümün yokluğudur. Yine de kayıp bir köpek yavrusu ya da cennet bahçesiymiş gibi özleriz çözümü. *Karanlığın Yüreği*'nin anlatıcısı hikâyenin sonunda Kurtz'un yaslı sevgilisiyle karşılaştığında, anlatıcı, kadını teselli etmek için aslı olmayan şeyler söyler. Hikâye bu kadını mutlu son arayışındaki geleneksel okur yerine koyar sanki. Oysa Conrad sadece sonların nadiren mutlu olduğundan değil, mutlu ya da mutsuz, kesin bir sonun da mümkün olmadığından şüpheleniyor gibidir.

* ✲ *

Daha önce hikâyelerin baştaki düzenin bozulmasıyla mümkün olduğunu söylemiştik. Mutlu bahçeye bir yılan yanaşır, kasabaya bir yabancı gelir, Don Kişot yola çıkar, Lovelace Clarissa'yı beğenir, Tom Jones hâmisinin malikânesinden kovulur, Lord Jim ölümcül atlayışını yapar ve Josef K adı konmayan bir suç yüzünden tutuklanır. Gerçekçi romanların pek çoğunda sonun amacı bu düzeni yeniden, belki daha zenginleşmiş bir şekilde kurmaktır. İlk günah bir çatışma ve kaos haliyle sonuçlanır, ancak sonunda bağışlanacaktır. Cennetten düşüş gibi, bu da bir *felix culpa*, yani talihli bir hatadır, çünkü o olmasa bir hikâye de olmaz. Bu yüzden okur da teselli bulur ve keyiflenir. Gerçeklikte üstü kapalı bir mantık olduğuna, romanın görevinin bu örtük mantığı sabırla gün yüzüne çıkarmak olduğuna inanır. Hepimiz muazzam bir düzenin parçalarıyızdır ve, daha da iyisi, bu düzendeki hikâyenin sonu eğlencelidir.

Bu açıdan anlatıyı bir tür strateji olarak düşünmek faydalı olabilir. Bütün stratejiler gibi anlatı da belli kaynakları harekete geçirir ve hedefine ulaşmak için belli teknikler kullanır. Gerçekçi romanların pek çoğu problem çözme araçları gibi görülebilir. Kendilerine çözmeye uğraşacakları problemler yaratırlar. Aynı şeyi gerçek hayatta yapan insanlara psikiyatr deniyor, ama gerçekçi kurguda beklediğimiz bir şey bu. Ancak anlatıda gerilim istiyorsak, zorluklar çok çabuk aşılmamalıdır. Emma Woodhouse kendini Bay Knightley'in kollarında bulmalıdır, ama daha ikinci paragrafta değil. Öte yandan, edebi eserler bir sorunu çözerken ortaya başka bir sorun atabilirler ve sırası gelince bunun da ele alınması gerekir. Modernist ve postmodernist eserler ise genellikle çözümlerle daha az ilgilenirler. Amaçları belli problemleri ortaya koymaktır daha ziyade. Sefahat içinde yaşayan dolandırıcıların sokak lambalarına asılmalarıyla ya da mutlu evliliklerle sona ermezler. Ve bu açıdan çoğu gerçekçi eserden daha gerçekçi oldukları söylenebilir.

Klasik gerçekçiliğe göre, dünyanın kendisi bir hikâye şeklindedir. Buna karşılık pek çok modernist kurguda bizim kurduklarımızdan başka bir düzen yoktur. Bizim kurduklarımız da keyfi olduğundan, kurguların açılışları ve sonları da keyfidir. Takdiri ilahiyle atanan başlangıçlar ya da doğal kapanışlar yoktur. Dolayısıyla bir mantığa oturan orta kısımlar da yoktur. Senin son saydığın şey bana göre başlangıç olabilir. Nereden istersen oradan başlayabilir ya da nerede istersen orada durabilirsin. Sonlarla başlangıçlar dünyanın kendinden değildir. Bu açıdan, ipler senin elindedir. Ama başlangıcı hangi noktaya koyarsan koy, o noktadan önce de çok fazla şeyin olmuş olduğundan emin olabilirsin. Ve sen hangi noktada durursan dur, yine çok şey yaşanacak o noktadan sonra.

Kimi modernist eserler bu yüzden bütün anlatı kavramına şüpheyle yaklaşır. Anlatılar dünyanın şekillenmiş oldu-

ğunu, sebeplerle sonuçların derli toplu bir zincir oluşturduğunu ima eder. Bu yaklaşım kimi zaman (ama kesinlikle her zaman değil) ilerlemeye, aklın gücüne ve insanlığın hep daha iyiye gidişine duyulan inancıyla ilişkilidir. Bu tip klasik anlatı anlayışının Birinci Dünya Savaşı'nın muharebe meydanlarında tuzla buz olduğunu söylemek abartılı olmaz; zira bu savaş insan aklına inanmayı epey zorlaştırdı. Sonuç olarak *Ulysses*'ten *Çorak Ülke*'ye, Yeats'in *The Wild Swans at Coole*'undan Lawrence'ın *Aşık Kadınlar*'ına kadar pek çok büyük modernist eser hep bu yıllarda üretildi. Modernist akla göre, gerçeklik düzenli bir şekilde evrilmez. A olayı B olayına yol açabilir, ama aynı zamanda C, D, E olaylarına ve sayısız başka şeye yol açar. Kendisi de sayısız etkenin ürünüdür. Hikâyede önceliği hangi olayın alacağına kim karar verecek peki? Gerçekçilik dünyayı bir açılım olarak görürken modernizm bir metin olarak görme eğilimindedir. Burada "metin" [text] "dokuma"ya [textile], çok sayıda ipliğin birlikte ve birbirine örülmesine yakın bir anlamdadır. Bu görüşe göre gerçeklik mantıklı bir gelişimden ziyade her öğenin öteki öğelere dolaşarak bağlandığı kördüğüm bir ağdır. Bu ağın bir merkezi olmadığı gibi, üzerine kurulduğu bir temeli de yoktur. Nerede başlayıp nerede bittiğini kesin olarak bilemeyiz. A ya da Z olayı yoktur. Süreç sonsuz bir şekilde çözülüp sınırsızca açılabilir. Yuhanna İncili'nin dediği gibi, başlangıçta söz vardı; ama bir sözün söz olabilmesinin sebebi başka sözlerle ilişkisidir. Yani ilk sözün söz olabilmesi için halihazırda en azından bir tane başka söz olması gerekirdi. Bu da demek oluyor ki ilk söz yoktu. Eğer dilin doğuşundan bahsedeceksek, bütün dil, Claude Levi-Strauss'un ifadesiyle, "tek hamlede" doğmuş olmalı.

Yani anlatı mefhumu krize girmiş durumda. Modernizme sorarsanız bir şeyin nerede başladığını bilmek, bu mümkün olsa bile, ille de o şeyin hakikatini vermez. Öyle olaca-

ğını düşünmek "genetik safsatası" denen hataya düşmektir. Tek bir büyük anlatı yoktur, sadece bir sürü küçük anlatı ve bunların kendi kısmi hakikatleri vardır. Gerçekliğin en basit yanı bile sayısız farklı şekilde anlatılabilir ve anlatıldığında bunların hepsi birbiriyle uyumlu olmayacaktır. Bir hikâyedeki hangi incir çekirdeğini doldurmayan ayrıntının hikâyenin sonunda müthiş önem kazanacağını bilmek imkânsızdır; tıpkı biyologların hangi düşük yaşam formlarının zamanı gelince olağanüstü bir şeye evrileceğini bilmelerinin zor olması gibi. Milyarlarca yıl öncesinin kendi halindeki balçıksı, küçük yumuşakçasını gören biri Tom Cruise'un gelişini hayal edebilir miydi? Hikâyeler dünya denen bu ağa bir düzen yamamaya çalışırlar ama bu şekilde dünyayı basitleştirmek ve yoksullaştırmaktan öteye gidemezler. Anlatılaştırmak, saptırmak demektir. Aslında yazmanın da saptırmak demek olduğu iddia edilebilir. Yazı zamanda açılan bir süreçtir ve bu açıdan anlatıya benzer. Şu halde tek sahici edebi eser, bu saptırmanın bilincinde olan ve hikâyeyi bu saptırmayı da hesaba katarak anlatmaya çalışandır.

Bu da bütün anlatıların ironik olması gerektiği anlamına geliyor. Anlatılar hikâyelerini anlatırken sınırlamalarını hep akıllarında tutmalılar. Bilmedikleri şeylerle bildikleri şeyleri bir şekilde birleştirmeliler. Hikâyenin sınırları hikâyenin parçası olmalı. Conrad'ın bazı anlatıcılarının ya da Ford Madox Ford'un *İyi Asker*'indeki anlatıcının kendi kör noktalarını kabullenmek için çabalamalarının sebeplerinden biri de budur. Sanki insanın hakikate en çok yaklaşabildiği nokta, kendi kaçınılmaz cehaletini itiraf ettiği andır. Anlatıcılar, konularının kendilerininkinden başka pek çok versiyonu olabileceğini ima etmenin bir yolunu bulmalıdır. Eğer yanıltıcı bir şekilde mutlaklık taslamayacaklarsa, kendi keyfiliklerine dikkat çekmelidirler. Samuel Beckett bu noktada iyi bir örnektir; bu yazar eserlerinde bazen olmadık bir öyküye

girişir, ama daha iki adım yol almadan o öyküden vazgeçip onun kadar anlamsız olan başka bir öyküye başlar.

Diğer bir deyişle, modern hikâye anlatıcılığı şairlerin kabilenin mitik kökenlerini aktardığı ya da askeri zafer şarkıları söylediği günlerdeki gerekliliğini kaybetti. Hikâye anlatmak lüzumsuzlaştı. Kabilenin kökeninde ya da ulusun tarihinde olduğu varsayılanın aksine, hikâyelerin gerçeklikte bir temeli yok artık. Dolayısıyla kendi kendilerini ayakta tutmak zorundalar. Yaratılış Kitabı'ndan ya da *İlahi Komedya*'dan farklı olarak, kendilerininkinden başka bir otoriteye başvuramazlar. Bu da hikâye anlatıcısına manevra yapabileceği daha çok alan tanır. Ama bu negatif bir özgürlüktür. Her şeyin anlatıya dökülebileceği, ama anlatıya dökülmesi gereken hiçbir şeyin olmadığı bir dünyada yaşıyoruz.

Keskin sınırlamaları olan ama bu gerçeğin farkında değilmiş gibi görünen anlatılar da var. Elizabeth Gaskell'in romanı *Mary Barton* tipik bir örnek. Erkek kahramanı John Barton Viktorya dönemi Manchester'ında üstü başı dökülen bir sanayi işçisidir. Sonradan militan olur; ancak bu olduğunda hikâyenin ufkunun, en azından kavrayışının dışında kalır. Hikâyenin kenarlarında gizli gizli dolaştığı hissedilse de, doğrudan bir karşılaşma yaşanmaz. Roman bu karakterin nasıl bir aktivist olduğundan, Çartist mi, komünist mi, yoksa başka bir şey mi olduğundan bile emin değildir. Ve eğer kitap bunu bilmiyorsa, kimse bilmiyordur. Barton, siyasi görüşleri daha konvansiyonel olan hikâyenin kendisini takip edemediği karanlık bir dünyaya girmiştir. Bu açıdan, Gaskell'in ilk başta romanına bu başkahramanın adını vermeye niyetlenmesi, ama sonradan fikrini değiştirip kahramanın sicili daha az bozuk kızının adını vermesi manidar.

Şu halde modernizmin gelişiyle en basit hikâyeleri bile olduğu gibi anlatmak giderek zorlaşmıştır. Denizciyken müthiş hikâyeler uydurma yeteneğiyle tanınan Joseph Conrad'ı

ele alalım. *Karanlığın Yüreği* diğer niteliklerinin yanı sıra sürükleyici bir detektiflik hikâyesidir. Ancak fabl ortaya serildikçe kenarları bulanıklaşmaya, çözünmeye ve ufalanmaya başlar. Hikâye canlı ve somutlaştırıcı bir üslupla anlatılır, ama en ince ayrıntıların bile dağıtamadığı bir sis vardır üstünde. Başkarakter Marlow hiçbir yere varamıyor gibidir. Suyun kaynağına, Afrika'nın merkezine yaklaştıkça, kendi içinin derinliklerine, mitin ve bilinçdışının zamansız âlemine doğru da yol alır. Yani yolculuğu aslında ileriden çok içeri doğrudur. Aynı zamanda, medeniyetten sözüm ona vahşiliğe yelken açarken tarih öncesi geçmişe de gider. Afrika'nın kalbine sokulmak, insanlığın "ilkel" kökenlerine geri dönmektir. Yani anlatı aynı anda hem ileri hem de geri gider. İlerleme tamamıyla hayalidir. Tarihte umut yoktur. Joyce'un Stephen Dedalus'unun sözlerini uyarlarsak, tarih, modernizmin uyanmaya çalıştığı bir kâbustur. Conrad'ın anlatısında bir sıkıntı varsa, bunun bir sebebi de 19. yüzyılın ilerlemeye –barbarlıktan medeniyete doğru sürekli bir şekilde yükseldiğimiz fikrine– duyduğu inancın çok büyük bir darbe almış olması.

Bu yüzden Marlow'un peşine düştüğü, ahlâksızlığı canavarlığa vardıran Kurtz'un Afrika'ya "merhamet, bilim, ilerleme ve şeytan bilir başka nelerin elçisi" olarak gelişi çok şaşırtıcı değil. Sömürge memuru Kurtz Afrika'ya ilerleme ve aydınlanma şampiyonu gibi gelmiş ama zamanla yozlaşıp bazı "ağza alınmayacak ayinler" ve gizli tiksinçlikler yapan bir adama dönüşmüştür. Belçika Kongosu sakinlerini aydınlatmaya gelen Kurtz artık onların kökünü kazıma derdindedir. Yani hikâyenin hem içeriğinde hem de biçiminde ilerici olan şey ilkele döner.

Ne tarih ne de anlatı bizi bir yere götürebilir gibi artık. Joyce'un Leopold Bloom'u kalkar, Dublin sokaklarında oyalanır ve eve döner. Doğrusal tarih anlayışı yerini döngüsele

bırakır. Hikâyeler ele gelmeyen hakikatleri yakalamaya çalışırlar sonsuza dek. Bir hikâye anlatmak boşluğu şekillendirmeye çalışmaktır. Okyanusta saban sürmek kadar beyhude bir çaba bu. *Karanlığın Yüreği*'nde Marlow hikâyesini gerçekten de karanlıkta anlatır; gecenin bir yarısı güverteye çömelmiş konuşurken onu dinleyen birileri olup olmadığını bilmez. Daha önce de değindiğimiz gibi, söylediği son sözler yalandır. George Eliot'la Thomas Hardy hakikatin anlatılabilir olduğuna inanır ama Conrad'la Woolf'un böyle bir inançları yoktur. Onlara göre hakikat temsilin ötesindedir. Gösterilebilir, ama ifade edilemez. Belki de Kurtz bunu dehşet verici bir an için görmüş, ama gördükleri bir hikâyenin sınırlarına sığdırılamamıştır. Belki her hikâyenin merkezinde karanlık bir yürek vardır.

Marlow'un bu hikâyeyi anlatabilmesini mümkün kılan şey hakikate hiçbir zaman ulaşamamış ve ulaşamayacak olmasıdır belki de. İnsanlık durumuna dair son sözü söylemeyi başaran bir eserin geriye söyleyecek bir şeyi kalmazdı. Sesi kısılır, sessizliğe gömülürdü. Sunduğu hakikatle helak olurdu. "Kekelemeler, bocalamalar içinde geçen ömür, biricik amacımız olan o son sözü dile getirmek için fazlasıyla kısa değil midir?" diye sorar Marlow. Anlatıyı hareket halinde tutan şey, anlatının tastamam imkânsızlığıdır. (Modernist) hikâyelerin peşinde koştuğu hakikat dilin sınırlarının ötesinde yatar; ancak hikâyeler arayışlarından vazgeçmeyi reddeder ve hikâye anlatıcılığını faal tutan şey bu reddir. İnsan hareket ettiği müddetçe, dururken olduğundan daha yakındır istediği şeye. Marlow *Karanlığın Yüreği*'nde "yolculuğun en uzak, deneyimin en tamamlayıcı noktasından" bahseder. Tek mesele bu aşırı uca vardığınızda Kurtz gibi uçurumdan aşağı bakacak cesareti bulup bulamamanızdır. Kurtz dilin ve anlatının sınırlarından çıkıp bu sınırlarının çok ötesindeki çıplak ve yakışıksız bir gerçekliğe geçmiştir ve hikâye

bunu dehşet verici bir zafer gibi sunar. Kahramanı, Medusa'nın yüzüne korkmadan bakabilmiştir ve belki de bu, orta sınıf banliyö erdemlerinden daha hayran olunası bir başarıdır. Tanıdık bir modernist örnektir Kurtz; tehlikeli olduğu kadar gözü pek.

En azından Marlow kitapta çok da ortalıkta gözükmeyen Kurtz hakkında böyle düşünür. Ama onu yersiz bir şekilde idealleştiriyor da olabilir. Belki Conrad'ın bu karakter hakkında başka fikirleri vardır. Yazarın *Lord Jim* ve *Nostromo* gibi diğer bazı eserleri de hikâyeyi dosdoğru anlatmakta aynı utangaçlığı sergiler. Onların anlatımları da daireler çizip başa döner, yola yarıdan başlar, aynı anda bir sürü hikâyeyi birden yürütür, anlatıcıları değiştirir ve aynı olayları farklı perspektiflerden aktarırlar. Okur hikâyeye önce bir açıdan, sonra başka bir açıdan dalmak, zamanda bir ileri bir geri kaymak ve birinin aktarımının başka biri tarafından dinlenmesini kaydeden bir anlatıcının söylediklerine inanmak zorunda kalır.

Bunlar, bir kısmıyla, İngiliz edebiyatının en komik başyapıtlarından birini, 18. yüzyıl yazarı Laurence Sterne'in *Tristram Shandy*'sini anımsatıyor. Anlatılan hikâyeyi çarpıtmak modernizme has bir şey değil. Sterne'in romanı aslında anlatının, en azından gerçekçi anlatının imkânsızlığı üzerine bir anlatıdır; gerçekçiliğin bizim gücümüzü aştığını görür. Hiçbir yazı gerçekliği olduğu gibi anlatamaz. Gerçekçi olduğu söylenen her şey aslında gerçekliğin açı verilmiş ve üzerinde oynanmış bir versiyonudur. Bırakın bir insanın hayatını, tırnağındaki minik bir lekenin bile "eksiksiz" bir aktarımı mümkün değil. Gerçekçi romandan varoluşu olduğu gibi, en zaptedilemez ayrıntılarıyla yansıtması, aynı zamanda bu şekilsiz malzemeyi bir anlatı şekline sokması beklenir. Ama bu iki amaç birbiriyle bağdaşamaz. Her hikâye malzemelerini seçmeye, değiştirmeye, çıkarmaya mahkûmdur ve

bu yüzden bize yalın hakikati veremez. Vermeye çalışırsa sonsuza kadar uzar çünkü. Bir şey başka bir şeyin, o da başka bir şeyin konusunu açar; parantezler kapanmaz. *Tristram Shandy*'de olan tam olarak budur.

Sterne'e göre, malzemeyi seçmek ve çıkarmak bir bakıma okuru kandırmaktır. Düzen, düzenbazlıktır. Bu yüzden kitabın anlatıcısı Tristram bize doğumu ve büyümesi hakkında anlatabileceği her şeyi, hiçbir şeyi atlamadan anlatmaya girişir. Okuyucu dostu gibi görünen bu jestin sonucu anlatının çabucak tıkanması ve okurun allak bullak olmasıdır. O zaman güya okuyucunun hatırına yapılan bu hareketin amacının ortalığı karıştırmak olduğundan şüpheleniriz. Tristram ana rahmine düştüğü andan başlayarak kendisi hakkındaki her şeyi anlatmaya çalışırken öyle hantal ve içinden çıkılmaz bir metin yığını dokur ki ipin ucunu iyice kaçırma tehlikesi yaşarız. Bütün proje müthiş komik bir şekilde kendi kendini bozguna uğratır. Çok geçmeden kahramanın kafayı üşüttüğünden şüphelenmeye ve biz de aynı istikamette sürükleniyormuşuz gibi hissetmeye başlarız.

Gerçekçilik bize dünyayı bütün keyif verici ve tedirgin edici karmakarışıklığı içinde sunuyor gibi görünse de böyle bir şey yapmaz. Gerçekçi bir romanda ya da doğalcı bir tiyatro oyununda telefon çaldığında bunun yanlış numara değil, olay örgüsü içinde bir hamle olduğu hemen hemen kesindir. Gerçekçi eserler kendi ahlâki görülerini inşa etmelerine yardım edecek karakter, olay ve durumları seçerler. Ancak bu seçiciliği gizlemek ve böylelikle gerçeklik havalarını korumak için bize çoğu epey gelişigüzel bir sürü ayrıntı verirler. Örneğin romanda kısa süreliğine görünüp sonra bir daha ortaya çıkmayan bir beyin cerrahının iri ve kıllı elleri olduğunu söylerler, oysa doktorun çıtı pıtı ve pamuk gibi elleri olsa da hikâye çizgisinde bir şey değişmeyecektir. Ayrıntı tamamıyla keyfidir; bir gerçeklik hissi üretmek için orada-

dır sadece. Gerçekçi bir roman, kahramanına bordo bir taksi durdurtabilir; deneysel bir roman ise bir sayfada taksiyi bordo yapar, öteki sayfada taksinin rengi yoktur, sonrakindeyse taksici badem ezmesinden yapılmış olabilir. Gerçekçi romanın arkamızdan çevirdiği işi deneysel roman kendi isteğiyle ifşa eder. *Tristram Shandy*'nin amacı budur. Roman türünün İngilitere'de ortaya çıkmasıyla yapı bozumuna uğraması bir oldu.

Tristram'm niyeti yaşamöyküsünü yazmaktır. Ama eğer okuru aldatmayacaksa hiçbir şeyi dışarıda bırakmaması gerekir ve bu da hikâyede çocukluğunun ötesine geçememesiyle sonuçlanır. Eserin ilk iki cildini tamamladığında henüz kendini doğurtamamıştır. Dokuzuncu cildin sonundaysa kahramanın neye benzediğini hâlâ bilmiyoruzdur. Hikâyesini aktarmak için durmaksızın bir zaman akışından ötekine atlamak zorunda kalır; bir noktayı aydınlatmak için aynı yoldan geri döner; anlatının bir kısmını, başka bir kısmında yol almak için durdurur. Geçmişi, kendi sözleriyle, "aynı anda hem konudışı, hem de ilerleyicidir". Bir gözü de okurun kendi zaman akışı diyebileceğimiz şey üzerindedir hep; duruma göre bizden yavaşlamamızı ya da hızlanmamızı ister. Aslında kahramanın yazabilmek için yaşamayı kesmesi gerekir, çünkü diğer türlü kendine yetişmesi imkânsızlaşır. Ne kadar çok şey yazarsa o kadar çok şey daha yazması gerekecektir; çünkü yazarken, yazması gereken başka şeyler de yaşayacaktır. Ayrıca bütünlüğü sağlamak için yaşamöyküsüne yaşamöyküsünü yazışını da eklemek zorunda kalacaktır.

Tristram harıl harıl yazarken bütün roman yavaş yavaş ellerinde dağılıverir. Anlatı tıkanır, parçalar dökülür, karakterler bölümler boyunca kapıda bekler, ayrıntılar dizginlenemez bir şekilde ürer, önsözle ithaf kısımları yer değiştirir ve yazar sonsuza kadar sürebilecek bir metin yığınının altında, ardında hiçbir iz bırakmadan boğulma tehlikesiyle karşı

karşıya kalır. Hikâye anlatmak absürd bir girişimdir. Hiç de sıralı olmayan bir gerçekliği sıraya sokmaya kalkışır. Dilin kendisi de böyledir. Bir şeyi söylemek, kaçınılmaz bir şekilde başka bir şeyi hariç tutmaktır; *Finnegans Wake* bile bundan muaf değildir. Tristram'ın, kimliğinin hakikatini yakalamaya çalışırken kullandığı araç –sözcükler– yalnızca bu hakikatin üstünü kapamaya yarar.

Kimi zaman anlatı için abartılı iddialarda bulunulur. Uzun bir geçmişi vardır anlatının; hikâye anlatıcılığı insanlık kadar eskidir. Bazen anlatılarla düşündüğümüz, düşlediğimiz, anlatılarla sevip hareket ettiğimiz söylenir. Zamana bağlı yaratıklar olduğumuz göz önünde bulundurulursa, bu bir açıdan doğru. Ama bütün insanlar varoluşlarını bu şekilde deneyimlemezler. Bazıları hayatlarını tutarlı bir hikâye gibi görürken bazıları görmez. Aynı şey farklı kültürler için de geçerlidir. Akla şu eski şaka geliyor: "Hayatımda harikulade karakterler var ama olay örgüsünü bir türlü kuramıyorum." Yaşamı bir yolculuk gibi gören basmakalıp metafor, herkesin aydınlatıcı bulmayacağı bir amaç ve süreklilik hissini ima ediyor. İnsanlar tam olarak nereye gittiklerini sanıyorlar? Bir hayat, tıpkı bir sanat eseri gibi, hedefi olmadan da anlamlı olabilir. Çocuk sahibi olmanın ya da cart pembe tayt giymenin amacı nedir? *Tristram Shandy*, *Karanlığın Yüreği*, *Ulysses* ve *Bayan Dalloway* gibi kurgu eserler insan hayatını hedefe odaklı, mantıklı bir şekilde gelişen ve sonuna kadar tutarlı bir şey gibi görmekten kurtulmamıza ve böylelikle hayattan daha çok zevk almamıza yardımcı olabilirler.

* * *

Son olarak, anlatıyla olay örgüsünün birbirinden farkı nedir? Bu ikisini ayırt etmenin yollarından biri Agatha Christie'nin romanlarını düşünmek. Agatha Christie polisiyeleri neredeyse sadece olay örgüsünden ibarettir. Diğer anlatı

özellikleri –arka plan, diyalog, atmosfer, sembolizm, tasvir, fikir, karakter derinliği ve benzeri şeyler– insafsızca soyulur ve geride aksiyonun iskeleti kalır. Bu açıdan, olay örgülerini çok daha zengin bir anlatı bağlamında kuran Dorothy L. Sayers, P.D. James, Ruth Rendell ve Ian Rakin gibi yazarların polisiye kurgularından ayrılırlar.

Şu halde olay örgüsü anlatının bir parçasıdır, tamamı değil. Olay örgüsüyle genellikle bir hikâyenin öne çıkan aksiyonunu kastederiz. Örgü, karakterlerin, olayların ve durumların birbirine nasıl bağlandığını gösterir. Anlatının mantığı yahut iç dinamiğidir. Aristoteles'in *Poetika*'sına göre, olay örgüsü "hikâyedeki rastlantıların ya da yapılan şeylerin kombinasyonudur". Bir hikâyenin ne hakkında olduğu sorulduğunda genellikle olay örgüsünün özetini veririz. *The Sound of Music*'in olay örgüsü Von Trapp ailesinin Nazilerden kaçışını içerir; ama Julie Andrews'ün bir dağın tepesinde şarkı söylemesi ya da ön dişlerinin biraz fırlak olması örgüye dahil değildir. Banquo'nun öldürülmesi *Macbeth*'in olay örgüsünün parçasıdır, ama "Yarın ve yarın ve yarın..." konuşması değil.

Godot'yu Beklerken, "Eylül Otuz Çeker"* ya da *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* gibi, olay örgüsü olmayan pek çok anlatı da var. Bir de önemli bir aksiyonun gerçekleşip gerçekleşmediğinden emin olamadığımız için bir olay örgüsünün olup olmadığını anlayamadığımız anlatılar vardır. Bazen Franz Kafka'nın eserlerinde görürüz bunu. Aynı şey zaman zaman Henry James için de geçerlidir. Paranoyaklar ve komplo teorisyenleri de ortada bir olay yokken olay örgüleri görme eğilimindedir; rastgele ayrıntıları ve tesadüfi olayları gereğinden fazla yorumlayıp bunların içinde kötü niyetle gizlenmiş bir anlatının işaretlerini bulurlar. Othello bunu Desdemona'nın sadakatsizliğinin delili san-

(*) Hangi ayda kaç gün olduğunu öğreten eski bir İngiliz tekerlemesi – ç.n.

dığı mendiliyle yapar. Benzer bir şey Doğu Avrupa'da yıllar boyunca komünist rejim altında yaşayan Milan Kundera'nın *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nda da var. Bu tip rejimler sürekli olarak vatandaşlarını gözetledikleri, durmaksızın en küçük bir muhalefet belirtisi kolladıkları için paranoyak sayılırlar. Paranoyada hiçbir şey tesadüf değildir. Her şeyin başka bir şeye işaret eden, kendi dışında bir anlamı olmalıdır. Kundera'nın hikâyesinde karakterlerden biri komünist Prag'ın orta yerinde kusar; başka bir karakter yanına gidip yüzüne bakar ve acısını paylaşır gibi mırıldanır: "Ne demek istediğini tamamen anlıyorum."

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Yorum

Bir eserin "edebi" olduğunu söylerken kastettiğimiz şeylerden biri de, eserin belirli bir bağlama bağlı olmamasıdır. Bütün edebi eserlerin belli şartlardan doğdukları doğru. Jane Austen'ın romanları 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl başlarında İngiltere'deki toprak sahibi soyluların dünyasından gelirken *Kayıp Cennet*'in perde arkasında İngiliz İç Savaşı ve bu savaşın sonuçları vardır. Ancak eserler bu tip bağlamlardan doğsalar da anlamları bunlarla sınırlı değildir. Bir şiirle bir masa lambasının montaj kılavuzu arasındaki farkı düşünün. Kılavuz yalnızca belirli, pratik bir durumda bir anlam ifade eder. İnsanın doğuşundaki gizem ya da insan olmanın kırılganlığı üzerine kafa yoracaksak, ilham perilerini çağırmak için masa lambası kılavuzuna başvurmamız epey düşük bir ihtimal. Şiirler ise, aksine, ilk baştaki bağlamlarının dışında da anlamlı olabilir ve bir yerden bir yere, bir zamandan ötekine geçerken anlam değiştirebilir. Bir bebek gibi, şiirler de dünyaya gelir gelmez yazarlarından ayrılır; bütün edebi eserler doğdukları anda öksüz kalır. Biz büyüdükçe ebeveynlerimizin hayatımızı yönetmeye devam edememesi gibi, şair de şi-

irinin hangi durumlarda okunacağını ya da ondan ne anlam çıkaracağımızı belirleyemez.

Edebiyat eseri dediğimiz şeyler bu açıdan yol işaretlerinden ve otobüs biletlerinden farklıdır. Edebiyat eserleri kendilerine özgü bir şekilde "portatif"tir, bir yerden bir yere taşınabilirler; oysa otobüs biletleri yalnızca otobüs firmalarını dolandırma niyetindekiler için böyledir. Edebi eserlerin anlamı, eserlerin doğdukları şartlara daha az bağımlıdır. Doğaları gereği açık uçludurlar ve geniş bir yorum yelpazeleri olmasının sebeplerinden biri de budur. Bu yüzden de edebi eserlerin diline otobüs biletlerinin üzerindeki yazıların dilinden daha çok dikkat kesilir, onlara öncelikli olarak pratik açıdan bakmayız. Bu dilin kendi içinde bir değeri olduğunu varsayarız en baştan.

Aynı şey gündelik dil için pek geçerli değildir. Panik içinde bağıran bir adamdan duyduğumuz "Adam denize düştü!" cümlesi nadiren muğlaktır. Bu ifadeye hoş bir kelime oyunu gibi bakmayız genelde. Bu çığlığı bir gemide duyarsak kelimelerdeki seslerin uyumuyla ya da vurgunun hangi hecelere düştüğüyle ilgilenmeyiz. Olduğumuz yerde durup sembolik bir anlam aramayız. Burada geçen "adam" kelimesinin insanlığa gönderme yaptığını ya da cümlenin insanlığın Tanrı'nın gözünden düşüşünü ima ettiğini düşünmeyiz. En azından bunu sadece denize düşen adam can düşmanımızsa ve biz yaptığımız çözümlemeyi bitirmeden önce onun balıklara yem olmasını dert etmiyorsak yaparız. Aksi takdirde, başımızı kaşıyıp bu sözlerin ne anlama geliyor olabileceğini sormayız kendimize. Cümlenin anlamı, ortam sebebiyle aşikârdır. Bu durum çığlığı atan kişi şaka yaptıysa bile değişmez. Cümleyi duyduğumuz sırada denizde değilsek cümleye anlam vermekte zorlanabiliriz, ama gemi motorlarının pat patlarını duyuyorsak düşünecek bir şey yoktur.

Pratik durumların çoğunda, anlam açısından çok seçene-

ğimiz yoktur. Anlam, ortam tarafından belirlenme eğilimindedir. Ya da, en azından, içinde bulunulan durum olası anlamlar yelpazesini büyük ölçüde daraltır. Büyük bir mağazada bir kapının üzerinde "çıkış" [EXIT] tabelası gördüğümde, bağlamdan bunun "Buradan gitmek istediğiniz zaman bu yolu kullanın" demek olduğunu düşünürüm, "Derhal buradan gidin" demek olduğunu değil. Zaten öyle olsa bütün mağazaların sürekli bomboş olması gerekirdi. Tabeladaki kelime betimleyicidir, buyruk belirtmez. Eczacımın aspirin kutusuna yazdığı "Günde üç kez birer tablet alın" yazısı benim için yazılmıştır; aynı sitede yaşadığım diğer iki yüz insanın üstüne alınması için bir sebep yoktur. Selektör yapan bir sürücü "Dikkatli ol!" da demek istiyor olabilir, "Çekil yolumdan!" da; ama ölümcül olabilecek bu muğlaklık tahmin edilebileceğinden çok daha az sayıda kazayla sonuçlanıyor, çünkü içinde bulunulan durum anlamı açıklamaya yeter çoğunlukla.

Ancak şiirler ya da hikâyeler karşımıza pratik bir bağlamın parçası olarak çıkmaz. "Şiir", "roman", "destan" ve benzeri kelimelerden, eserin kapağından, tanıtımlarından, pazarlanmasından ve üzerine yazılan yorumlardan çıkardığımız şeylerin esere verdiğimiz tepkide önemli bir rol oynadığı doğru. Ancak bu sinyallerin ötesinde, eser bize hazır bir bağlamla gelmez. Anlatı ilerledikçe bağlamı kendisi kurar. Eserin söylediği şeylerden, söylediği şeyi anlamlı kılacak arka planı bizim çıkarmamız gerekir. Aslına bakarsınız, okurken sürekli ve çoğunlukla da farkında olmadan bu tip yorum çerçeveleri kuruyoruz. Shakespeare'in "Elveda! Değerin çok yüksek, tutamam seni," dizesini okuduğumuzda, "Tamam, herhalde sevgilisiyle konuşuyor. Belli ki ayrılıyorlar. Demek değeri çok yüksek? Belki de kadın bol keseden para harcıyordur, adamın canına tak etmiştir" diye fikir yürütebiliriz. Ama bu kelimelerin haricinde bizi bunu dü-

şünmeye itecek bir şey yoktur. Buna karşılık, biri "Yangın var!" diye çığlık attığında, o anda neler döndüğünü anlamamıza yardımcı olacak başka ipuçları da vardır (bağıran kişinin saçlarının alev almış olması mesela). Aradaki fark, edebi eserin anlamını belirleme işini daha zahmetli bir hale getirir.

Edebiyat eserleri tarihi belgelerden ibaret olsalardı, içine doğdukları şartları düşünerek ne demek istediklerine karar verebilirdik. Ama çok açık ki öyle değiller. Başlangıçtaki koşullarıyla aralarındaki ilişki çok daha gevşek. *Moby Dick* Amerika'daki balina avcılığı endüstrisi üzerine yazılmış sosyolojik bir inceleme değildir. Roman, yaratıcı bir dünya kurmak adına bu bağlamdan faydalansa da, anlam ve önemi bu açıyla sınırlı kalmaz. Bu, romanın tarihsel koşullarından koparak evrensellik yakaladığı anlamına gelmiyor ille de. *Moby Dick*'e pek bir anlam veremeyecek medeniyetler olabilir pekâlâ. Ya da uzak gelecekteki birtakım insanlar bu romanı akıl ermez ya da usanç verici bulabilir. Dev bir beyaz balinanın bacağınızı dişleyip koparmasını inanılmaz sıkıcı bulup edebiyat için uygun bir malzeme olmadığını düşünebilir. Peki gelecekte Horatius'un odlarının ya da Montaigne'in denemelerinin de usandırıcı ve anlaşılmaz olduğu düşünülebilir mi? Belki o gelecek halihazırda gelmiştir, en azından bir ölçüde.

Melville'in eserinin evrensel bir cazibesinin olup olmadığını bilemeyiz, çünkü, politikacılarımızın bütün uğraşlarına rağmen, tarihin sonuna henüz varmadık. Dinkaların ya da Tuareglerin bu konudaki fikirlerini de bilmiyoruz. Ancak *Moby Dick*'in bir roman olduğunu söylemenin, diğer niteliklerinin yanı sıra, kelimenin geniş anlamıyla "ahlâki" meseleler üzerine bir şey söylemek amacıyla yazılmış olduğu anlamına geldiğini biliyoruz. "Ahlâki" meselelerden kastım etik kodlar ya da dini yasaklar değil; daha ziyade insanların duyguları, aksiyonları ve düşünceleri üzerine sorular. *Moby*

Dick bize yalnızca balina yağlarını, zıpkınlarını ve 19. yüzyıl Amerikasını değil, suçluluk duygusunu, kötülüğü, arzuyu ve psikozu da anlatma çabasında.

Aslında "kurgu" derken kastettiğimiz şeylerden biri de bu. Kurgu öncelikli olarak doğru olmayan bir metin demek değildir. Truman Capote'nin *In Cold Blood*'ı [*Soğukkanlılıkla*], Norman Mailer'ın *The Executioner's Song*'u [*Celladın Şarkısı*] ya da Frank McCourt'un *Angela's Ashes*'ı [*Angela'mn Külleri*] bize hakikat gibi sunulur ancak bu eserler hakikatleri bir tür yaratıcı kurguya çevirirler. Kurgu eserler gerçeğe dayalı bilgilerle dolu olabilir. Hatta Vergilius'un *Çiftçilik Sanatı*'nda tarım üzerine anlatılanlara dayanarak çiftlik bile işletebilirsiniz, ama tabii çiftliğin ne kadar ayakta kalacağı su götürür. Bununla birlikte, edebi dediğimiz metinlerin öncelikli amacı bize gerçekleri vermek değildir. Daha ziyade, okurlar o gerçekleri "hayal etmeye", yani bunlardan hayali bir dünya kurmaya çağırılır. Bu şekilde bir eser aynı anda hem gerçek hem de hayali, hem olgusal hem de kurgusal olabilir. Dickens'ın kaleme aldığı *A Tale of Two Cities*'in [*İki Şehrin Hikâyesi*] kurgu dünyasında Londra'dan Paris'e gitmek için denizden geçmeniz gerekir, ama bu aynı zamanda gerçek bir bilgidir. Bu gerçek, roman tarafından "kurgusallaştırılmıştır". Doğru ya da yanlış olmasının asıl mesele olmadığı bir bağlamda konmuştur metne. Önemli olan, eserin yaratıcı mantığında nasıl davrandığıdır. Bir şeyin doğru olmasıyla yaşanmış olması arasında fark var. *Hamlet*'te doğru olan pek çok şey olduğunu söylemek, ya deli, ya deli taklidi yapan, ya da hem deli olup hem de deli taklidi yapan ve kız arkadaşına korkunç bir şekilde davranan Danimarkalı bir prensin gerçek hayatta da yaşadığı anlamına gelmez.

Edebiyat eserleri bize Dallas'ın Saint Petersburg'la aynı ülkede olmadığını ya da İyon mimarisinde sütun başlıklarındaki sarmal biçimli kıvrımlara volüt dendiğini anlatabilir. Fiti-

lin sıvıyı dışarı akıtmak yahut tahrişi geçirmek için ucu dışarıda kalacak şekilde derinin içine gömülen emici malzemeden yapılmış bir zıvana olduğunu söyleyebilir ve neredeyse herkesin duya duya bıktığı gerçeklere gönderme yapabilir. Bu eserleri kurgu yapan şey bu tip bilgilerin tıp kitaplarının ya da diğer pratik amaçlı metinlerin aksine kendi içlerindeki bilgi değerleri için sunulmaması, belli bir görme biçiminin kurulmasına yardımcı olmak üzere kullanılmalarıdır. Kurgu eserlerin gerçekleri bu amaç doğrultusunda eğip bükme hakları vardır. Yani hava durumundan çok politikacıların konuşmalarına benzerler. Kurgu eserler gerçeklik parçalarını tahrif ettiklerinde, bunu sanatsal sebeplerle yaptıklarını düşünürüz. Eğer bir yazar kraliyet sarayı "Buckingham"ı sürekli olarak "*Fuck*ingham" şeklinde yanlış yazıyorsa, yazarın siyasi bir mesaj verdiğini varsayarız, mürekkep yalamadığını değil. Aynı şekilde edebi bir metinde 12. yüzyılda yaşayan karakterler hiç durmadan The Smiths'in müziği üzerine ahkâm kesiyorsa, yazarı kara cahillikle suçlamayız. Yazarın tarih konusunda biraz zayıf olması, The Smiths'in 12. yüzyılda müzik yaptığına inanması ya da Morrissey'in tüm zamanların en iyi şarkıcısı olduğu iddiasını düz anlamıyla almış olması da mümkün. Ama bu hatanın kurgusal bir eserde geçmesi, bizim daha iyi niyetli yaklaşıp bu çarpıtmanın kasıtlı olduğunu düşünmemize sebep olur. Şairlerle roman yazarlarının da işine gelir bu. Edebiyat, etrafı dalkavuklarla çevrili sonsuz güçlü bir hükümdar gibi, hatalı olamayacağınız bir yerdir.

Gerçekçi romanlar, karakterleri ve olayları kitaptan bağımsız varlıklarmış gibi sunar. Ancak biz bunun bir yanılsama olduğunu, eserin bu dünyayı ilerleyen sayfalarla birlikte biçimlendirdiğini biliriz. Bazı kuramcıların edebiyat eserlerinin yalnızca kendilerine gönderme yaptıklarını ileri sürmelerinin sebeplerinden biri de budur. Ahab ya da Joe Christmas hiç yaşamadı. Harry Potter'ın gerçekten var olduğu-

nu ve şu anda Amsterdam'da terk edilmiş binalarda yaşayan bir eroin bağımlısı olduğunu keşfetsek bile, seriyi okuyuşumuzu değiştirmez bu. Sherlock Holmes adında gerçek bir detektif, Conan Doyle'un haberi olmadan, Holmes hikâyelerinde kaydedilen bütün olayları en küçük ayrıntısına kadar yaşamış olsa bile bu hikâyeler onun hakkında olmaz, kurgusallıklarını korurlardı.

Kurgusallık, edebi eserlerin muğlaklığa edebi olmayanlardan daha yatkın olmasının sebeplerinden biri. Kurgu eserlerin pratik bağlamları olmadığından, anlamlarını belirlemeye çalışırken elimizde daha az ipucu vardır ve bu yüzden ifadeler, olaylar ve karakterler kendilerini farklı okumalara açabilirler. Yazarların farkında olmadan muğlaklığa düşmeleri ya da bunu eserlerini zenginleştirmek için kasten yapmaları da söz konusu olabilir. Bu tip muğlaklıkların arasında dilin lastikliğini kullanan cinsel içerikli ifadeler de vardır. Shakespeare'in sonelerinden biri şu dizelerle açılır: "Sevgilim bana bakir hakikati verdiğine and içer / Ben inanırım, oysa bilirim ki hep yalan düzer." Açık anlamının yanı sıra, bu dizeler şu anlama da gelebilir: "Sevgilim bakire olduğuna yemin ettiğinde (bakir hakikat), ben inanırım, oysa cinsel ilişkiye girdiğini bilirim (düzer)." Richardson'ın *Clarissa*'smda cinsel istekleri doymak bilmeyen ve kendisi de harflerle oynamayı seven Lovelace'in "köşesine çekildiğinde kalemini elinden bırakmadığını" öğreniriz. Richardson'm cümlenin çift anlamlılığının farkında olduğuna şüphe yok. Aynı şey Dickens'ının *Nicholas Nickleby*'sinde de var. Roman bir noktada, ağırbaşlı Mary Graham'ı, bir taşra kilisesinde *organın* (org) başındaki sevgilisi Tom Pinch'in yanında otururken gösterir: "Mary Tom'un *organına* dokundu ve eskiden Tom'un en mutlu saatlerine eşlik eden, artık hiç canlanmayacağını sandığı *organ* yeni ve tanrısal bir varlık kazandı." Bu muğlaklığın kasıtsız olduğuna inanmak için ya fazla iyi niyetli ya da fazla

saf olmak lazım. *Jane Eyre* büyük bir hoşnutlukla Bay Rochester'ın elinin ne kadar dolgun ve kıvrak olduğuna dikkat çektiğinde altta yatan ima göründüğü kadar masum olmasa da, muhtemelen kasıtsızdır. Henry James'in karakterlerinden birinin adının Fanny *Assingham** olmasında ise büyük ihtimalle net bir kasıt var.

* * *

Bazı edebiyat eserleri yoruma diğerlerinden daha fazla direnir. Medeniyet karmaşıklaşıp parçalı bir hal aldıkça hem insan deneyimi, hem de bu deneyimin edebi ortamı olan dil de aynı rotayı izler. Henry James'in son dönem kurgularındaki üslubu öyle dolambaçlı ve karışıktır ki kimi eleştirmenler yazarın boyundan büyük işlere kalkıştığını iddia etmiştir. James'in *The Ambassadors* romanının ilk paragrafı üzerine, büyük bir cesaret örneği göstererek paragrafta ne haltlar döndüğünü anlamaya çalışan koca koca makaleler yazılmıştır. *The Wings of the Dove*'daki [*Güvercinin Kanatları*] şu paragraf da, ne yazık ki, James'in son dönemlerdeki üslubunun en çetrefil örneği değildir:

> Üstelik arkadaşında bulduğu kusur, harcama konusunda hayal gücünün eksikliği değildi kesinlikle; korku ve tutumluluk bilincinden, başkalarına duyulan bilinçli bir bağımlılık alışkanlığından kesinlikle yoksun oluşuydu. Böyle anlarda, örneğin Wigmore Sokağı hummalı bir faaliyet içindeyken ve solgun genç kız genelde birörnek kalabalığı tek tek İngilizler olarak, belirli bir ilişkinin içinde, hatta belki kendi içlerinde dikkate değer bireyler olarak ele alırken – özellikle böyle anlarda Kate arkadaşının özgürlüğünün erişilmez mutluluğunu daha iyi algılıyordu.**

(*) Ass: (Ing.) Kış – ç.n.

(**) Çeviri: Roza Hakmen. İş Bankası Kültür Yayınları, 2008 – ç.n.

Dan Brown'ın üslubundan epey farklı. Pek çok modernist yazı gibi, James'in nesri de zahmetsizce akıp gitmeyi reddederek anlık tüketim kültürüne meydan okuyor. Okur büyük bir gayret isteyen deşifre işine girişmeye mecbur bırakılıyor; okurla yazar eseri birlikte yaratıyormuş, okuyucu yazarın aklındaki anlamı deliğinden çıkarma çabasıyla sözdiziminin bükülme ve dönüşlerine çekiliyormuş gibi. James, deneyimin her nüansını, bilincin her titreşimini yakalayabilmek için, sözdizimini örümcek ağı gibi örme ihtiyacı hissediyor.

Modernist sanat eserlerinin kapalı, dolayısıyla da zor yorumlanabilir olmasının sebeplerinden biri de bu müthiş inceliktir. Genellikle berrak bir anlatımı yeğleyen Marcel Proust da labirentsi ara yollar ve sözdizimsel sapaklarla dolu, bir pasajın anlamını çok sayıda dilbilgisel açmaza ve keskin viraja sürükleyen yarın sayfalık cümleler üretir. *Ulysses* ise yarım sayfa değil, yaklaşık altmış sayfa boyunca noktalamasız ilerleyen ve müstehcenlikleri, aykırılıkları serbestçe kucaklayan bir cümleyle sonlanır. Modern varoluşun opaklığı ve karmaşıklığı edebi eserlerin yalnızca içeriğine değil, biçimine de nüfuz etmeye başlıyordur.

Bu açıdan, gerçekçi kurguyla arasındaki fark açıktır. Gerçekçi yazıların çoğunda dil mümkün mertebe saydam gösterilmeye çalışılır ve anlamını çok direnmeden teslim eder. Bu şekilde gerçekliği ham haliyle sunduğu havasını yaratır. James'in biraz önce okuduğumuz pasajını bu açıdan Daniel Defoe'nun *Moll Flanders*'ından tipik bir pasajla karşılaştırabiliriz:

> Neredeyse beş hafta yataktan çıkmadım. Gerçi ateşimin şiddeti üç haftada yatıştı, ama kaç kez yeniden fırladı; hekimler iki-üç kez benim için artık başkaca bir şey yapamayacaklarını, işi doğa ile hastalığın mücadelesine bırakmak zorunda olduklarını söylediler. Ancak doğayı ilaçlarla güçlendiriyorlardı ki çarpışmayı sürdürebilsin. Beşinci

haftanın sonunda iyiliğe dönmüştüm, lakin öylesine güçsüz, çökmüş ve keyifsizdim, iyileşmem öyle yavaş ilerliyordu ki hekimler hastalığın vereme çevirmesinden korkmaya başladılar.*

Bu tip bir dil yoğunluktan ve dokudan mahrumdur. Sadece bir araç olarak kullanılır. Kendi içinde değerlendirilmesinin anlamı yoktur. Defoe'nun nesri tüketime son derece hazırdır, hiçbir şekilde kendine dikkat çekmez. James'in üslubuysa, aksine, bir edebiyat eserindeki her şeyin dilin içinde olup bittiği gerçeğini ısrarla yüzümüze vurur. Fırtınalı ayrılıklar ya da trajik çöküşler sayfanın üzerindeki siyah mürekkep lekelerinden ibarettir. Ara sıra, Defoe'da olduğu gibi, dil mütevazı bir şekilde kendini gizlemeye, dikkat çekmemeye çalışabilir. Göze çarpmayarak, bize neyle uğraşıyorsa ona doğrudan erişim sağladığı izlenimini uyandırıp yapıntıdan ya da konvansiyondan kurtulmuş gibi görünebilir. Ama bu bir yanılsamadır. Defoe'nun pasajı gerçekliğe James'inkinden daha "yakın" değildir. Dille üretilen hiçbir şey, gerçekliğe diğerlerinden daha yakın olamaz çünkü dille gerçeklik arasındaki ilişki uzamsal değildir. Defoe'nun nesri de Milton'ın *Lycidas*'ı kadar konvansiyonla işliyor. Mesele Defoe'nun uyduğu konvansiyonlara daha aşina olmamızdan ibaret; bu aşinalık yüzünden onları fark etmeyebiliyoruz.

Gerçekçilikten bahsetmişken önemli bir noktaya değinmeden geçmeyelim. Bir eserin gerçekçi olduğunu söylediğimizde aslında bu eserin, gerçekçi olmayan bir esere kıyasla, gerçeğe mutlak bir şekilde daha yakın olduğunu kastetmiyoruz. Kastettiğimiz şey, o eserin belli bir mekân ve zamanda yaşayan belli bir insan topluluğunun gerçeklik saydığı şeye uyması daha çok. Elimize antik kültürlerden kalma bir yazı geçtiğini hayal edelim. Bu metin ilginç bir şekil-

(*) Çeviri: Nihal Yeğinobalı. Can Yayınları, 2011 – ç.n.

de karakterlerinin kavalkemiklerinin uzunluklarıyla ilgileniyor olsun. Bundan söz konusu metnin alabildiğine avangard bir hayal gücünün ürünü olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Ama sonra aynı kültürün tarih kayıtlarıyla karşılaşıp bu kültürde kavalkemiği uzunluğunun toplumsal hiyerarşideki yeri belirlediğini anlayabiliriz. Uzun kavalkemikliler çöle sürülüp hayvan tersi yemeğe mahkûm edilirken, kral seçilme şansı en yüksek olanlar diziyle ayak bileği arasında asgari mesafe olanlar olabilir. Bu takdirde, metni yeniden sınıflandırmamız ve gerçekçi olduğunu teslim etmemiz gerekir.

Benzer şekilde Alpha Centauri'den gelen bir ziyaretçiye bütün savaşları, kıtlıkları, soykırım ve katliamlarıyla insanlık tarihinin bir kaydını sunsak, bunun ölçüyü kaçırmış gerçeküstü bir metin olduğunu zannedebilirdi. Tarihimizde inanması güç çok şey var. Nobel Barış Ödülü'nü Kamboçya'yı bombalayan bir politikacıya vermek bunlardan yalnızca biri. Öte yandan psikanalitik düşünceye göre rüyalar ve fanteziler bizi kendimiz hakkındaki hakikatlere uyanık hayatımıza göre daha çok yaklaştırır. Ancak bu rüyalarla fanteziler kurgu biçimine sokulsa sonucun gerçekçi bir eser olduğunu düşünmeyiz muhtemelen. Her halükârda tastamam gerçekçi olan çok az eser vardır. Gerçekçi olduğu söylenen çok sayıda metin hiç olmadık öğeler içerir. *Karanlığın Yüreği*'nde bize bir kadının yüzünde "delişmen bir kederle dilsiz bir acının, mücadele korkusu ve yarı şekillenmiş bir azme karıştığı trajik ve hiddetli bir ifade" olduğu söylenir. Bu imkânsız yüz ifadesi yalnızca dil düzeyinde var olabilir. En yetenekli oyuncunun bile aynı anda trajik, hiddetli, delişmen, kederli, acılı, korkmuş ve yarı azimli görünebileceği şüpheli. Böyle bir performans için Oscar çok yetersiz bir ödül olurdu.

Joyce'un *Finnegans Wake*'inin yorumları geri püskürtmesinin sebeplerinden biri aynı anda farklı dillerle yazılması. Joyce'un hemşehrisi J.M. Synge'in aynı anda hem İngilizce hem

de İrlanda dilinde yazabilen yegane insan olduğu söylenirdi. Joyce'un diğer bütün yazıları gibi, *Finnegans Wake*'de de kelimenin gücüne duyulan derin bir güven vardır, ancak bu genel olarak modernizm için geçerli değildir. Modernizm kelimeleri sonuna kadar zorlar, ama bunun sebebi genellikle kelimelere duydukları sarsılmaz inanç değildir. T.S. Eliot ve Samuel Beckett örneklerinde gördüğümüz gibi, dile güvenmemek modernizmde daha tipiktir. Dilin insan deneyiminin dolaysızlığını yakalayabilmesi ya da mutlak hakikati ucundan kıyısından, bir anlığına da olsa gösterebilmesi mümkün müdür? Eğer hedefi buysa yoğunlaşmalı, yerinden oynamalı, daha karmaşık olmalı ve çağrışımlarla dolmalıdır; kimi modernist eserlerin deşifre edilmesindeki zorluğun sebeplerinden biri de budur. Gündelik haliyle dil bayattır, sahicilikten uzaktır ve ancak şiddet uygulanarak deneyimimizi yansıtmaya yetecek esnekliğe ulaşabilir. 20. yüzyılın dile yaklaşımını yansıtan tumturaklı klişeleri bu dönemden miras aldık: "İletişimde kopukluk yaşıyoruz", "kelimeler yetmiyor", "sessizlik, konuşmaktan çok daha iyi anlatıyor her şeyi" ya da "keşke hislerimi anlatmanın bir yolu olsaydı" gibi. Modern sinemada, özellikle de Fransız sinemasında, yatakta yatan bir çiftin birbirinin gözlerinin içine anlamlı anlamlı bakıp arada katlanılamayacak kadar uzun sessizliklerle bu gibi şeyler söylemesine sık sık rastlarız.

* * *

Şimdi kitabın başında söz ettiğim yoruma dair meselelerden bazılarına eğilebiliriz. Çok bilinen şu edebi metni ele alalım:

Mee mee kara koyun,
Yünün var mı?
Evet, bayım, evet, var,
Hem de üç çuval dolusu.

Biri efendi için,
Biri hanım için,
Biri de patikanın sonunda yaşayan
Küçük oğlan için.

Bu tekerleme şimdiye dek kaleme alınmış en incelikli edebiyat parçası değil elbette. İnsanlık durumuna dair çok daha sorgulayıcı metinler yazıldı. Yine de dizeler belli sorular uyandırıyor aklımızda. Öncelikle, ilk dizede konuşan kim? Her şeyi bilen bir anlatıcı mı yoksa koyunun diyalog kurduğu herhangi bir karakter mi? Ve neden "Afedersiniz Sayın Kara Koyun, yününüz var mı?" yerine "Mee mee kara koyun, yünün var mı?" diyor. Konuşanın sorusu akademik bir araştırma mı? Koyunun ne kadar yünü olduğunu boş meraktan mı soruyor, yoksa bir çıkar sağlayacak mı bu bilgiden?

Konuşan kişinin soruyu yünün bir kısmını istediği için sorduğunu düşünmek yerinde bir tahmin olabilir. Ancak o takdirde hayvana hitap şekli (Mee mee kara koyun) belirgin bir şekilde tuhaf kaçıyor. Koyunun adının Mee mee olması ve konuşan kişinin kibar olmaya çalışması da mümkün. Belki kibarlığının sebebi hayvandan bir şey istemesidir. "Mee mee kara koyun" "Henry kara koyun" ya da "Emily kara koyun"la (hayvanın cinsiyeti belirsiz) aynı yapıda. Ama bu akla yatkın değil çünkü Mee mee bir koyun için garip bir isim. Bir hayvan isminden çok, onun çıkardığı ses gibi geliyor kulağa. (Tabii burada çeviri sorunları var. Japon ya da Koreli koyunlar "mee mee" diye melemezler. Belki Kraliçe'nin koyunu da daha üst sınıf bir aksanla konuşup "mii mii" diye meliyordur.)

Peki konuşmacı gerçekten de hayvanın karşısına geçip taklidini yapıyor, hitap etme kisvesi altında, "Möö möö inek" ya da "Hav hav köpek" der gibi alaycı bir şekilde hayvan sesi çıkarıyor olabilir mi? Eğer durum buysa, şaşırtıcı

ölçüde patavatsızca davranıyor demektir. Birinin konuşma şeklini taklit etmek ondan bir şey koparmak için çok da şahane bir yöntem değil. Öyleyse konuşmacı yalnızca terbiyesiz değil, aynı zamanda epey aptal. Koyunu yüzüne baka baka hiç çekinmeden aşağılamanın kendi çıkarına ters düştüğünü göremiyor. Biraz koyun düşmanı olduğu da kesin; koyun kardeşlerimize iğrenç bir şekilde tepeden bakıyor. Belki de bayağı bir stereotipe kurban gidip koyunların bu şekilde dalga geçilmeyi umursayamayacak kadar aptal olduğunu düşünüyor.

Eğer durum buysa, konuşmacı hesabı yanlış yaptı demektir. Çünkü koyun hakaretin farkında. "Evet," diye cevap veriyor koyun, "yünüm var gerçekten de, hatta üç çuval var. Biri efendi için, biri hanım için, biri de patikanın sonunda yaşayan küçük oğlan için. Ama senin için yok küstah piç." Son sözleri söylemiyor tabii, sadece ima ediyor. Bunları açık açık söylemek, koyunun kurnazlıkla hesapladığı iyi huylu ve işbirlikçi havasını bozardı. Koyun, konuşmacının sorusunu sorun çıkarmadan ve ayrıntıyla yanıtlıyor, ama soruyu soranı memnun edecek bir şekilde değil. Hayvanın yaptığı şey soruyu kasten yanlış anlayıp akademik bir soru gibi cevaplamak. Kurnazlığını gösterip ima edilen anlamı (Biraz yün alabilir miyim?) anlamayı reddediyor. Yolda "Saatiniz var mı?" diye sorduğunuz birinin, "Tabii, var," diyerek yoluna devam etmesi gibi. Sorunuzu cevaplar ama sorudan gerekli çıkarsamayı yapmaz.

Bu açıdan şiir, anlamın çok önemli bir yanını, çıkarımların ve imaların oynadığı rolü örnekliyor. Misafirinize "Kahve ister misiniz?" diye sormanız ona kahve ikram etmeye hazır olduğunuzu gösterir. Birinin size bu soruyu yönelttiğini ve olumlu cevap vermenize rağmen kahvenin gelmediğini, sorunun "16. yüzyıl Galler'inde kaç tane kadın terzi vardı?" gibi akademik bir soruşturmadan ibaret olduğunu dü-

şünün. Aynı şekilde "Nasılsın?" sorusu da son zamanlardaki tıbbi durumunuzu bütün korkunç ayrıntılarıyla bir bir anlatmanız için sorulmaz.

Şiirin diğer bir versiyonu "Ama yünüm yok, patikanın sonunda yaşayan küçük oğlan için" diye biter. (Kültürel farklara ilgi duyanlar için şiirin alternatif ezgileri olduğunu da söyleyeyim. İngiliz versiyonu Amerikan olandan biraz değişik.) Belki de patikanın sonunda yaşayan küçük oğlan konuşmacının ta kendisidir ve bu da onun hiç yün alamayacağını söylemenin alaycı ve dolaylı bir yoludur. Ret cevabı koyunun üç çuval yünü olduğu ve prensipte çocuğa da bir çuval yün düştüğü gerçeğiyle sadistçe pekişiyor. Belki koyun çocuğun adını da biliyor ama muhatabının kendisine aşağılar bir tavırla "Mee mee" diye seslenmesine misilleme yapmak için ona adıyla seslenmeyi reddediyordur. Belki de konuşmacı patikanın sonunda oturan çocukla aynı kişi değildir, ama o zaman da koyunun o çocuğa yün vermeyeceğinden bahsetmesi şaşırtıcı. Çok gerekli bir bilgi değil bu. Ama koyun kime yün verip kime vermeyeceğinin kendi tasarrufunda olduğunu göstererek konuşmacıya gözdağı veriyor da olabilir. Belki de girişteki aşağılanmadan sonra ipleri bu şekilde eline almayı amaçlıyordur. Ortada bir iktidar mücadelesi döndüğü kesin.

Bu çözümlemede hiçbir şekilde akla yatkın olmamasının haricinde ne gibi bir sorun var? Tabii ki yalnızca içeriğe bakıp biçime hiç eğilmemesi gibi. Dizelerin yalınlığına ve ekonomisine, sözel taşkınlıklarla aşırılıklara karşı koymasına da dikkat etmemiz gerekir oysa. [İngilizce aslında] Üç kelime hariç şiirdeki bütün kelimeler tek heceli. İmge taşımayan dili gerçekçi üslubuyla kelimeyle nesne arasında bir saydamlık yakalamaya çalışıyor. Ölçü düzeni sağlam; hatta yarım kafiyeler ve benzer sesler içeren kafiye örgüsünden daha iddialı. Her dizeyi iki vurgulu hecesi varmış gibi okuyabilir, bu şe-

kilde konuşma sesinin seçeneklerini kısıtlayabilirsiniz (ama okumanın tek yolu bu değildir). "Bir yaz gününe mi benzetsem seni?" (Shall *I* com*pare* thee *to* a *sum*mer's *day*) gibi bir beşli ölçü ise, aksine, çok farklı şekillerde seslendirilebilecek kadar esnektir. Dizeyi okuyan oyuncu okuma temposunu, sesinin tonunu, gürlüğünü ve entonasyonunu seçebileceği gibi, vurguyu nereye yapacağını da makul bir şekilde seçebilir. Ölçüdeki beş vurgu konuşma sesinin doğaçlama yapabileceği sabit bir arka plan sunar. Tabii dizeyi benim işaretlediğim vurgularla okuyan bir oyuncunun çılgınca alkışlanacağı su götürür.

"Mee mee kara koyun"un ölçü düzeni dizelerin nasıl seslendirileceğini daha kesin bir şekilde belirler. Konuşmacının "kişiliğine" daha az alan bırakır. Gece kulübünde gönlünce çalkalamakla adımları belirli danslar arasındaki farka benziyor bu biraz. Şiirin vurguları çok düzenli ve güçlü olduğundan, kulağa bir diyalogdan çok ilahi ya da marş gibi geliyor. Yine de tonlamayı biraz önce yaptığım yorumu destekleyecek şekilde ayarlayabilirsiniz. Önce alaycı bir böğürtüyle başlayıp (Mee mee) sert ve buyurgan bir şekilde devam edebilir (Yünün var mı?) ve koyuna dizelerini üzerinde düşünülmüş alaycı bir nezaket ve belli belirsiz bir saldırganlıkla söyletebilirsiniz.

Bu şiirin etkisi kısmen biçimiyle içeriği arasındaki tezatta yatar. Biçim basit ve sanatsızdır; dili küçük çaplı bir işaretler sistemine indiren bir tekerlemedir. Berraklığı şeylerin muğlaklıktan uzak, açıkta olduğu bir dünya ileri sürer. Ancak, biraz önce gördüğümüz gibi, şiirin içeriği bunu desteklemez. Biçimin saydam yüzeyinin altında pek çok çelişki, gerilim, manipülasyon ve yanlış anlama gizlenmektedir. Söz konusu karakterler Henry James'in son dönem karakterlerinden fersah fersah uzak olmakla birlikte, söylemleri muğlaklıklar ve imalarla doludur. Metnin altında iktidar,

kötü niyet, tahakküm ve sahte itaate dair karmaşık bir altmetin yatar. Bundan daha politik çok az metin var dünyada. Marx'ın *Kapital*'i, "Mee Mee Kara Koyun"un yanında *Mary Popins* gibi kalır.

Bu söylediklerimin doğru olduğuna kimse inanır mı? Pek sanmıyorum. Sunduğum okuma üzerinde düşünmeye değmeyecek kadar gülünç. Fazla yüksekten uçmasının yanı sıra, tür meselesini de es geçiyor. Tekerleme kendi başına edebi bir türdür ve her tür gibi onun da kendine özgü kuralları ve konvansiyonları vardır. Bu kural ve konvansiyonlardan biri de, tekerlemelerin çok da anlamlı olmasının gerekmemesidir. Bu türdeki yazılara Goethe'nin *Faust*'u ya da Rilke'nin *Orpheus'a Soneler*'iyle aynı muameleyi yapmak hata olur. Tekerlemeler ritüelleştirilmiş şarkılardır, insanlık durumuna dair teşhisler değil. Topluma aittirler; hayal ürünü ve sözel oyun biçimleridirler. Epey rastgele görünen imgelerden oluşurlar ve anlatıda tutarlılık sergilemeleri beklenmez. Hikâye çizgilerinde garip bir mantıksızlık vardır ("Küçük Bayan Muffet", "Altı Kuruşluk Şarkı Söyle" ve "Kaz Kafalı Kaz" tekerlemelerini düşünün); sanki zamanın pusunda kaybolmuş daha uzun anlatılardan hayal meyal, bölük pörçük hatırlanan kısımlardır bunlar. Bütünlüklü anlatılar kurmayı reddeden, Eliotvari kriptik imge öbekleri gibidirler. Bu tekerlemeleri Dickens'ın *Bleak House*'unu [*Kasvetli Ev*] ya da Brecht'in *Malfi Düşesi*'ni okur gibi okumak, Paul McCartney'i Mozart'la kıyaslamak kadar büyük bir hata olur. Bunlar farklı türlerdir. Tekerlemeler küçük bilmecelerle ve kapalı anıştırmalarla doludur. Örneğin "Humpty Dumpty", kralın atlarının kırılan bir yumurtanın parçalarını yeniden birleştirmeyi beceremediğini söylemekten çekinmez; oysa kayıtlara göre tarihte hiçbir at böyle bir beceriyle ünlenmemiştir.

Yine de bütün bunlar "Mee Mee Kara Koyun" tekerlemesinin benim önerdiğim şekilde okunup okunamayacağı mesele-

sini karara bağlamıyor. Şunun altını çizelim ki bu soru tekerlemenin benim yorumladığım gibi okunması için yazılıp yazılmadığı sorusundan farklı ve bu ikinci sorunun cevabının olumsuz olduğu neredeyse kesin. Bununla birlikte, bir yazıyı, yazarının hiç beklemediği şekillerde yorumlamayı seçebilirsiniz. Hatta masa lambalarının montaj kılavuzlarını, bütün o priz ve kablo tasvirlerini şiirsel bulup gece yarılarına kadar ürpererek okuyan ciddi şekilde tuhaf tipler olabilir. Bu tip kılavuzlar boşanma sebebi bile olmuş olabilir. Ancak kılavuzu yazanların kılavuzun bu şekilde kullanılabileceğini düşünmüş olması yüksek bir ihtimal değil. Şu halde soru, "Mee Mee Kara Koyun"un neden benim öne sürdüğüm anlama gelememesi. Bu okuma, eğer gerçekten gayrimeşruysa, neden öyle?

Bu noktada yazarın kendi yorumuna başvuramayız çünkü kim olduğuna dair hiçbir fikrimiz yok. Bunu yapabilseydik bile meseleye son noktayı koymuş olmazdık. Yazarlar kendi eserleri üzerine benim "Mee Mee Kara Koyun" okumamdan bile daha absürd açıklamalar yapabilirler. Örneğin T.S. Eliot *Çorak Ülke*'nin ritmik homurdanmalardan ibaret olduğunu söylemişti. Bu yorumun tek kusuru bariz bir şekilde yanlış olmasıdır. Thomas Hardy pek çok kez kurgularında yer alan tartışmalı konular hakkında kesinlikle hiçbir görüşü olmadığını iddia etmişti. Robert Browning'in de, kapalı şiirlerinden birinde ne demek istediği sorulduğunda, "Yazdığım esnada bunu sadece Tanrı ve Robert Browning biliyordu. Artık sadece Tanrı biliyor," diye cevap verdiği söylenir. Sylvia Plath şiirlerinin antika saat koleksiyonlarıyla ilgili olduğunu açıklasaydı, yanıldığını düşünmek zorunda kalırdık büyük olasılıkla. Ölümüne komik şeyler yazdıkları halde eserlerinin müthiş bir ciddiyet timsali olduğunu sanan yazarlar da yok değil. Bu tip bir yazarı kitabın en sonunda inceleyeceğiz. Yunus Kitabı da muhtemelen komik olsun diye yazılmayan, ama farkında olmadan ustaca mizah yapan bir diğer örnek.

Bir yazar bir şiir ya da öyküyle ne anlatmak istediğini çoktan unutmuş olabilir. Her halükârda, bir edebiyat eserinin sadece tek bir anlamı yoktur. Edebi eserlerin geniş bir anlam yelpazesi üretme kapasiteleri vardır; bu anlamlardan bazıları tarihin kendisi değiştikçe değişebilir ve hepsi yazarın kastı dahilinde değildir. Örneğin ilk bölümde ele aldığım edebi metinler üzerine söylediklerimin çoğunun bu metinlerin yaratıcılarını şaşırtacağına şüphe yok. Muhtemelen Flann O'Brien, *Üçüncü Polis*'in ilk paragrafının John Divney'nin ihtiyar Mathers'i öldürmek için bir kol demirini bisiklet pompasına dönüştürecek kadar alık olduğu imasıyla okunabileceğini fark etmemiştir. E.M. Forster *Hindistan'a Bir Geçit*'in ilk cümlesindeki dört kısmın her birinde kabaca üç vurgu olduğunu bizden öğrenebilir. Robert Lowell'ın da "The Quaker Graveyard in Nantucket"in açılış dizelerinde ölçüyle sözdiziminin birbirine nasıl ters işlediğini ayrıntılı bir şekilde anlatabileceğini pek sanmıyorum. Yeats ise "Easter 1916" [1916 Paskalyası] şiirinde "korkunç bir güzellik"ten bahsederken bu ifadenin sevgili Maud Gonne'unun yanı sıra o yıl Dublin'de yaşanan askeri ayaklanmaya da gönderme yapabileceğinden bihaberdi.

Bir eserin anlamının anahtarının o eserin yazarında olduğu inancının ardında belli bir edebiyat anlayışı yatar. Yaratıcı yazarlık derslerinde çok rağbet gören bu öğreti, edebiyatı yazarın kendini ifade etme şekli olarak görür; edebiyat eseri yazarın yaşadığı ve başkalarıyla paylaşmak istediği bir deneyimin samimi bir anlatımıdır. Bu epey yakın zamanlı bir fikir ve büyük ölçüde romantizmden kalma. Homeros'u, Dante'yi ve Chaucer'ı çok şaşırtırdı kesin. Alexander Pope'un kafası karışır, Ezra Pound'la T.S. Eliot ise hiç kaale almazdı. *İlyada*'nın yazarının bizimle nasıl bir kişisel deneyimi paylaşmaya çalıştığı pek net değil sonuçta.

Yazarın kendini ifade edişi olarak edebiyat fikrinin, özel-

likle de düz anlamıyla alırsak, sorunlu olduğu çok bariz örnekler var. Örneğin Shakespeare bildiğimiz kadarıyla hiç büyülü bir adada mahsur kalmadı, ama *Fırtına*'nın kulağa gayet sahici gelen bir tınısı var. Şair hindistancevizi yiyerek ya da sal yaparak vakit geçirmiş de olabilirdi, ama son eseri bu sayede ille de daha iyi bir oyun olmazdı. Roman yazarı Lawrence Durrell ise İskenderiye'de biraz zaman geçirdi, ancak *Alexandria Quartet*'ini [*İskenderiye Dörtlüsü*] okuyanlar bunu hiç yapmamış olmasını diliyorlar genelde. Shakespeare sonelerinde sevgilisinden bahsetse de, hiç sevgilisi olmamış olabilir. Sevgilisi olup olmaması Shakespeare için fark yaratmıştır herhalde, ama bizim için değişen bir şey olmaz.

Kişisel deneyim fetiş haline getirilmemeli. Yazar olmak isteyen insanlara kimi zaman kendi deneyimlerinden faydalanmaları tavsiye edilir. Peki bunun aksi mümkün mü? İnsanlar yalnızca farkında oldukları şeyleri yazabilirler ve farkındalık insan deneyiminin önemli bir parçasıdır. Sophokles *Kral Oidipus*'u kendi deneyimlerinden yola çıkarak yazar ama bu antik Yunan yazarının gözleri görmeyen, sürgün edilmiş ve ensest ilişkiye girmiş bir baba katili olması düşük bir ihtimal. Kendiniz obur olmadan da oburluğu deneyimleyebilirsiniz. Oburluk kavramını anlayabilir, bu fikri başkalarıyla tartışabilir, onlarca domuzlu çöreği silip süpürdükten sonra patlayıp duvarlara saçılan bir obur hakkında hikâyeler okuyabilirsiniz. Hayatı boyunca kimseyle sevişmemiş birinin cinselliği bir zamparadan daha incelikli bir şekilde resmetmemesi için hiçbir sebep yok.

Bir yazar, yazma deneyiminin ötesinde hiçbir şey deneyimlemeyebilir. Kâğıda döktüğü acılı duygular tamamen kurgu olabilir. Hiçbir zaman John Henry Newman adlı bir kaplumbağası olmamış ya da Tanca'nın ara sokaklarında kan kaybederek dolaşmamış olabilir. Yazar her üç günde bir kan revan içinde Tanca sokaklarında düşe kalka yürüyor da

olabilir; ama yine de bunu inandırıcılıktan uzak bir şekilde yazıp bizi şüpheye düşürebilir. Şairin hissettiğini yazdığı şeyleri gerçekten hissedip hissetmediğini görmek için şiirin ardına bakmaya çalışmak, şair şiirinde sekreterine duyduğu tutkuyu anlatıyorsa ve siz de şairin karısıysanız anlamlıdır yalnızca. Şiir deneyimi üzerine düşünmenin en iyi yolu onu şiirin "ardındaki", şairin dile taşımaya çalıştığı bir şey gibi görmek değildir. "Sen sessizliğin el değmemiş gelini" sözlerinin "ardında" ne gibi bir deneyim olabilir? Ve bunu deneyimi tespit etmek için elimizden kelimeleri tekrar etmek haricinde bir şey gelir mi? Şiirin dili kendinden ayrı bir şeyin aracı değil, kendi içinde bir gerçekliktir. Önemli olan şiirin kendi deneyimidir. İlgili duygu ve düşünceler şiirin kelimelerine bağlıdır; kelimelerden koparılıp ayrı düşünülemezler. Kötü oyuncular hislerin dilin kendinde saklı olduğunu kavrayamayıp, gereksiz duygu gösterileriyle kendi hislerini şiire yamayarak iyi şiirleri mahvederler.

Peki bir yazarın samimi olması gerekir mi? Samimiyet eleştirel tartışmalarda çok anlamlı bir kavram değildir. Hatta bazen gerçek hayatta da pek bir anlamı yoktur. Yaptığı şeyde samimi olduğunu söyleyerek Atilla Han'ı aklayamayız. Jane Austen'ın Bay Collins denen iğrenç karakteri tasvir ederken ya da Alexander Pope'un "Ahmaklar meleklerin adım atmaya korktuğu yerlere koşar"* derken samimi davrandığını söylemenin bir anlamı yoktur. Bir dil kesitinin sığ ya da derin, ağdalı ya da etkileyici, aşırı dramatik ya da nefret dolu olduğundan bahsedebiliriz. Ancak bu, bir yazar hakkında bu şekilde konuşmakla aynı şey değildir. Bir yazar samimi olmaya çalışıp sonunda kulağa yapmacık gelen eserler üretebilir. İnsan absürd ve bomboş kelimeler kullanırken samimiyetle dolup taşamaz. "Seni bir ikizkenar üçgenin koltu-

(*) İngilizcede "Aptal insanlar tedbirsiz davranır" anlamında kullanılan Pope mirası deyiş – ç.n.

kaltında burnunun üzerinde dönen bir mısır gevreği tanesini sevdiğim gibi seviyorum," deyip de bunu tutkuyla kastedemem. Çünkü burada, tutkulu ya da tutkusuz, kastedilen bir şey yoktur. Eğer size böyle bir şey söylersem beni nikâh dairesi yerine doktora götürmeniz daha hayırlı olur.

Samuel Beckett insanlığı bunca kasvetle resmederken samimi mi? Kendini ifade ediş şekli mi bu? Gerçek hayattaki Beckett şen şakrak, saf, umut dolu biri olamaz mı? Olmadığını biliyoruz aslında; her ne kadar bir kadeh içkiden, iyi bir espriden, hoş bir muhabbetten keyif alsa da Beckett epey asık suratlı bir insandı. Arkadaşlarının onunla vakit geçirirken gülmekten yerlere düşüp karınlarını tuta tuta kahkahalar atmaları ve artık susması için yalvarmaları kesinlikle söz konusu değildi. Ama yazar insanlığın alabildiğine tatmin edici, muhteşem bir sona yazgılı olduğuna inanıyor olabilirdi pekâlâ. Belki eserleri dünyayı nükleer bir felaketten sonraki haliyle hayal etme denemeleriydi sadece. Belki de elinden geldiğince etkileyici bir şekilde yazabilmesi için geçici olarak bu tavrı benimsemesi gerekiyordu. Shakespeare en azından bildiğimiz kadarıyla nihilist olmadığı halde Iago ya da *Measure for Measure*'daki [*Kısasa Kısas*] psikopat Barnadine gibi nihilist karakterler yaratabilmişti.

Bir yazarın kendi eserlerinden üretilebilecek anlamların üzerindeki kontrolünü sorgulamak, edebi eserlerin okur ne isterse o anlama gelebileceğini iddia etmek değildir. Eğer "Mee Mee Kara Koyun"u Sovyetler Birliği'nin ilk zamanlarında yaşanan heyecanın hikâyesi gibi okuyacak olursak, hikâyeyle metin arasında bağlantı kurmakta zorlanır ve hikâyenin nasıl o eserin okuması sayılabileceği konusunda mantıksal bir problemle karşı karşıya kalırız. Eğer bu okumayı savunursak, aynı yorumun başka herhangi bir edebi eser için de yapılabileceğini düşünmemek için bir sebep kalmaz. Belki Stalin *Kayıp Cennet*'in de Sovyetler Birliği'nin ilk zamanlarm-

da yaşanan heyecanı konu aldığını düşünmüştür. Aynı şekilde, "Kocaman, kanat gibi çırpılan, patlıcan rengi kulaklar", "Kaç yaşındasın?" sorusuna verilebilecek eksantrik bir cevap değildir. Çünkü cevap değildir. İki ifade arasında görünürde hiçbir ilişki yoktur. Buna karşılık Virginia Woolf'un deniz fenerinin Hint Ayaklanması'nın simgesi olduğunu iddia etmek gibi, Yeats'in "korkunç bir güzellik"inin başka şeylerin yanı sıra Maud Gonne'a gönderme yapıyor olabileceğini ileri sürmek de kuru spekülasyondan ibaret değil. Maud Gonne figürünü "korkunç bir güzellik" ifadesine oturtabiliriz; çünkü bu kadının Yeats için neler ifade ettiğini, ne gibi muğlaklıklar ve simgesel yankılar uyandırdığını, onu diğer şiirlerinde nasıl resmettiğini az da olsa biliyoruz. Eleştirmenler iddialarını destekleyebilmek zorundadır.

Bu da bizi "Mee Mee Kara Koyun" okumamın neden geçersiz olabileceği sorusuna geri götürüyor. "Ama yani o tekerlemenin o anlama gelemeyeceği çok belli!" diyen birine nasıl cevap verilir? "O tekerlemenin o anlama gelebileceğini biraz önce gayet güzel gösterdim," iyi bir cevap olabilir mesela. Ne de olsa savımı dizelerin üzerinden teker teker geçerek tartıştım, iddialarıma kanıtlar sundum ve okumamın nasıl bir tutarlılık sergilediğini gösterdim. "Mee mee" seslenişiyle anlatıcının koyunu yermediği nereden *çok belli*? Aksini gösteren bir kanıt var mı? Anlatıcının koyunun yününe göz dikmediğini kim söylüyor?

Peki anlatıcının koyunun yününe göz diktiğinin kanıtı var mı? Şiirin, anlatıcının kaba, küstah ve buyurgan davrandığını ya da koyunun büyük bir kurnazlıkla intikam almaya çalıştığını açık seçik bir şekilde ortaya koymadığı doğru. Ama zaten edebi metinler çoğunlukla dile getirilmeyen imalarla işlerler. Hatta dünyadaki her söz böyle sayısız imaya dayanır. "Çöpü dışarı çıkarın," cümlesinin genellikle insanın kendi çöpünü kastettiği varsayılır. Jack Nicholson'ın çöpü-

nü çıkarmak için Hollywood'a doğru uzun ve tuzlu bir yolculuğa çıkmamız gerektiği gelmez aklımıza; oysa önermede bu ihtimali dışlayan bir şey yoktur. *Yürek Burgusu* da bize anlatıcının psikotik olduğunu söylemez, ama kitapta bu okumayı yapmamıza yetecek kadar ima vardır. Benzer şekilde Graham Greene'in *Brighton Rock*'ı romanın kötü kalpli kahramanı Pinkie'nin hayatının cehenneme dönmek üzere olduğunu söylemez; ancak durum böyle olmasaydı roman çok daha az anlamlı olurdu. Lear'ın da iki bacağı, iki akciğeri ve bir karaciğeri olduğunu varsayıyoruz, oysa oyun bu gerçeklere değinmiyor. Soru, belli bir durumda neyin makul bir çıkarım sayılacağı sorusu. Bu da kurallara indirgenemeyecek bir yargı meselesi; tartışıp bulmak zorunda olduğumuz bir şey.

"Mee Mee Kara Koyun" yorumumun, kimliği meçhul yazarın kastettiği ya da günümüzde bu tekerlemeyi söyleyen çocukların aklına gelen anlamı taşımadığının hemen hemen kesin olduğunu zaten itiraf ettim. Niyetim dizelerin metindeki önemli bir kanıtı safdışı bırakmadan, mantıksal çelişkilere düşmeden ya da imkânsız çıkarımlarda bulunmadan bu şekilde de yorumlanabileceğini göstermekti. Mesela insan başlangıçtaki anlama olabildiğince yakın kalma derdindeyse, "Mee mee"nin motoru çalıştırılan bir motosikletin sesine gönderme yaptığını düşünemez çünkü bu tekerlemenin tarihi motosikletin icadından daha eskiye dayanmaktadır. Eğer tekerlemenin bir okumasında patikanın sonunda yaşayan çocuk o sıradaki anlatıcının kendisi olsaydı ve, Yeni Ahit Aramicesinde "İnsanoğlu" kelimesinin kişinin kendinden bahsetmesinin konvansiyonel şekli olması gibi, "patikanın sonunda yaşayan çocuk" ifadesinin tekerlemelerde her zaman bu sözü söyleyen kişiye gönderme yaptığı şeklinde bir konvansiyon olduğu ortaya çıksaydı, bu durum söz konusu okumayı ciddi şekilde zayıflatırdı. O takdirde koyun üçün-

cü çuvalı kendine veriyor ya da, tekerlemenin diğer versiyonunda, kendine vermeyi reddediyor olurdu.

Dolayısıyla tekerlemenin benim sunduğum okumasındaki sorun metinde bu okumanın aleyhine işleyen yeterince kanıt olması değil, bu okumayı destekleyecek yeterli kanıt olmaması. Bu yüzden kulağa tuhaf ve zorlama geliyor. Bu okuma mümkün olmakla birlikte ikna edici değil. Büyük ölçüde tonlamaya bağlı ve edebiyatta ses tonunun duyulmayışı muğlaklığa sebep olur. Tondaki değişimler anlamda kayma yaratabilir. Benim okumam metinde metnin *mantıksal* bir şekilde destekleyebileceği kadarını bulsa da, makul bir şekilde destekleyebileceğinden fazlasını görüyor muhtemelen.

Tekerleme yorumumun ikna edici olmadığını söylemek bu yorumun anlam alışkanlıklarımızı zorladığını ima etmektir ve bu kenara atılacak bir konu değil. Gündelik hayatta yerleşik olan üstü kapalı anlaşmaları ve varsayımları bir kenara atmak entelektüel kibir göstergesidir; bu anlaşma ve varsayımların çoğunda bir bilgelik vardır. Bununla birlikte, sağduyu her zaman güvenilir değildir. Irksal eşitlik, örneğin, 1960'lar Alabama'sında sağduyuya aykırıydı. Yorumun uçukluğuna gelince, "Kaz Kafalı Kaz" tekerlemesinin 17. yüzyılda İngiltere'de yaşanan iç savaşta Cromwell'in birliklerinin Katolik kilisesine bağlı soyluların evlerini yağmalamasını konu aldığı ciddi ciddi tartışılıyor. İddiaya göre "kaz", Katolik bir soylu kadının yatak odasını basan askerlerin kaz adımı yürüyüşüne gönderme yapıyor; dua etmediği için alt kata atılan yaşlı adamsa Protestan tarzı yeni ibadet şekillerine uymayı reddeden Katolik bir papaz. Bu okuma doğru olabilir. Ama ilk bakışta benim "Mee Mee Kara Koyun" okumam kadar inanılmaz geliyor kulağa.

Dikkat edilmesi gereken bir nokta daha var. "Kaz Kafalı Kaz" aslen 17. yüzyıl İngiltere'sindeki dini çatışmalar hakkında olabilir, ama günümüzde okul bahçelerinde tekerle-

meyi söyleyen çocuklar öyle düşünmüyor. Onlara göre bu tekerlemenin hikâyesi karısının yukarı kattaki odasına çıkan bir adamdan ibaret. Bu durum çocukların yorumunun kabul edilemez olduğu anlamına mı geliyor? Hiç de değil. Buradan çıkarılacak tek sonuç, çocuklar için bu tekerlemenin anlamının birkaç yüzyıl önceki anlamından farklı olduğu. Aynı şey pek çok edebiyat eseri için geçerlidir. Bir esere başlangıçta yüklenen anlama erişebileceğimizi farz etsek bile, bu anlam ille de eserin daha sonra edinebileceği anlamlardan daha üstün olmayabilir. Eskiden yazılmış bir eseri, bazı açılardan, kitabı yazıldığı dönemde okuyan insanlardan daha iyi anlayabilmemiz mümkündür. Örneğin modern psikanaliz sayesinde William Blake'in "Songs of Experience"ından [*Deneyim Şarkıları*] yazıldığı dönemde mevcut olan bilgi türlerine kıyasla daha çok anlam çıkarılabilir. Ya da 20. yüzyılda yaşadığımız despotizm deneyimi Shakespeare'in *Julius Caesar*'ını anlayışımızı zenginleştirebilir. *Venedik Taciri*'ndeki Shylock figürünün Yahudi soykırımından sonra öncekiyle aynı anlama gelmesi beklenemez. Richardson'ın *Clarissa*'sı 19. yüzyılda horgörüldükten sonra günümüzde yeniden "okunur" olduysa, bunun bir sebebi de modern kadın hareketidir. Bir açıdan, nelerin nelere yol açtığını bildiğimiz için, geçmişi geçmişten daha iyi biliyor sayılırız. Tarihi bir olayı yaşamak onu anlamakla aynı şey değildir. Üstelik bazı tarihi bilgi biçimleri bizim için sonsuza dek kayıptır. İlk sahnelendiğinde *Hamlet*'i izlemeye koşan kalabalığın intikam ahlâkı üzerine ne düşündüğünü, kendileri biliyorsa bile, biz hiçbir zaman kesin olarak bilemeyeceğiz.

Tekerleme türündeki eserleri okurken insanların bu metinlerde gizli anlamlar aramasının türün geleneklerinden olduğunu hayal edelim. Kabala geleneğinin Tevrat yorumları biraz böyledir. Tekerlemelerin de keşfedilmeyi bekleyen, kapalı anlamlarla dolu sonsuz bir kaynak olduğunu varsay-

mamız beklenebilirdi. Ya da satır aralarını okuyup kendi yorumumuzu getirmemiz istenebilirdi. Rorschach'ın mürekkep lekesi testlerinde olduğu gibi, tekerlemeden bize özgü bir anlam çıkarmamız tekerlemenin anlamının bir parçası olabilirdi. Ya da mantıksal açıdan tutarlı olması ve metinsel kanıtları olması kaydıyla kendi anlamımızı kendimiz kurmaya davet edilebilirdik.

Eğer böyle olsaydı "Mee Mee Kara Koyun" okumamın kabul göreceğine şüphe yok. Geçerliliği aşikâr bir okuma değil bu; doğruluğunu kurda kuşa bile kanıtlayabileceği söylenemez. Ama az önce değindiğimiz yorum kuramı dahilinde, bertaraf da edilemez. Üstelik tekerleme şu anda benim öne sürdüğüm anlama gelmese de, ileride gelme ihtimalini saklı tutar. Yaptığım okuma kendi kendini gerçekleştiren bir kehanete dönüşebilir. Eğer rağbet görürse, ki içten içe böyle olacağına inanıyorum, gelecek kuşakların çocukları okul bahçelerinde bu tekerlemeyi söylerken kaba anlatıcıları ve hilekâr koyunları düşünecek. Ben de insanlık tarihindeki yerimi sağlama almış olacağım.

Eski Yahudi geleneği midraşa göre Tevrat'a yeni ve hiç beklenmedik anlamlar yakıştırmak kimi zaman kabul edilebilirdi. Midraş aramak ya da araştırmak demekti ve kutsal metin anlamsal açıdan tükenmez bir kaynak görülüyordu. Kutsal metin her incelenişinde, her yorumcunun karşısına farklı bir anlam ve boyutla çıkabiliyordu. Torah'nın ve diğer kutsal Yahudi yazılarının tamamlanmamış olduğu düşünülüyordu; her kuşaktan farklı yorumcular onu mükemmelliğe bir adım daha yaklaştırmak zorundaydı. Ancak bu yorumlardan hiçbiri son sözü söyleyemezdi. Dahası, yazılanlar kendi döneminin ihtiyaç ve dertleriyle ilişkilendirilemediği müddetçe hükümsüz sayılırdı. İçinde bulunulan zamanın ışığında bakılarak yazılara hayat verilmesi gerekirdi. Pratiğe dökmenin bir yolunu bulamazsanız, metni hakikatiyle anlayamazdınız.

Benim "Mee Mee Kara Koyun" okumam bu türden bir okuma değil. Sırf bu okumayı meşrulaştırmak için midraşı öne sürmek gibi bir üçkâğıtçılık yapacak değilim. Yorumumun çağımızın ihtiyaç ve dertlerinden etkilendiğini söyleyemem; herhangi bir okuma da en az bu kadar etkilenmiş sayılabilir. Ayrıca yaptığım okuma metne olduğu haliyle sadık kaldığını, yani aleni bir yorumsal şiddet uygulamadığını iddia ediyor. Diğer bir deyişle, "Mee Mee Kara Koyun" okumam midraş kadar cüretkâr ya da radikal değil. Kara koyunun aslında Bono olduğunu ya da üç çuval yünün yeni Keynesyen teorinin modern Macar ekonomisine uygulanamayışının üç sebebini temsil ettiğini savunmuyor mesela.

Metin yorumlarında bunca egzotikliği hoş görebilmemizin sebeplerinden biri de, söz konusu edebiyat olduğunda hiçbir şeyin ölüm kalım meselesi olmamasıdır. "Mee Mee Kara Koyun"un anlatıcısının kaba ve zorba olup olmadığı sorusu yüzünden kimse canından ya da malından olmaz; bu eleştirel yaklaşımımı öğrencilerime anlatsam, beni mesleki yetersizliğim ve iflah olmaz ciddiyetsizliğimden ötürü dekana şikâyet ederler en fazla. Oysa resmi bir belge bu serbestlikle okunacak olsa insanlar geçim kaynaklarını, özgürlüklerini ve hatta hayatlarını kaybedebilirler. Metinlerin anlamlarının bazen sabit, bazen açık uçlu olmasını isteriz; metne göre değişir bu. Yol işaretleri ya da doktor reçeteleri söz konusu olduğunda olabildiğince düz, muğlaklıktan uzak bir anlam aranır; bazense, örneğin şakalarda ya da modern şiirlerde, oyunbazlık ve muğlaklık amacın ta kendisi olabilir. Anlamın ne pahasına olursa olsun yakalanıp zaptedilmesi gerektiği durumlar da vardır, zafer kazanmışçasına serbest yüzebileceği durumlar da. Kimi edebiyat kuramcıları, "Mee Mee Kara Koyun" yorumumun tatmin edici ve zihin açıcı olduğunu düşünmenizin bu yorumu benimsemeniz için yeterli bir sebep olduğunu ileri sürecektir. Diğerleriyse böylesi

yorumların bilişsel olması, yani bize eser üzerine kesin bilgiler vermesi gerektiğinde ısrar edecektir.

Edebi eserlerin sabit anlamları olan metinler gibi değil, geniş bir anlamlar yelpazesi açma kapasitesine sahip matrisler gibi görülmesi daha doğru olabilir. Edebi eserler anlam içermekten çok, anlamı üretirler. Ama şunu da tekrarlayalım, bu her şey kabul edilebilir demek değildir. "Bir yaz gününe mi benzetsem seni?" cümlesinin "Kürek kemiğimin azıcık altını kaşır mısın biraz?" anlamına gelebileceği akıl erdirilebilir bir durum yaşanabilir. Mesela Shakespeare'in dizesinin seslerinin inanılmaz bir tesadüf sonucu Amazon Havzası'nda yaşayan bir kabilenin üyelerinin kürek kemiklerinin azıcık altının kaşınmasını istediklerini söylerken çıkardıkları sesin aynısı olabilir. Ya da belki de gelecekte yaşanacak müthiş bir felaket dilimizi öyle radikal bir şekilde değiştirecektir ki biri bize "Bir yaz gününe mi benzetsem seni?" dediğinde hemen onun sırtını kaşımaya başlayacağızdır. Ama Shakespeare'in dizeleri en azından bizim için ve şimdilik bu anlama gelmiyor.

Bunun bir sebebi, anlamın kamusal bir mesele olması. Bir toprak parçasının aksine, bir anlam yalnızca bana ait olamaz. Anlam özel mülk kapsamında değildir. Kendi başıma oturup da "Yorumbilgisel fenomenolojinin" bundan böyle "Meryl Streep" anlamına geleceğine karar veremem. Anlam dile aittir ve dil bizim kolektif bir şekilde dünyaya verdiğimiz anlamı süzer. Anlam serbest yüzmez. Aksine, gerçekliği işleme şekillerimize, toplumun değerlerine, geleneklerine, varsayımlarına, kurumlarına ve maddi koşullarına bağlıdır. Son kertede, konuştuğumuz şekilde konuşmamızın sebebi yaptığımız şeylerdir. Bir dili değiştirebilmek için en azından yaptığımız şeylerin bir kısmını değiştirmemiz gerekir. Kelimelere içkin, sabit bir anlam söz konusu değildir. Öyle olsaydı çeviri diye bir şey mümkün olmazdı. Eğer

anlam nispeten belirliyse, yalnızca sözel bir mesele olmadığı içindir. Anlam belirli bir zaman ve mekândaki insanların arasında yapılan ve onların ortak eyleme, hissetme ve algılama şekillerini temsil eden bir sözleşmeye işaret eder. İnsanlar bu ortak eyleme, hissetme ve algılama şekilleri üzerinde anlaşmazlığa düştüklerinde bile ne konuda anlaşamadıklarında uzlaşabilmek zorundadırlar; aksi takdirde buna anlaşmazlığa düşmek denemez. Mesela Sofia'nın mı yoksa Carolina'nın mı daha seksi olduğu konusunda, ben film yıldızlarından bahsederken siz bunların coğrafi bölgeler olduğunu düşünüyorsanız, anlaşmazlığa düşemeyiz.

Buradan, edebi bir eserin yalnızca bana özel bir anlama gelemeyeceği sonucu çıkıyor. Eserde başka kimsenin görmediği bir şey görebilirim, ama gördüğüm şeye anlam diyebilmemiz için prensipte başkalarıyla paylaşabileceğim bir şey olması gerekir. Hatta anlamı kendi içimde de yalnızca başkalarıyla paylaştığım dil üzerinden formüle edebilirim. Mesela "kara koyun" kelimeleri bana karşı koyamadığım bir şekilde Hugh Grant'ı hatırlatıyor olsa, ne zaman biri "kara koyun" dese o saniyede aklımda Hugh Grant'ın bir imgesi uyansa bile bu imgeler o iki kelimenin anlamının parçası olamaz. Bu durum bana özel ve rastlantısal bir çağrışımdan ibarettir sadece. Anlam belediye otoparkları kadar nesnel olmasa da, öznel de değildir. Aynı şey, daha önce belirttiğim gibi, edebiyat eserleri için de geçerli. Edebiyat eserleri maddi nesneler değil, etkileşimlerdir. Okur yoksa edebiyat da yoktur.

Bir okurun bir şiir yahut romanı anlamlandırma becerisi tarihsel durumuyla da şekillenir. Bir metin belli bir anda okurun onu anlamlandırma kapasitesine göre anlamlanır. *Clarissa* bu romanı yazıldığı dönemde okuyanlar için feminist kurama ışık tutamaz, oysa bizim için tutabilir. Okurlar edebiyat metinlerine her türlü (ama çoğunlukla bilinçdı-

şı) inanış ve varsayımlarını katarlar. Bu inanış ve varsayımların arasında, kabaca da olsa, edebi bir metnin ne olduğuna ve okurun bu tip metinlere nasıl yaklaşması gerektiğine dair fikirleri de vardır. Metinde buldukları şeyler inançları ve beklentileriyle şekillenir, ama metnin okurun inanç ve beklentilerini kökten değiştirmesi de mümkündür. Hatta kimi eleştirmenlere göre bir edebiyat eserini gerçekten olağanüstü kılan şey budur. İnsan bir şiiri okumaya agnostik biri olarak başlayıp son dizeyi okuduktan sonra Yehova Şahidi olabilir mesela.

"Mee Mee Kara Koyun"un ve aynı sebeplerle diğer herhangi bir edebi metnin tek bir doğru yorumu olamaz. Yine de, bir metni anlamlandırmanın bazı yolları daha makulken bazıları değildir. Bir okumanın ikna edici olması için metinsel kanıtları dikkate alması gerekir, ancak sunulan kanıtların kendileri de birer yorumudur. Her zaman biri çıkıp da "Bana göre bu bir kanıt değil!" ya da "*Macbeth*'teki cadıların kötü kalpli olduğunu da nereden çıkardın?" diye itiraz edebilir. Metinsel kanıtlar genellikle farklı şekillerde okunabilir ve bu farklı versiyonların arasından çelişkiler doğabilir. Bunlardan birini seçmenin kesin bir yolu olmayabilir. Zaten seçme ihtiyacı hissetmeyebiliriz de. Peki bir edebiyat eserinin henüz kimsenin aklına gelmemiş, belki de hiç gelmeyecek ikna edici bir okuması olabilir mi? Neden olmasın? Belki de henüz doğmamış okurların şaşırtıcı yenilikteki okumalarıyla tamamına ermeyi bekleyen eserler vardır. Belki de geçmişi yakalamamız yalnızca gelecekte mümkün olacaktır.

* * *

Okur durmaksızın varsayımlarda bulunmadıkça edebiyat metni işleyemez. Evelyn Waugh'ın kısa öyküsü "Mr. Loveday's Little Outing"in nefis ruhsuzluktaki ilk cümlesini ele alalım: "'Babanı çok değişmiş bulmayacaksın,' dedi Ley-

di Moping araba şehrin akıl hastanesinin kapısına dönerken." Bütün dil kesitleri gibi bu cümle de bize cümleyi anlamlandırabilmemiz için farkında olmadan da olsa doldurmamız gereken boşluklar veriyor. Bu açıdan kurgu cümleler bilimsel hipotezlere benzer. Hipotezler gibi, kurgu cümlelerde de cümlenin işleyebileceği bir yol bulana kadar farklı yollar denemek gerekir. Yukarıda alıntıladığım cümlede Leydi Moping'in bahsettiği babanın kendi kocası olduğunu (oysa bunun için şimdilik bir kanıtımız yok), Leydi Moping'in onu akıl hastanesinde ziyarete gittiğini ve çocuğunu da yanında götürdüğünü varsayıyoruz. Belki kocasının akıl hastanesinde hasta olduğunu da varsayımlarımıza ekliyoruz ki bu da "Babanı çok değişmiş bulmayacaksın," yorumunu komikleştiriyor. Bu cümle, insanın içini rahatlatan bir şekilde, "Endişelenme, baban gayet kendinde; içeri girmeden önce ne kadar normalse şimdi de o kadar normal," demek olabilir. Ama daha tedirgin edici bir şekilde, "Doktorlar onu almaya gelmeden önce ne kadar manyaksa şimdi de o kadar manyak," demek de olabilir. Söylenişindeki kuruluk kadar bu muğlaklık da cümleyi komik kılıyor. Leydi Moping'in çocuğun babasına vereceği tepkiyi tahmin edişi ("bulmayacaksın"), ifadeye bir komutun buyurgan tınısını katıyor. Bu tınının bir unvanı olan insanların tipik özelliklerinden biri olduğundan da şüphelenebiliriz belki.

Bununla birlikte, Leydi Moping'in kocasının hastanenin hastalarından biri olmaması da mümkün. Adam hemşire, psikiyatr yahut bahçıvan da olabilir. Ancak karısının "Leydi" unvanı yüzünden bu ihtimal pek yüksek görünmüyor. Leydi Moping bir aristokrat, kocası da muhtemelen bir lord ve soylu lordlar genellikle bırakın hemşireliği yahut bahçıvanlığı, kolay kolay psikiyatr da olmazlar. Dahası, İngiliz soylularının genellikle az buçuk kaçık olduğuna dair genel bir kanı var; bu da Lord Moping'in tıbbi tedaviyi veren kişi-

den çok alan kişilerden biri olduğu olasılığını pekiştiriyor. Üstelik çocuğun adamı, adamın değişebilmesine yetecek kadar uzun bir süredir görmediği de açık ki, psikiyatr ya da bahçıvan olsaydı böyle olmazdı. "Araba şehrin akıl hastanesinin kapısına dönerken," ifadesindeki dilbilgisel kuruluş da arabayı sürenin Leydi Moping olmadığını, kadının böyle bayağı bir iş için fazla ulvi olduğunu, o arkada otururken arabayı bir şoförün sürdüğünü ima ediyor olabilir.

Okurlar edebi eserlere varsayımlarını katarken edebi eserler de okurlarına karşı tavır takınabilirler. Örneğin bir eleştirmen Swift'in okurlarına karşı tutumunu "yakın ama sevimsiz" şeklinde tarif eder. *Tristram Shandy*'nin okuru kitabın yazarlarından biri gibi davranmaya davet ederken onu metinden bir anlam çıkarabilmesi için haddinden fazla çaba göstermeye zorlayışında güleryüzlü de olsa sadizme çalan bir yan vardır. Bir eser, yaşlı bir emekli gibi okuru alçıya alabilir ya da okura karşı resmî, hatta basbayağı soğuk bir tavır takınabilir. Okurla sözsüz bir anlaşma yapıp, onun kendisiyle aynı medeni değerleri paylaşan, çok bilgili ve keyfine düşkün bir insan olduğunu varsayabilir. Ya da okurunu tedirgin etme, aklını karıştırma amacıyla sağduyusuna saldırıp inançlarına yabancılaştırabilir ya da adap anlayışını çiğneyebilir. Bir de okura sırtını dönen eserler vardır; onlar kendi kendilerine konuşurken, konuşmalarına kulak misafiri olmamıza gönülsüzce izin verirler sanki.

* ✻ *

Her türlü bilgi bir ölçüde soyutlamaya dayanır. Konu edebiyat eleştirisi olduğunda bu, eserin karşısında biraz geri çekilip büyük resmi görebilmek demektir ki bu da kolay bir şey değil. Kolay olmamasının bir sebebi edebiyat eserlerinin sürece dayanması; bir eseri tek bir anda bir bütün olarak görmek zordur. Ayrıca, kitabın elle tutulur varlığıyla te-

mas içindeyken geri çekilmenin de yolunu bulmamız gerekir. Bir şiir ya da romanı bütünüyle kavramayı deneyebileceğimiz yollardan biri temaları, yani eserin içinde bulduğumuz meşgaleler örüntüsünü incelemektir. Charles Dickens'ın *Büyük Umutlar*'ını çözümlerken yapmayı hedeflediğim şeylerden biri bu.

Edebiyat eleştirisinin yaratıcılıktan en uzak hali, hikâyeyi farklı kelimelerle yeniden anlatmak olmalı. Bazı öğrenciler metni kendi kelimeleriyle tekrarlayıp yer yer kendilerine ait bir iki yorum ekleyerek yaptıkları şeyin edebiyat eleştirisi olduğunu sanırlar. Bununla birlikte, bir öykü ya da romanda neler olduğunu anlatmak bazen kaçınılmazdır. O halde buyrun size Dickens'ın romanının kısa bir özeti: Kahramanımız Pip adlı bir çocuktur ve ablası Bayan Joe ve onun naif, iyi yürekli, demirci kocası Joe Gargery'yle birlikte İngiltere'nin güneydoğusundaki ıssız bir bataklık bölgesinde yaşamaktadır. Ablası Pip'i otoriter bir şekilde yetiştirir ve çok çektirdiği kocasına da aynı katı muameleyi gösterir. Bir gün Pip mezarlıkta annesiyle babasının mezarlarına bakarken yakınlardaki bir hapishane gemisinden kaçan Abel Magwitch adında bir mahkûma yakalanır. Magwitch Pip'ten ayağındaki prangadan kurtulmak için bir eğe, biraz da yiyecek ve içecek ister. Çocuk bunları evden çalıp getirir. Ne var ki Magwitch yeniden yakalanır ve gemiye bindirilip Avustralya'daki İngiliz ceza kolonisinde müebbet yatmaya gönderilir.

O sırada yörenin zengin ve eksantrik hanımefendilerinden Bayan Havisham Pip'i yıllar geçtikçe çürüyen Satis Konağı'na çağırır. Pip'in görevi Bayan Havisham'ın kendini beğenmiş evlatlığı güzeller güzeli Estella'yla oynamaktır. Bayan Havisham'ın hayatı onu düğün gününde terk eden sevgilisi yüzünden kararmış, evdeki saatler o meşum andan sonra durmuştur. Kadın düğün yemeğinin çürüyen artıkla-

rı ve hamamböceklerinin arasında, lime lime olmuş gelinliğine kefeni gibi sarınmış halde bir iskelet ya da korkunç bir balmumu heykel gibi oturmaktadır. Pip Estella'ya âşık olur, ancak Bayan Havisham Estella'yı kendine bunca kötü davranan erkek milletinden intikam almak için kullanıyor, kızı erkeklerin kalbini kırması için yetiştirdiğini saklamaya gerek bile görmüyordur. Küçük Pip'in haberi yoktur ama konağa Estella'nın karşı cins üzerinde alıştırma yapabilmesi için çağrılmıştır aslında.

Pip Satis Konağı'nda yaşadığı deneyimlerin sonucunda, Joe'ya çıraklık yaptığı demirhanedeki düşük seviyeli hayatı karşısında giderek büyüyen bir hoşnutsuzluk duymaya başlar. Bir centilmen olup şimdiki avam hayatı yüzünden kendisini hor gören Estella'yı elde etme hırsına kapılır. Bu arada Bayan Joe demirhanedeki işçilerden biri olan hain Orlick tarafından vahşi bir saldırıya uğrar, bir süre konuşamadan yatar ve sonunda ölür. Joe da kocasının kulağını çekmeye eski karısı kadar meraklı olmayan genç ve güzel okul öğretmeni Biddy'le evlenir.

Derken Londra'dan gelen Jaggers adlı bir avukat Pip'e kimliği belirsiz birinin ona bir servet bağışladığını ve bundan böyle başkente taşınıp centilmenler gibi yaşayacağını söyler. Velinimetinin Bayan Havisham olduğunu ve kendisini Estella'ya uygun bir eş olmaya hazırladığını sanan Pip Londra'ya taşınır ve nemrut Jaggers'ın vesayeti altında boş ve sefih bir hayat sürmeye başlar. Ukala ve züppe biri olup çıkar; eski hayatını küçümser, ayrıca yaralanan ama halinden şikâyet etmeyen Joe'yu horgörüp ona iğrenç davranır. İşçi sınıfı çocuğu olmasına rağmen aksanından kurtulup gelecekte gerçek bir İngiliz beyefendisi olmayı hayal eder. (Aynı şekilde Oliver Twist de yetimhanede büyümesine rağmen diplomalı bir muhasebeci gibi konuşur. Viktoryan çevrelerde kitap kahramanlarının kelimenin başındaki "h" harfleri-

ni düşürmelerine ya da seslileri yuvarlamalarına izin verilmemesi gerektiği yönünde genel bir kanı vardı. Artful Dodger'ın varoş bir aksanla konuşması, mendil çaldığı gerçeğinden bağımsız değildir.)

Magwitch birdenbire yeniden ortaya çıkar, Avustralya'daki tutsak hayatından kaçmıştır. Pip'e gizli velinimetinin kendisi olduğunu söyler. Yurtdışındayken işleri yolunda gitmiş ve zengin olmuş, sonra da bataklıkta kendisine yardım eden çocuğa duyduğu minnetle ondan bir beyefendi yaratmıştır. Pip bu haber karşısında dehşete düşer ve yeni bulduğu koruyucusuna verdiği ilk tepki ondan tiksinmek olur. Avustralya'dan yasadışı bir şekilde ayrılan Magwitch'in peşinde polisler vardır. Pip, hâmisinin gizlice bir gemiye binip kaçması için gerekli düzenlemeleri yapar ancak Magwitch yeniden tutuklanır. Ölüme mahkûm edilir ama idam günü gelmeden ölür. Pip'in mahkûma karşı duyguları yumuşamış, üstüne bir de Magwicth'in Estella'nın babası olduğunu ancak bunu bilmediğini öğrenmiştir. Ölüm döşeğindeki adama bir kızı olduğunu ve o kızı canından çok sevdiğini söyler. Böylelikle yaşlı adam son nefesinde huzur bulur.

Pip önceki züppeliği ve toplumsal hırsları yüzünden derin bir vicdan azabı çekiyordur. Servetini de kaybedip mütevazı bir işletmede önce memur, sonra da ortak olur. Ağır bir hastalık geçirir, büyük bir sevinçle Joe ve Biddy'nin yanına döner. Joe Pip'e bir bebek gibi bakıp iyileştirir. Pip iyileştikten sonra Estella'yla karşılaşır. Estella da neredeyse bütün mal varlığını kaybetmiştir. Bayan Havisham evinde çıkan bir yangında ölmüş, ama ölmeden önce Pip'in kalbini kırmaya çalıştığı için pişman olmuştur. Pip gibi Estella da çektiği acılarla olgunlaşmış, eski halinden utanan mütevazı biri haline gelmiştir. Dickens'ın ilk başta düşündüğü son daha karanlık olsa da, bu haliyle çiftimiz evlenecek gibidir.

Kimi ölçüsüz tesadüflerin ve gerçek olamayacak kadar ih-

timal dışı olayların insaflı bir şekilde kırpıldığı haliyle anlatının iskeleti bu. Peki bu iskelette hangi önemli kalıpları keşfediyoruz? Öncelikle hikâyenin içindeki aile ilişkilerinde çok sayıda sapma olduğuna dikkat edebiliriz. Bayan Joe Pip'in ablası, ama annesi gibi davranıyor; buna karşılık kocası Joe Gargery Pip'in babası konumunda olması gerekirken çocuğun en yakın arkadaşı ve manevi abisi oluyor. Nihayetinde Pip işleri daha da karmaşıklaştırmak istercesine Joe'yu manevi babası sayıyor. Bu açıdan Gargery ailesi konvansiyonel ailenin ürkütücü bir parodisi gibi; Bayan Joe Pip'in hem ablası hem de annesi rolünü üstlenirken Joe'nun hem annesi hem de karısı gibi davranıyor. Joe da kendi payına düşeni yapıp Pip'in abisi ve babası rolünü oynuyor. Bütün bunlar Tom Lehrer'in Oidipus hakındaki hicivli şarkısını getiriyor akla: "Kimseyi sevmediği kadar sevdi annesini / Kızı kardeşiydi ve oğlu abisi." Romanın sonlarına doğru Pip diğer manevi babası Magwitch'e çocuğuymuş gibi bakıyor. Bu şekilde, bir eleştirmenin ifadesiyle, babasına babalık yapıyor. Üstelik Pip'in Joe'yla olduğu gibi Magwitch'le de arasında kötü geçmiş çocukluklarından kaynaklanan bir kardeşlik bağı var. Eğer başkarakter huzura erecekse suçlu yahut ihmalkâr ebeveynler Cordelia'nın Lear'ı affetmesi gibi affedilmeli ve yaramaz çocuk da, Pip örneğinde Joe ve Biddy'nin bağışlayıcılığını kabul etmelidir.

Dickens'ın erken dönem eserlerinde aile, içindeki sıcaklık ve sevgi bağlarıyla dış dünyanın acımasızlığına karşı bir sığınak gibi görünür; Jagger'ın iyi yürekli muhasebecisi Wemmick'in ev ortamı da böyledir. Ama aileyi güvenli bir bölgeye dönüştürmek artık çok fazla çaba gerektiren bir iştir; nitekim Wemmick'in evinin etrafında gerçek bir hendek vardır ve hendeği geçmenin tek yolu açılıp kapanan bir köprüdür. Bu İngiliz'in evi gerçek bir kale gibidir. Kamusal alanla ev içi alan birbirinden ayrılmıştır ve ev içi alanın kamu-

sal alanın vurdumduymazlığından korunmasının tek yolu budur. Bu koruyucu duvarların arasında, Wemmick'le dehşet komik ve yaşlı babası gayet güzel geçinir. Buna karşılık Pip'in ailesi marazi ölçüde işlevsizdir ve yumuşak da olsa ensest tınılar duyulur. Ayrıca hem Satis Konağı'nda hem de demirhanedeki cinsel ve ailevi rahatsızlıklar derinden hissedilmektedir. "Demirci atölyesi" anlamındaki *forge* fiil haliyle sahtekârlık ve dolandırıcılık yapmak da demektir ki bu da akla hem Pip'in düzmece centilmenliğini hem de Satis Konağı'nı getiriyor. Aşk ve cinsellik Bayan Havisham'ın hastalıklı dünyasında şiddet, zulüm, iktidar, fantezi ve ikiyüzlülükle ilişkilidir. Bu romanda aşk hiçbir şekilde nefret ve tahakkümün alternatifi değildir. Aşk nefret ve tahakküm ikilisiyle birlikte dokunur.

Pip'in çocukluğu fiziksel olarak demirhaneye bağlı; bu da, Wimmick'in küçük kalesinin aksine, iş dünyasının ev içi alanla iç içe geçtiği anlamına geliyor. Bu durumun olumsuz yanı, kamusal alanın baskı ve şiddetinin özel alana da sızması. Joe bir demirci olarak durmadan demir dövüyor; Bayan Joe'nun Pip'e gösterdiği muamelede de demir dövmeye benzeyen bir şiddet ve katılık var. Joe çocuğa çalışmaktan hiç hazzetmeyen kendi babasının onu "demiri döverken göstermediği gayreti kendisini döverken gösterdiğini" anlatır. Pip de Bayan Joe'nun kendisini pataklamasından bahsederken ablasının "adaletsiz" davrandığını söyler; bu da ev içi hayatın şiddetini kamusalın hukuk, suç ve ceza dünyasına bağlar. Demirhanenin temeli demirdir ve Orlick Bayan Joe'ya bir demir parçasıyla saldırır.

Ne var ki işle ev, kamusalla özel alan arasındaki yakınlığın olumlu yanları da yok değil. Gargery hanesinin iki dünyası arasında asgari mesafe var. Joe'nun bir zanaatkâr olarak nitelikleri, bir arkadaş ve baba vekili olarak erdemleriyle ilişkili. Dickens son dönem eserlerinde yatırımlardan para

kazanan insanlara değil, pratik becerileri olanlara hayranlık duyar. Elle yapılan işler gerçektir; kâğıt zenginleriyse başkalarının emekleri üzerinden geçinen asalaklardır. Magwitch servetini alın teriyle kazanmıştır, ama Bayan Havisham hakkında aynı şeyi söyleyemeyiz. Yani demirhanede bir sahicilik, servet ve ayrıcalık dünyasında ise bir gevreklik ve gerçekdışılık vardır. Pip taşradaki evinden sosyetik Londra'ya taşındığında gerçeklikten illüzyona geçer. Sonunda ruhunu kurtarmak için bu yolculuğu tersine çevirmesi gerekecektir.

Bayan Havisham evlatlık Estella'nın anne vekilidir, Magwitch ise Pip'in baba vekili. Magwitch Pip'e, "Ben senin ikinci babanım," der. "Sen benim oğlumsun; öz oğlum olsan ancak bu kadar severdim." Magwitch aynı zamanda Estella'nın gerçek babası olduğundan, burada da bir ensest kokusu alırız. Mecazi konuşursak, Pip'le Estella kardeş sayılır. Aslında Magwitch Pip'i öldüğünü sandığı kızının bıraktığı boşluğu doldurmak için sahiplenir. Pip'in yaşlı bir şarlatan olan uzak akrabası Bay Pumblechook da çocuğa yapmacık bir babacanlıkla yaklaşır. Pip'in vasisi Jagger Pip'in bir diğer velisidir. Ayrıca iyi yürekli Wemmick çocuğa kendi oğluymuş gibi ilgi gösterirken arkadaşı Herbert Pocket da ona bir centilmen gibi davranmayı öğretir.

Bu ebeveyn figürlerinden bazıları kötü, bazıları iyidir. Bayan Joe'yla Bayan Havisham kötü ebeveyn figürleridir, buna karşılık Joe, Jaggers ve Wemmick iyidir. Daha belirsiz bir şekilde olsa da Magwitch de öyle. Ama kitaptaki iyi ve öz ebeveynlerin sayısı çok az. Bayan Havisham kötü kalpli peri rolünü üstlenirken (sihirli değnek yerine geçebilecek koltuk değneği bile var), Magwitch dileklerinizi yerine getiren iyilik perisi gibidir. Ne var ki peri geleneğinde isteklerinizin beklediğiniz şekilde gerçekleşmemesi sık görülen bir durumdur ve Pip'in başına gelen de budur. Sihirli yiyecek ağzınızda hemencecik küle dönüşür. Muazzam düşler kâbuslara sapıverir.

Bu üvey patriarklardan, çocuktan farksız yetişkinlerden, kötü kalpli üvey annelerden ve yarı ensest kardeşlerden ne çıkarmamız gerekiyor peki? *Büyük Umutlar*, başka şeylerin yanı sıra, köken sorunu diyebileceğimiz şeyle de alakalı. Nereden geliyoruz? Varlığımızın gerçek kaynakları neler? Freud bunu küçük bir çocuğun sorduğu bir soru gibi görür; çocuk ebeveynsiz olduğunu ve kendi kendine doğduğunu düşler. Belki de hepimiz kendi cinsel organlarımızdan gelmişizdir; öyleyse hayatımız için başkalarına bağımlı olmanın getirdiği aşağılanmışlık hissinden kurtulabiliriz. Belki tanrı gibi bizim de var olmadığımız hiçbir an yaşanmamıştır. Çocukların köken konusunda bocalamasının bir sebebi de doğan bir şeyin ölmesinin de mümkün olması. Büyüdükçe ne kadar özgür, başkalarından ne kadar bağımsız olduğumuzu sanırsak sanalım aslında kendi kendimizi yaratmadığımız gerçeğiyle yüzleşmemiz gerekir. Bizi olduğumuz yere koyan şey, üzerinde çok az bir kontrolümüzün olduğu ve hakkında hiçbir şey bilmeyebileceğimiz bir tarihtir. Bu miras toplumsal koşullarımıza olduğu kadar etimize, damarlarımıza, kemiklerimize ve organlarımıza da dokunuyor. Varlığımız ve dolayısıyla da özgürlüğümüz ve özerkliğimiz için, diğer birey ve olaylardan oluşan ve tamamıyla çözülemeyecek kadar dolaşık bir şecereye ihtiyacımız var. Ortada bir olay örgüsü var, ama bu örgünün neresine ve nasıl dahil olduğumuzu anlamak o kadar kolay değil. Benliğin kökeninde ben olmayan bir şey vardır. Birlikte yaşamayı öğrenmek zorunda olduğumuz bir muamma bu.

Bir çocuk, ailesinin gerçek ailesi olmadığını da düşleyebilir. Belki de çocuk çok daha göz kamaştırıcı bir aileye aittir ama doğumda yaşanan bir karışıklık sonucu şimdiki ailesinin arasına düşmüştür. Freud buna aile romansı sendromu der ve Pip de bu sendromdan muzdariptir. Satis Konağı Pip'in dahil olmak istediği aileyi temsil eder. Bu feci şekilde

ironiktir çünkü Satis Konağı kokuşmuş, zehirli ve fantezilere boğulmuş bir kabuktan ibarettir. Yegâne sakinleri, aralarında kan bağı olmayan, biri muhtemelen deli, öteki duygusal açıdan özürlü iki yalnız kadındır. Bu hastalıklı rüyalar diyarını demirhanedeki hayata yeğlemesi Pip'in yanlış bilincine işaret etmektedir.

Pip romanın olay örgüsünü yanlış yorumlar. O Bayan Havisham'ın örgüsüne ait olduğunu sanırken aslında bir başka örgüye, Magwitch'inkine aittir. Hangi anlatının parçası olduğumuzu anlamak hiçbir zaman kolay değildir zaten. Kahramanımız da kimliğinin kaynakları –onu aslında kimin "yarattığı"– konusunda feci bir hata yapar. Kendisinin Bayan Havisham'm yaratısı olduğunu varsayarken esasında bir mahkûmun eseridir. Kökenler konusunda bir muamma söz konusudur ve Magwitch Pip'e "korkunç bir gizem" gibi görünür. Ama aslında bu bireyi aşan bir gizemdir. İnsan medeniyetinin kendisi nereden gelmektedir? Ortak yaşamımızın kaynakları nelerdir?

Bu roman açısından cevap belirsiz değil. *Büyük Umutlar*'a göre medeniyetin karanlık kökleri suç, şiddet, sıkıntı, acı, adaletsizlik, sefalet ve baskıya gömülü. Magwitch'in Pip'in velinimeti olduğu gerçeği de derinlerdeki bu hakikatin simgesi. Medeni dünya bayağı ve kaba köklerden çiçekleniyor. Magwitch bir noktada Pip'e "Sen ipeklerde yaşayasın diye ben taşlarda uyudum," der. Pip'in iyi talihi kürek cezasından ve kanunsuzluktan kopup gelir. Bu yüzden Londra'daki aylak hayatında hiçbir zaman tam olarak gideremediği bir "hapishane ve suç kokusu" vardır. Bayan Havisham'ın serveti de Pip'in Londra'da içine girdiği sofistike dünya gibi sefalet ve sömürü üzerine kuruludur. Pip'in kendi kimliğini şekillendiren kaynağın yeraltı figürü Magwitch olduğunu bilmemesi gibi, Londra'daki sosyetik dünya da sefalet ve sömürü üzerine kurulduğu gerçeğinin bilincinde değildir. Estel-

la'nın bile kriminal kökleri olduğu ortaya çıkar; babası mahkûm Magwitch, annesi ise bir cinayet şüphelisidir. Kitapta resmedildiği haliyle medeniyet kendi temelinin bilincine varsaydı ayakta kalabilir miydi acaba?

Büyük Umutlar için şaşırtıcı ölçüde radikal bir bakış bu. Hatta Dickens'ın kendisinden çok daha radikal; gerçek hayattaki siyasi görüşlerinden fersah fersah uzak. Dickens reformcuydu, devrimci değil. Bu açıdan yazarın diğer bazı geç dönem eserleri gibi *Büyük Umutlar* da daha önce dikkat çektiğimiz bir noktayı, yazarın gerçek hayattaki görüşlerinin eserin açığa vurduğu tavırlarla örtüşmek zorunda olmadığı gerçeğini örnekler. D.H. Lawrence'm dediği gibi, "Anlatana değil, hikâyeye güvenmek gerekir." Roman yeraltı suç dünyasına sempati duyar, Dickens'ı idolleştiren sosyetik dünyaya değil. Satis Konağı saygınlığın karanlık yüzünü meydana çıkarır; Bayan Havisham'm açgözlü, ikiyüzlü akrabaları, öldüğünde parasına konmak için akbabalar gibi dolanırlar yaşlı kadının etrafında.

Romanın ahlâki mihenktaşı Joe, Magwitch'in bataklıkta peşine düşen askerleri atlatabileceğini umar. Pip Londra'ya vardığında gördüğü ilk şeylerden biri perişan haldeki mahkûmların kırbaçlanıp asıldığı Newgate hapishanesidir. Magwitch cezanın infazı için mahkemeye çıkarıldığında, roman güvertedeki "kimi meydan okuyan, kimi dehşete düşmüş, kimi hıçkıra hıçkıra ağlayan, kimi yüzünü örten" tutsakları "ellerinde dev zincirleri ve öteki medeni ıvır zıvırları olan şeriflerlerle, canavarlarla, çığırtkanlarla ve gözcülerle" kıyaslar. Kitap boyunca konvansiyonel toplumun, kendi görgülü, edepli tarzıyla da olsa, hırsızlarla katillerin dünyası kadar zalim ve yozlaşmış olduğu açık bir şekilde ima edilir.

Roman çocukla mahkûm arasında bir paralelliğe daha işaret eder. İki karakter de ortodoks toplumun yarı içinde yarı

dışında yaşamaktadır; hiçbir ayrıcalıktan faydalanamamaları bir kenara, ölümüne ezilmişlerdir. İkisi de eğitim namına pek bir şey görmemiştir ve ikisi de kendisine emir yağdırılmasına alışıktır. Ölüm hücresindeki mahkûm ne kadar özgürse Viktorya döneminde yaşayan çocuk da o kadar özgürdür. Küçük Pip çocukları şeytanın dölü gibi gören Evanjelik yetişkinler tarafından kelepçelenmiş, tokatlanmış, azarlanmış ve hırpalanmıştır. Kitap bir noktada çocukların asılması gereken suçlular olduğunu açık açık söyleyerek Pip'le Magwitch arasında gizli bir dayanışma kurar. Çocuklar ve suç arasında daha düz bir bağlantı da vardır. Çok da duyarlı ve liberal biri sayılamayacak Jaggers Pip'e kızgın bir şekilde çocukların nasıl "hapsedildiğini, kırbaçlandığını, oradan oraya taşındığını, ihmal edildiğini, dışlandığını, adeta cellat olmak üzere yetiştirildiklerini ama sonra asıldıklarını" gördüğünü anlatır.

Londra'daki neredeyse bütün eski mahkûmları az çok tanıyan, hem korkulan hem de sayılan avukat Jaggers yeraltı dünyasıyla yerüstü dünyası arasında köprü görevi görür. Ofis duvarlarında idam edilen mahkûmların korkunç ölüm maskeleri vardır. Jaggers parasını kısmen ölümden kazandığından kitaptaki pek çok yaşayan ölüden biridir aynı zamanda. Bir mahkûm olarak geçirdiği hayatı ölümden farksız olan Magwitch, sevgilisinin ihanet anında donan Bayan Havisham ve Orlick kafatasını parçaladıktan sonra yaşamla ölüm arasında bir yerde kalan Bayan Joe da öyle. Bayan Joe'nun ölümü, Pip'in suçunun bir mahkûmla işbirliği yapmaktan ibaret olmadığını gösterir. Dolaylı da olsa, Pip bu cinayetten sorumludur. Magwitch'in prangasından kurtulmak için kullandığı demir eğeyi çalan Pip'ti ve Orlick Bayan Joe'ya bir kenara atılan o prangayla saldırmıştı. Kahramanımızın üzerinde anne katlinin gölgesi de eksik değil yani.

* * *

Büyük Umutlar müthiş bir ıssızlık sahnesiyle açılır. Pip düz, kasvetli ve hummalı bataklıkta, kilisenin bahçesindeki mezartaşlarının arasında dolaşır; demir atmış hapishane gemisi ve gemideki darağacı çok uzağında değildir. Ölüm, suç ve acı ustalıkla kurulmuş bu sembolizmde birleşir. Magwitch primordiyal bir travma anı yaratarak çocuğun üstüne atlar birdenbire. Dehşete düşen çocuk, yabancılığı canavarlığa varan bir tip bulur karşısında; mitolojideki benzer tiplerin çoğu gibi o da aksak yürüyordur.

> Kaba saba, boz paçavralara bürünmüş, bacağının birinde kocaman bir demir parçası sürüyen, korkunç bir adamdı bu! Ayakkabıları paramparça, şapkasız başına eski püskü bir bez dolamış bir adam. İliklerine dek ıslanmış, tepeden tırnağa çamura bulanmış, taşlardan, kayalardan bacakları yara bere içinde kalmış, dört bir yanına dikenler yapışmış, sırtındakiler çalı çırpıya takılmaktan lime lime olmuş bir adam. Soğuktan titreyerek topallaya topallaya yürüyen, gözlerini devire devire homurdanan bir adam.*

Adamın böyle korkutucu bir şekilde ortaya çıkıvermesinde hayvanca ya da insanlık dışı bir şey var. Ne var ki bu aynı zamanda katıksız bir şekilde insani bir şeyin –medeniyetin tuzaklarından kurtulmuş, Pip'in kendi insanlığının karşısına çırılçıplak çıkan bir adamın– insan dışılığı. Çocuk, adamın isteklerini yerine getirerek toplumun dışına itilenlerle, bütün mülksüzlerle sembolik bir sözleşme yapar adeta. Aynı zamanda günahla da gizli bir dayanışma kurar. Aslında akıldan kolay kolay çıkmayan atmosferiyle bu sahneyi bir cennetten düşüş anlatısı gibi okumak zor değil; gerçi Pip düşmekten ziyade, çaresiz yoldaşı tarafından topuklarından baş aşağı havaya kaldırılmış bulur kendini. Hikâye açıldık-

(*) Çeviri: Nihal Yeğinobalı. Can Yayınları, 2001 – ç.n.

ça Magwitch Pip'in dünyasını gerçekten de alt üst edecektir. Bu çocuğun suçla ve zorluklarla ilk karşılaşmasıdır ve "ilk günahın" sahnelenmesi gibidir. Bu tip bütün sahnelerde bir suçluluk –sınırı ihlal ederken suçüstü yakalanma– hissi vardır; Pip de kendi evinde hırsızlık yaptığı için cezalandırılmaktan korkarken aynı suçluluğu duyar. Yaptığı şey iyi olsa bile Magwitch'e yardım elini uzatarak masumiyetini yitirmiştir. Kanunun dışına çıkmıştır bir kez ve ne kadar çabalarsa çabalasın bir daha asla içeri giremeyecektir.

Roman, mazluma duyduğu bütün şefkate rağmen Magwitch'i idolleştirmeyi reddeder. Hatta onu ağır eleştirilere açık bırakır. Kendisi farkında olmasa bile Pip'in sıkıntılarının çoğunun kaynağı Magwitch'tir; çocuğa servet bağışlayarak onu demirhaneye yabancılaştırmıştır. Magwitch'in cömertliğinin grotesk bir şekilde yanlış yönlendiği de söylenebilir. Sonuçta, fırsat sunulduğunda memnuniyetle kabul etse de, Pip kendisinden bir centilmen yaratılmasını istemiş değildi. Magwitch çocuğa hiç danışmamıştı. Yaptığı şeyi hem Pip için, hem de kendini tatmin etmek için yapmıştı. Magwitch büyük bir gururla hâmilik yaptığı çocuğa "sahip olmaktan" söz eder. Burada Frankenstein'la canavarına sessiz bir anıştırma vardır. Bir mahkûm olan Magwitch'in varlığı kendi kontrolünde değildir ve nihayetinde çok sevdiği Pip'i de aynı konuma getirir. Benzer şekilde Estella da Bayan Havisham'ın kuklasıdır. Estella sonunda büyük bir öfkeyle yaratıcısına başkaldırır, Pip de aynısını Londra'ya ilk gelişinde Magwitch'e yapar. Mahkûmun servetinin bir kısmını neredeyse hiç tanımadığı birine vermesi, sonra da geri çekilip eserini hayranlıkla izlemesi sorumsuzluktur. Bu yalnızca servetin getirebileceği ızdırapları gözardı etmek değil, manevi evlatlığının üzerinde baskı kurmak da demektir. Aynı şey Bayan Havisham ve Estella örneğinde de net bir şekilde görülür. Bu romandaki çoğu ilişkinin altında iktidar pusu kurar.

Büyük Umutlar'da farklı edebi tarzlar bir arada işler. Gerçekçiliğin yanında fantezi de vardır. Örneğin Bayan Havisham insanın alışveriş merkezinde karşılaşacağı bir tip değil (gerçi Magwitch'ten iyi bir güvenlik görevlisi olurdu). Kitaptaki pek çok tesadüf kulağa gerçekçi gelmiyor. Roman, başkarakterin eğitimini ya da manevi gelişimini anlatan *Bildungsroman* türüne yaklaşırken fabl, romans, mit ve peri masallarından güçlü öğeler taşıyor. Ancak kitabın bu noktada Dickens'ın bazı erken dönem eserlerinden ayrıldığını söyleyebiliriz. Daha önce değindiğimiz gibi, romanlar kimi zaman gerçekçi bakış açısıyla epey uzak bir ihtimal gibi görünen mutlu sonlara ulaşmak için peri masalı tekniklerine dönerler. *Jane Eyre*'de, örneğin, Jane rüzgârın çok uzaklardan taşıdığı feryadı duyarak yaralı efendisiyle yeniden birleşir. Erken dönem Dickenslar bu tip manevralarda ustadır. Ama *Büyük Umutlar* peri masalının iç yüzünü görür. Cömert peri Bayan Havisham'ın aslında korkunç bir cadı olduğunu, düşlerin lekelendiğini, servetlerin yozlaştığını, hırsların sabun köpüğünden ibaret olduğunu teslim eder. Abel Magwitch yoksul bir çocuğu prense dönüştürebilen güçlü bir cadıdır ancak bunun bedeli dehşet verici ölçüde yüksek olur. Romans ekşir. "Havisham" adının da akla getirdiği gibi, *to have is a sham*, sahip olmak sahteliktir. Sahip olma arzusunun içi boştur.

Yine de anlatı birazcık manipülasyon yapmaktan çekinmez. Pip demirhaneye dönmez. Artık çalışkan biri olsa da centilmenliğe devam etmesine izin verilir. Kısacası başından beri olmak istediği orta sınıf adam olur; üstelik yanlış değerlerinin yerini doğruları almıştır. Bayan Havisham'ın berbat bir şekilde ölmesi romanın bir diğer manipülasyonudur; diğer içerimlerinin yanı sıra, roman bu şekilde kadının Pip için kurduğu hain planların intikamını alır. Ayrıca Pip Magwitch'le barışsa bile Magwitch bundan hemen sonra ölür ve

böylece Pip hayatının geri kalanı boyunca onunla muhatap olmak zorunda kalmaz. O kaba saba moruğu son nefesinde bağrınıza basmak ayrı şeydir, önünüzdeki yirmi sene boyunca arka odada ona bakmak zorunda kalmak başka şey.

*Bildungsroman*lar her şeyden önce ilerleme hikâyeleridir, ama Pip'inki geriye dönüş hikâyesi daha çok. T.S. Eliot'ın *Dört Kuartet*'teki sözleriyle, orayı ilk kez tanımak için başladığı yere dönmek zorundadır. Pip'in adının palindrom olduğuna, yani tersten de aynı şekilde okunduğuna daha önce de dikkat çekildi; Pip gerçek ilerlemeyi ancak başlangıç noktasına dönerek sağlayabilecektir. Gerçek anlamda bağımsız olabilmek için, varlığınızın geldiği nahoş kaynakları kabullenmeniz gerekir. Ancak kendi eseriniz olmayan bir tarihiniz olduğunu teslim ederek özgür olabilir, arkanıza dönüp geçmişin yüzüne dimdik bakarak ileri doğru adımlar atmaya başlayabilirsiniz. Aksini seçip geçmişi bastırırsanız, geçmişiniz intikam almak, size çelme takmak için geri dönecektir; Pip'in Londra'daki evine hiç haber vermeden dalan Magwitch gibi.

Roman bir tür sonla (Pip'in anne babasının kilise bahçesindeki mezarlarıyla) başlar ve bir tür başlangıçla, aklı başına gelen Pip ve Estella'nın hayatlarına yeniden başlama kararıyla sona erer. Satis Konağı ise anlatının askıya alındığı bir yerdir. Burada zaman çıkmaza girmiştir; Bayan Havisham çürüyen odasında hiçbir yere varmadan mekik dokur. Anlatı hikâyeyi birinci tekilden anlatmasına rağmen anlatıcının ahlâki açıdan korkunç bir portesini sunar. Ne kadar sevimsiz ve sonradan görme biri olduğunu görebilmesi, görmekle kalmayıp okurların görmesine izin vermesi Pip'in güçlü karakterine vergidir. Nihayetinde o halinden kurtulmasını sağlayan şey de yine aynı güçtür.

Hikâyede öne çıkan ve temaları pekiştirmeye yarayan bazı imge kalıpları var. Bunlardan biri olan demiri farklı şekil-

lerde görürüz: Magwitch'in ayağındaki, Orlick'in daha sonra Bayan Joe'ya vurmak için kullanacağı pranga; Pip'in Joe'dan çaldığı ve hikâyenin ilerleyen kısımlarında yeniden ortaya çıkan eğe; dev çapalarla "mahkûmlar misali zincire vurulmuş" gibi görünen hapishane gemileri; Bayan Joe'nun Pip'i cezalandırırken çocuğun yüzünü çizen nikâh yüzüğü gibi. Magwitch de Pip'i her ne kadar altından ve gümüşten de olsa zincire vurur. Öte yandan Pip kanunen çıraklığa "mahkûmdur", küçümsemeden başka bir şey hissetmediği demircilik kariyerine prangalanmıştır. Böylelikle demir şiddetin ve hapsin simgesi haline gelir, ama aynı zamanda Satis Konağı'nın ve Londra sosyetesinin bomboş dünyasıyla tezat oluşturan bir sağlamlığı ve sadeliği vardır. Demirhanenin ve yeraltı suç dünyasının gerçekliğiyle birlikte bunların sert ve rahatsız yanlarını da ortaya koyar.

Bir de hikâye boyunca kendine yol açan ve benzer bir muğlaklığı olan yemek imgeleri var. Demir gibi yemek de iktidar ve şiddetle bağdaştırılır. Magwitch Pip'i çocuk haliyle gördüğünde onu bir lokmada yemekle tehdit eder; çocuğun mahkûm için çaldığı çörek vicdan azabı ve dehşet kaynağına dönüşür; Bay Pumblechook Pip'in boğazı kesilen bir domuza dönüştüğü acayip bir masal anlatırken Bayan Havisham etrafındaki yağmacı akrabalarının mirasa konmak için kendisini çiğ çiğ yediklerinden bahseder. Ama yiyecek ve içecekler aynı zamanda dostluğu ve dayanışmayı da simgeler; Pip'in açlıktan ölmek üzere olan Magwitch'e getirdiği cömert hediyelerde olduğu gibi. Zaten dünyadaki hiçbir şey Dickens'ı yağda kızaran domuz pastırmasının sesi kadar heyecanlandırmaz.

Bu anlattığım haline bakılsa kitabın yer yer insanın aklını başından alacak kadar komik olduğunu kimse tahmin edemez herhalde. Oysa Joe Gargery Dickens'ın en başarılı komik karakterlerinden biri. Roman bir yandan bu karakterle güleryüzlü bir şekilde dalgasını geçerken diğer yandan

ona fablın ahlâki ölçütü gibi davranır. Joe'nun demirhanesinin taşrada bir başına olması, erdemin yalnızca yozlaşan toplumsal etkilerden yalıtıldığında serpilebileceğini ima ediyor olabilir; aynı şey Wemmick'in ev kalesi için de geçerli.

Kitaptaki tek mizahi öğe Gargery değil elbette. Dickens en tatsız gerçeklikleri resmederken bile komik olabiliyor ki bu da yazarın bu tip nahoşluklara karşı önerdiği seçeneklerden birinin komedinin kendisi olduğunu düşündürüyor. İyilik Dickens'ın sonraki kurgularında dikkat çekecek ölçüde az miktarda bulunur; ama romanların betimlediği acımasız dünyada böyle bir kıtlık varsa bile, betimleme şekilleri ahlâki ve erdemlidir. Kurgularının dilindeki sevecenlik, sempati, yaratıcılık, iyi niyetli mizah ve ruh yumuşaklığı Dickens'ın ahlâki değerlerinin yazma ediminden ayrı düşünülemeyeceğini gösterir.

Büyük Umutlar, içindeki iki kurgu dünyadan, Joe'nunkiyle Bayan Havisham'ınkinden hangisinin daha gerçek olduğu konusunda şüpheye düşmez. *Oliver Twist* ise Fagin'le küçük hırsızlardan oluşan çetesinin ait olduğu kriminal alt kültürün, romanın sonunda çocuğun imdadına yetişen orta sınıf dünyadan daha sağlam olup olmadığında kararsız gibidir. Fagin'in yeraltı dünyası tuzu kuru akrabaların kollarında şükürler ederek uyandığınız bir kâbus mudur yalnızca? Yoksa Fagin'in pislik yuvası Brownlow'un misafir odasından daha mı gerçektir? Fagin'in hayat tarzında kaotik bir eğlence var; Bay Brownlow'un şık ve zarif yaşam tarzı içinse aynı şey söylenemez. Fagin de sahte patriark figürüdür ama en azından şahane sosisler pişirir ve bu da Dickens'a göre büyük bir artıdır. Fagin'le yankesici çırakları hırsızlığa, şiddete ve daha çirkin birkaç kötülüğe bulaşırlar, ancak aynı zamanda ailenin sapkın bir parodisini (ailenin yegâne kadınları fahişelerdir) temsil ederler ve Gargerylere kıyasla daha şamatacı ve eğlenceye daha düşkün bir ailedirler.

Romanın bu serseri çeteyi kınaması onları sunuş şekliyle uyuşmaz. Fagin düzenbazın teki olabilir, ama öte yandan o da Dickens gibi minnettar bir takipçi kitlesinin huzurundaki eğlendiricidir. Hâkim karşısına çıkarılan Artful Dodger, "Adaletin dükkânı burası değil," diye dudak büktüğünde romanın da onunla aynı fikirde olduğundan şüphe duymayız. Buna rağmen Dodger hapsi boylar. Öte yandan Brownlow ve ailesi, Fagin'le Bill Sykes'ın aksine, çocuğa karşı sahici bir ilgi ve şefkat duyar. Oliver'ın onlarla bir geleceği vardır, hırsızların mutfağı ise hiçbir umut vaat etmemektedir. Orta sınıf toplumu yüzeysel olmakla suçlanıp bir kalemde silinmemelidir; bu toplumun bütün üyeleri sığ değildir. Brownlow gibilerin medeni değerleri arasında güçsüzlere ve savunmasızlara kol kanat germek de vardır. Medeniyet yalnızca masa örtüsüne sümkürmemekten ibaret değildir.

Pip'in ateşler içinde kavrulduktan sonra kendine geldiğinde Joe'ya yeniden sevgiyle bağlandığını gördük. Benzer bir şekilde Oliver da uzun süren bir hastalığın ardından kendini Brownlow'un güzel evinde, Fagin'in cani pençelerinden uzakta bulur. İki kahraman da bir dünyadan ötekine geçer ama farklı yönlere giderler. Oliver daha alt tabakalardan alınıp medeni topluma girerken, Pip medeni toplumdan alt tabakalara döner. İki karakterin farklı yönlerdeki yolculuğu, hayatın hangi alanının daha hakiki olduğu sorusuna verilen farklı cevapları yansıtır. Aslında, bir bakıma, *Büyük Umutlar* iki dünyanın da en iyisine sahiptir. Pip demirhanede kalmayacaktır. Saygın toplumdaki hayatına dönecek, ama bu kez daha ölçülü yaşayacaktır. Pip demirhaneden ayrılır, geri döner, sonra tekrar gider. Onunki paçavralardan ipeklere geçişin, sonra tekrar paçavralara düşüşün hikâyesi değildir tam olarak. Daha ziyade paçavralardan orta sınıf bir ceket pantolona geçtiği söylenebilir.

Elbette anlatıda incelemediğim daha pek çok şey var. Bütün yorumlar eksik ve eğreti. Son nokta koyulmuyor. Ancak bu kısa çözümlemenin ne yapmaya çalıştığını belirtmek faydalı olabilir. Çözümleme anlatının akışından bir adım geri çekilip, tekrar eden fikir ve meşgaleleri arıyor. Paralelliklere, zıtlıklara ve bağlantılara dikkat çekiyor. Karakteri kendi başına, yalıtılmış bir halde değil, temayı, olay örgüsünü, imge örgüsünü ve sembolizmleri de içeren bir modelin parçası olarak görmeye çalışıyor. Dilin atmosfer ve duygusal iklim yaratmak için nasıl kullanıldığına değiniyor. Açıklamalar yalnızca hikâyenin söylediklerileyle değil, anlatının biçim ve yapısıyla da ilgileniyor. Romanın karakterlere karşı tutumunu dikkate alıyor. Metinde görülebilecek gerçekçilik, fabl, fantezi ve romans gibi farklı edebi tarzlara göz atıyor. Romandaki kimi uyuşmazlık ve muğlaklıklar ele alınıyor.

Kitabın ahlâki duruşuna dair de sorular sordum. Bir okuyucu bu duruşun ne kadar geçerli olduğunu sorgulamak isteyebilir her zaman. Medeniyetin kökleri gerçekten suçta ve sefalette midir, yoksa bu fazla taraflı bir bakış mıdır? Bu gibi sorular tamamıyla meşrudur. Bir edebiyat eserinin görme biçiminin altına imzamızı atmak zorunda değiliz. *Büyük Umutlar*'ın orta sınıf hakkındaki yargılarında fazla genele kaçtığından, yasayı acımasız ve baskıcı görmeye dünden hazır olduğundan, ölüm ve şiddet takıntısındaki marazdan, Joe'ya yaklaşımındaki aşırı duygusallıktan şikâyet etme hakkımız her zaman saklıdır. Eserde Biddy'den başka tek bir olumlu dişi figür görünmemesi de dikkatimizi çekebilir.

* * *

Hem Pip hem de Oliver anne babasını kaybetmiştir. Dolayısıyla Tom Jones'tan Harry Potter'a uzanıp İngiliz edebiyatı sayfalarını dolduran öksüzler, yetimler, vesayet altındaki, sokağa atılan, babası belli olmayan, doğduğunda başka bir

bebekle değiştirildiği sanılan ya da mutsuz üvey çocuklar ekolündendir. Yazarların anne babasız çocuklara düşkün olmasının pek çok sebebi var. Bunlardan biri, muhtaç durumdaki ve çoğunlukla horgörülen bu çocukların dünyada yollarını yalnız başlarına bulmak zorunda olmaları ve bu yüzden hem sempatimizi hem de takdirimizi toplamaları. Bir yandan yalnızlıkları ve sıkıntılarına üzülürken bir yandan da kendi başlarının çaresine bakma çabalarına hayranlık duyarız. Kimsesiz çocuklar kendilerini savunmasız ve haksızlığa uğramış hissetmeye meyillidir ve bu da bir bütün olarak toplumun sembolü olabilir. Dickens'ın daha sonraki kurgularında hepimiz vatandaşlarına karşı sorumluluklarından vazgeçmiş bir toplumsal düzenin yetimleri gibiyizdir. Toplumun kendisi bir sahte patriarktır ve bütün insanlar sorumsuz ve beceriksiz bir babanın yükünü sırtlamak zorundadır.

Romanlar, özellikle de Viktorya döneminde yazılanlar, kendi gayretleriyle paçavralardan ipeklere geçen, sıfırdan zirveye tırmanan karakterlere bayılırlar. Amerikan rüyasının provasıdır bu. Söz konusu karakterlerin anne babalarının olmaması ilerlemelerini kolaylaştırır. Onlara ayak bağı olacak geçmişleri daha azdır; akrabalıklar ağına yakalanmadan tek başlarına yol alabilirler. D.H. Lawrence'ın *Oğullar ve Sevgililer*'inde Paul Morel annesini bir anlamda kendisi öldürür. Hikâye Paul'un daha bağımsız bir hayata doğru tek başına yol almasıyla sona erer. Daha önce değindiğimiz gibi, gerçekçi romanlar hep bir tür çözüm ve uzlaşmayla bağlanma eğilimindeyken tipik modernist roman kahramanın yalnız, inancını yitirmiş ve sorunları çözülmese de toplumun ve ailenin yüklediği mecburiyetlerden kurtulmuş bir şekilde alıp başını gitmesiyle biter.

Öksüz ve yetim çocuklar onları alan ailelerin yarı dışında, yarı içinde duran aykırı karakterlerdir. İçinde bulundukları şartlarda farklı bir açıyla dururlar. Bu çocuklar gereksizdir,

yersizdir, hanenin destesindeki fazladan karttır. Anlatıyı harekete geçiren şey de bu aksamadır. Dolayısıyla anne babası olmayan çocuklar hikâye anlatmak için faydalı araçlardır. Viktorya dönemi okuyucusu bu çocukların kitabın sonuna sağ salim, keyifleri yerinde varacaklarını bilir, ama hikâyenin işin içinden nasıl çıkacağını, çocuğun yolda hangi makul talihsizliklerle karşılaşacağını merak eder. Bu yüzden kitabı okurken bir yandan tedirgin, bir yandan da rahattır ve bu keyif verici bir muğlaklıktır. Korku filmleri de ürkünçlükleriyle bizi tedirgin ederler ama filmde dönen dehşetin gerçek olmadığını bildiğimiz için içimiz rahattır aslında.

İngiliz edebiyatının son yıllardaki en sevilen yetimi Harry Potter. Harry'nin korkunç Dursley ailesiyle geçirdiği ilk yılları Pip'in çocukluk deneyimlerinden ya da Jane Eyre'in Reid ailesiyle yaşadıklarından çok farklı değil. Ancak Harry örneğinde Freud'un aile romansı sendromu dediği şey gerçek olur ve Harry'nin gerçekten de Dursleylerden daha büyüleyici bir aileye mensup olduğu ortaya çıkar. Hatta *Harry Potter and the Philosopher's Stone*'da [*Harry Potter ve Felsefe Taşı*] Harry Hogwarts'a ilk adımını attığında halihazırda meşhur biri olduğunu keşfeder. Çocuk yalnızca Dursleylerden değil, Mugglelardan yani büyü yapamayan bütün insanlardan daha üstün bir sihirbazlar soyundandır. Ebeveynleri hem başarılı hem de dünyaca ünlü saygın büyücülerdir. *Büyük Umutlar*'ın tersine, burada fantezi gerçektir. Pip'ten farklı olarak Harry özel bir insan olmak zorunda değildir çünkü zaten özel bir insandır. Hatta üzerinde şüphe götürmez bir şekilde Mesih imaları vardır ve gözü hep yüksekte olan Pip'in bile hayal edebileceğinden daha yüksek bir konumdadır. Jaggers'ın Pip'e büyük umutlarla dolu müjdeyi vermesi gibi, saçı sakalına karışmış dev Hagrid de Harry'ye gerçek geçmişini ve kimliğini açıklayıp kendisi için hazırlanmış ayrıcalıklı geleceğe adım atarken ona eşlik eder. Har-

ry hırsları olmayan mütevazı bir çocuktur ve burnu havalarda gezen Pip'ten daha sempatiktir. İyi talihi ona bir tepside sunuluverir, kendisi çaba harcamaz.

Kaba saba Bay Dursley kötü bir baba vekilidir; ama Harry yaşlı ve bilge Dumbledore, Hagrid ve Sirius Black gibi pek çok iyi baba vekiliyle bu talihsizliğini telafi eder. Bir Dursleylerle yaşadığı, kendini evinde hissetmediği gerçek evi, bir de aslında ait olduğu fantezi evi Hogwarts vardır. Harry Potter romanları bu şekilde fanteziyle gerçeklik arasına çizgi çekse de bu ayrımı sorgulamaktan geri kalmaz. Dumbledore Harry'ye bir şeyin kafasının içinde olup bitmesinin onun gerçek olmadığı anlamına gelmediğini söyler. Fanteziyle gündelik gerçeklik, gerçekçilikle gerçekçi olmayan arasında bir yerde duran yazıda birleşir. Kitap feci şekilde olasılık dışı olayların yaşandığı gerçekçi bir dünya resmeder. Okurların romanlarda kendi gerçekliklerini tanıyabilmeleri gerekir çünkü ancak bu şekilde gerçekliğin sihrin gücüyle nasıl dönüştüğünü görmenin tadına varabilirler. Serinin okurlarının büyük çoğunluğu çocuk olduğu, bu çocukların büyük çoğunluğunun da hiçbir statüsü ya da nüfuzu olmadığı için, olağanüstü güçleri olan başka çocukları izlemek onlara çok da büyük bir mutluluk vermeyebilirdi. Bu yüzden gerçekçilikle gerçekdışılığın birbirine karışması zorunludur; aşina olduğumuz şeylerle yabancısı olduğumuz şeylerin bu şekilde yan yana durması kitabın neredeyse her sayfasında uyumsuzluklara yol açsa bile. Karakterler üzerlerinde kot pantolonlarıyla büyü yaparlar. Uçan süpürgeler havalanırken yerden toz toprak kaldırır. Ölüm Yiyenlerle Muriel Teyze dip dibedir. Gerçekdışı karakterler gerçek kapılardan girip çıkar. Harry fırını ovaladığı pis mendili temizlemek için sihirli değneğini kullanır. Gerçi fırını en baştan değnekle temizlemek de fena bir fikir değil tabii.

Ama sihir insanların bütün problemlerini çözebilseydi ortada bir anlatı olmazdı. Bir hikâyenin başlayabilmesi için ka-

rakterlerin aksiliklerle, aydınlanmalarla veya büyük değişimlerle karşılaşması gerektiğinden daha önce söz etmiştik. Harry Potter romanlarında bu aksama sihir ve gerçeklik arasındaki bir çarpışmadan doğamaz çünkü sihir gerçekliği havada karada yener ve bu maçtan anlatmaya değer serüvenler çıkmaz. Bu yüzden çatışma sihir dünyasının kendi içinde bir bölünmeden, iyi büyücülerle kötü büyücülerin arasından doğmalıdır. Sihirli güçler iki uçludur; iyilik için olduğu kadar kötülük için de kullanılabilirler ve olay örgüsünün açılmasının tek yolu budur. Ama bu iyilikle kötülüğün, görünenin aksine, birbirlerinin tam zıddı olmadığı anlamına gelir. İyiyle kötü aynı kaynaktan da gelebilir. Serinin *Harry Potter and the Deathly Hallows* [*Harry Potter ve Ölüm Yadigârları*] kitabının başlığındaki "hallows" kutsal saymak ya da kutsamak gibi bir anlama geliyor, dolayısıyla onu "ölümcül" anlamındaki "deathly" kelimesine bu kadar yakın görmek biraz tedirgin edici. Bu da "kutsal" (sacred) kelimesinin başlangıçta hem kutlu, hem de lanetli demek olduğunu getiriyor akla. Romanların fanteziyle gerçekliği karşılaştırdığını ve bir yandan da bu iki âlemin nasıl iç içe geçtiğini gösterdiğini söylemiştik. Benzer bir şekilde, Harry Potter romanları da ışığın kuvvetiyle karanlığın güçleri arasında –fedakâr Harry'yle hain Voldemort arasında– mutlak bir çatışma olmasında ısrar ederken bu antitezi hiç durmadan sorgulamaya devam eder.

Bu sorgulama farklı şekillerde belli ediyor kendini. Öncelikle, Dumbledore gibi iyi baba figürleri kötü görülebiliyor. *Büyük Umutlar*'ın Magwitch'i gibi Dumbledore da Harry'nin kurtuluşu için gizli işler çevirir; ama yine Magwitch'in Pip için yaptığı planlarda olduğu gibi, zaman zaman Dumbledore'un da tasarılarında tamamen iyi niyetli olup olmadığını merak ederiz. Sonunda Dumbledore'un iyiden ve doğrudan yana olmakla birlikte hatalı davranabildiği çıkar ve bu da

iyiyle kötü arasındaki gereğinden basit karşıtlığı karmaşıklaştırır. Severus Snape'in kuşku uyandıran kariyeri de öyle. Voldemort ise Harry'nin sadece düşmanı değil, aynı zamanda sembolik babası ve korkunç alter egosudur. İkisi arasındaki mücadele akla *Star Wars*'taki Luke Skywalker'la Darth Vader'ı getiriyor, iki kötü kahramanın adlarının ilk harfinin V olması da ilginç bir ayrıntı.

Darth Vader'la Luke Skywalker ilişkisinden farklı olarak Voldemort'un Harry'nin biyolojik babası olmadığı doğru; ama Harry'nin içine Voldemort'un önemli bir parçası yerleşmiş, tıpkı hepimizin içinde ebeveynlerimizin genetik parçalarının olması gibi. Şu halde Harry karanlık Lord'u ortadan kaldırmaya çalışırken kendisiyle de savaşır. Gerçek düşman her zaman içimizdeki düşmandır zaten. Harry bu zorbaya karşı duyduğu nefretle, aralarındaki istemsiz samimiyet arasında ikiye bölünür. "İçime girebilmesinden nefret ediyorum," der Harry, "ama bunu onun aleyhine kullanacağım." Harry'yle Voldemort bir düzeyde özdeştir. Pek çok efsanevi rakip gibi onlar da birbirlerinin ayna tersidir. Ama Harry kötü karakteri alt edebilmek için onun zihnine girebilme avantajını kullanabilmektedir.

Voldemort Harry'nin gerçek ebeveynleri gibi hayat verici ve şefkatli değil, tiksindirici ölçüde zalim ve baskıcı bir baba imgesidir. Voldemort yasaklayıcı Kanun'u ya da süper egoyu temsil eder ki bu da, Freud'a göre, harici bir otorite değil, benliğin içinde bir kuvvettir. Freud'da patriarkal figürün bu karanlık tarafı yaralanma ve hadım edilme tehdidiyle ilişkilidir. Harry'nin alnında onu bir tür psişik hatla Voldemort'a bağlayan gerçek bir yara izi taşıması gibi, bizim de benzer kökleri olan psikolojik yara izleri taşıdığımız söylenebilir. Voldemort Harry'nin üstünde hak iddia ettiğinden, kahramanımız ışıkla karanlığın güçleri arasında bir savaş alanına döner. Hatta hikâye trajediye dönüşmekten kıl pa-

yı kurtulur. Kurtarıcı figürlerin çoğu gibi, Harry de başkalarının hayatını kurtarabilmek için ölmelidir. O ölmediği takdirde Voldemort yok olmayacaktır. Ne var ki çocuklar uykuya dalmadan önce travmadan travmaya koşmasınlar diye onlar için yazılan hikâyeler çoğunlukla komiktir ve bu yüzden anlatı Harry'yi kötü yazgısından kurtarmak için envai çeşit sihir kullanır. Kapanış sözleri bütün komedilerin üstü kapalı son sözleridir: "Her şey yolundaydı."

Peki bir edebiyat eleştirmeni bu masallarda başka neler keşfedebilir? Muggle kanı taşıyan türdaşlarına düşmanlık besleyen faşizan elit büyücüler daha aydın büyücülerle savaştığından işin siyasi boyutu da var. Bu durum kimi önemli sorular doğuruyor. Kişi, üstünlük hissetmeden nasıl "öteki" olur? Bir azınlık, bir elitten ne açıdan farklıdır? Büyücülerle cadıların Mugglelardan ayrıldığı gibi, bir insanın kitleden ayrı olup da onlarla dayanışmayı sürdürmesi mümkün müdür? Burada çocuklarla yetişkinlerin ilişkisine dair, sihirbazlarla Muggleların ilişkisinin alegori teşkil ettiği ve üzerinde konuşulmamış bir soru var. Çocuklar yetişkinlere bir yandan benzeyip bir yandan da benzemeyerek bir muamma sunarlar. Hogwarts sakinleri gibi çocuklar da büyüklerinkiyle kesişse bile kendilerine ait bir dünyada yaşarlar. Oldukları gibi değerlendirilmeleri için yetişkinlerden farklı oldukları teslim edilmeli, ama bu durum onların kötü niyetli bir şekilde "öteki" olarak konumlandırılacakları bir noktaya taşınmamalılardır. Çocuklara dik başlı günahkârlarmış gibi davranan kimi Viktoryan Evanjeliklerin yaptığı bir hatadır bu. Aynı tutuma modern korku filmlerinde de rastlanır. Çocukların ötekiliğinde aklımıza *E.T.*'de ya da *The Exorcist*'teki [*Şeytan*] gibi, uzaylıları ve kötü ruhları getiren bir şey var. Bu ürkütücü çocuk modeli, günahkâr çocuk modelinin modern dengidir. Freud bize aynı anda hem yabancı, hem de tanıdık gelen şeylere tekinsiz diyordu. An-

cak nasıl bütün çocukların ellerine geçen her fırsatta etrafa rengârenk kusmuklar saçtıklarını düşünmek bir hataysa, onları cep boy yetişkinler olarak görmek de o kadar hatadır. (Çocukluğun icadından önce çocuklar bu şekilde, küçük yetişkinler olarak görülüyordu. İngiliz edebiyatında ise çocuk Blake ve Wordsworth'le başlar.) Aynı şekilde etnik grupların arasındaki farkların da ifade edilmesi gerekir, ama ötekiliğin fetiş haline getirildiği ve farklı etnik grupların dev miktardaki müşterek yanlarının gölgelendiği noktaya gelmemek kaydıyla.

Harry Potter kitaplarında dikkat edebileceğimiz bir diğer nokta ana karakterlerin adlarındaki hece sayısı. İngiltere'de üst sınıftan insanların adları genellikle işçi sınıfından gelenlerinkinden daha uzundur; hecelerin bolluğu başka türlü bolluklara da işaret eder. Adı Fiona Fortescue-Arbuthnot-Smythe olan birinin Liverpool'un arka sokaklarında doğup büyümüş olması çok olası değildir, ama bir Joe Doyle oralardan gelmiş olabilir. Hermione Granger'ın adı İngiltere'nin üst-orta sınıf çevrelerinde epey yaygınken soyadı "büyük çiftlik evi" anlamındaki "grange" kelimesini akla getirir ve bu karakter en az altı heceli (bazı Amerikalılar hatalı bir şekilde Hermione'yi üç heceli okur) adı ve soyadıyla arka plan bağlamında üç başkarakterden en seçkin olanıdır. Konvansiyonel orta sınıf kahramanı Harry Potter'ın ne israfa ne de cimriliğe kaçan bir şekilde muntazaman dengelenmiş dört hecesi varken alt tabakadan gelen Ron Weasley'nin pinti gibi üç hecesi vardır. Soyadı ise hain ya da hilekâr anlamında da kullanılan "weasel" [gelincik] kelimesini çağrıştırır. Gelincikler pek heybetli hayvanlar değillerdir ve bu yüzden Ron gibi alt tabakadan gelen karakterlere adlarını vermelerinde sakınca yoktur.

Voldemort gibi V ile başlayan ve olumsuz çağrışımları olan çok sayıda kelime olması da ilginç bir ayrıntı. Villa-

in (kötü karakter), vice (kötülük), vulture (akbaba), venomous (zehirli), vicious (habis), venal (rüşvet yiyen, satılık), vain (nafile), vapid (yavan), vituperative (küfürbaz), vacuous (boş, anlamsız), voracious (açgözlü), virulent (öldürücü), vixen (cadaloz), voyeur (röntgenci), vomit (kusmak, kusmuk), venture capitalist (risk sermayedarı), vertigo (baş dönmesi), vex (kızdırmak), vulgar (bayağı), vile (kepaze), viper (hain, engerek yılanı), virago (şirret), violent (şiddetli), verkrampte (Güney Afrika bağlamında ırkçı), vindictive (kindar), vermin (haşarat), vengeful (intikam peşinde olan), vigilante (yetkisi olmadan kural koyup istediği düzeni sağlamaya çalışan), vandal, vampir ve (geleneksel İrlanda müziği hayranlarına göre) Van Morrison bunlardan birkaçı. "V" aşağılayıcı, simgesel olarak hadım edici bir işarettir. Voldemort Fransızcada "ölüm uçuşu" demek, ancak akla yine pek haşmetli sayılamayacak bir hayvanı, "vole"u (tarla faresi) getiriyor. Vault'a (mezar) ya da mould'a (küf) gönderme olması da mümkün.

Harry Potter romanlarını tartışmaya değer bulmayan edebiyat eleştirmenleri de var. Onlara göre bu kitaplar edebiyat sayılmak için yeterli meziyetlere sahip değil. O halde şimdi edebiyatta neyin iyi, neyin kötü sayıldığı meselesine eğilebiliriz.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Değer

Bir edebiyat eserini iyi, kötü ya da vasat yapan nedir? Yüzyıllar boyunca bu soruya pek çok farklı cevap verildi. Kavrayış derinliği, hayata yakınlık, biçimsel uyum, evrensellik, ahlâki duruş, kelime bazlı yaratıcılık, hayal gücü genişliği: Bunların hepsi belli zamanlarda edebi büyüklüğün nişanı sayıldı. Hatta işin içine ulusun boyun eğmez ruhuna ses verebilme, çelik işçilerini destansı kahramanlar gibi göstererek çelik üretimini hızlandırabilme gibi bir iki şaibeli ölçüt de karışmadı değil.

Bazı eleştirmenlere göre özgünlük bu noktada büyük rol oynar. Bir eser geleneği kırdığı, ortaya gerçekten yeni bir şey koyabildiği ölçüde değer görür. En azından kimi Romantik şair ve filozofların görüşü bu yöndeydi. Ancak bu görüşe kuşkuyla yaklaşmak için bir an durup düşünmek yeterli. Yeni olan her şey değerli değildir. Örneğin kimyasal silahlar yakın dönemin ürünü, ama kimyasal silahlarla karşı karşıya kalan insanların bu yenilikten keyif aldıkları söylenemez. Aynı şekilde bütün gelenekler de tutucu değildir. Zincirli zırhlar kuşanıp Hastings savaşını sahneleyen ban-

ka müdürlerinden fazlası söz konusu. İngiltere'de kadınların oy hakkı için verilen mücadele ya da ABD'deki sivil haklar hareketi gibi onurlu gelenekler var. Bir miras, geriye dönük olduğu gibi devrimci de olabilir. Gelenekler her zaman katı ve suni değildir. Konvansiyon [*convention*] kelimesi en basit haliyle "bir araya gelmek" demektir ve böyle bir birleşme olmadan, bırakın sanat eserlerini, toplumsal bir varoluş bile mümkün değildir. İnsanlar sevişirken bile gelenekleri izler. Eğer parfümler sürünüp yemek masasını mumlarla donatmanın çocuk kaçırmayı önceleyen bir ritüel olduğu bir toplumda yaşasaydık, kimse romantik gecelerin hayaliyle bunları yapmazdı.

Pope, Fielding ve Samuel Johnson gibi 18. yüzyıl yazarları özgünlüğe biraz şüpheyle yaklaşıyordu. Özgünlüğü moda takipçiliği, hatta ucubelik gibi görüyorlardı. Yenilik bir çeşit eksantriklikti. Yaratıcı hayal gücü, aylak fantezilere tehlikeli ölçüde yakındı. Her halükârda, yenilikçiler kesinlikle imkânsız bir yerden konuşuyordu onlara göre. Sonuçta yeni ahlâki değerlerden söz edilemezdi. Tanrı'nın kurtuluşumuz için gerekli olan zaten az sayıdaki ve basit öğretileri bize en başından vermemesi korkunç bir düşüncesizlik olmaz mıydı? Asurlulara zinanın günah olduğunu söylemeyi unutup sonra hepsini zina suçundan cehenneme postalamak affedilemez bir lakaytlık örneği sayılmaz mıydı? Pope ve Johnson gibi neoklasikçilere göre, kadın erkek milyonlarca insanın yüzyıllar boyunca doğru bulduğu bir şeyin yeni çıkmış bir fikirden daha saygın olduğu kesindi. Deli kılıklı bir dâhinin gecenin ikisinde hayal edebileceği hiçbir şey insanlığın kolektif bilgeliğinden daha ağır basamazdı. İnsan doğası her yerde aynıydı, yani Homeros'la Sophokles'in resmettiği haliyle yolda gerçek bir ilerleme söz konusu olamazdı.

Bilim pekâlâ ilerleyebilirdi, fakat sanatta böyle bir şey söz konusu değildi. Benzerlikler farklardan daha önemli, müş-

terekler tekilden daha itibarlıydı. Sanatın görevi bize halihazırda bildiğimiz şeylerin canlı imgelerini sunmaktı. Şimdiki zaman büyük ölçüde geçmişin geri dönüşümüydü ve meşruiyetini geçmişe sadakatiyle kazanıyordu. Şimdiki zaman çoğunlukla geçmişten oluşurdu ve benzer şekilde gelecek de ancak önceden olup bitenler üzerindeki ufak tefek çeşitlemelerle gelebilirdi. Değişime şüpheyle yaklaşmak gerekiyordu çünkü ilerlemeden ziyade yozlaşma getirmesi daha muhtemeldi. Bununla birlikte, elbette ki kaçınılmazdı değişim; ama insan işlerinin ve ilişkilerinin değişebilirliği, düşmüş, günahkâr halimize işaretti. Cennette değişim yoktu.

Bu neoklasik dünya görüşünün bizim dünya görüşümüze yüzlerce ışık yılı uzak görünmesinin sebebi iki dünya arasına romantizmin girmiş olması. Romantiklere göre insanlar, dünyalarını değiştirmek için tükenmez bir gücü olan yaratıcı ruhlardır. Dolayısıyla gerçeklik statik değil dinamiktir ve değişim korkulması değil kutlanması gereken bir şeydir. İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yazarlar ve sonsuz bir ilerleme imkânları dahilindedir. Bu cesur yeni dünyaya adım atabilmek için tek yapmaları gereken şey onları zincire vuran kuvvetlerden kurtulmaktır. Yaratıcı hayal gücü, en derin arzularımızın ışığında dünyayı yeniden şekillendirmeye muktedir bir güçtür; şiirlerin olduğu kadar devrimlerin de ilham kaynağıdır. Romantik dönemde bireysel deha üzerinde taze bir vurgu vardır. İnsanlar artık her daim hataya meyleden, katı bir hükümetin şamarına muhtaç, zayıf ve kusurlu yaratıklar olarak görülmezler. İnsanın kökleri sonsuzluğa uzanır. Özü, özgürlüktür. Arzulamak ve mücadele etmek doğası gereğidir ve gerçek evi ebediyettedir. İnsanın olasılıklarına karşı içimizde cömert bir güven yeşertmemiz gerekir. Tutkularla duygulanımlar çoğunlukla iyicildir; katı yürekli aklın aksine bizi Doğa'ya ve birbirimize bağlarlar ve suni kısıtlamalardan muaf bir şekilde özgürce serpilmelidir-

ler. Kelimenin gerçek anlamıyla adil bir toplum ve iyi sanat eserleri, bunun gerçekleşmesine izin verenlerdir. En el üstünde tutulan eserler geleneği aşanlardır; onlar geçmişi körü körüne taklit etmek yerine daha zengin ve tuhaf bir şeye hayat verirler.

Her sanat eseri yeni ve mucizevi bir yaratıdır. Tanrı'nın dünyayı yaratışının bir yankısı yahut tekrarıdır. Tanrı gibi, sanatçı da eserini sıfırdan yaratır. İlham kaynağı hayal gücüdür ve hayal gücü bir gerçeklikten ziyade bir olasılık meselesidir. Bu güç, hipnotik güçleri olan yaşlı denizciler ya da felsefi önermelere meraklı çanak çömlekler gibi daha önce hiç var olmamış şeyleri varlığa çağırabilir. Yine de sanatçı Tanrı'yla hesabını hiçbir zaman kapatamaz çünkü Tanrı yaratılışın en başından beri oradadır ve karşımıza yanına yaklaşılması zor bir zaferle çıkmıştır. Şair ilahi yaratış eylemini taklit edebilir, ancak bunu zamandaki kısıtlı konumundan yapar. Her halükârda bu kuramın yazarların pratikte yaptığı şeyle uyuşmadığı aşikâr. Hiçbir sanat eseri sıfırdan yaratılmaz. Coleridge yaşlı gemiciler icat etmedi ya da Yunan vazoları Keats'in hayal gücünün ürünü değildi. Diğer bütün sanatçılar gibi Romantikler de sanatlarını kendi üretmedikleri malzemelerden düzdüler. Bu bakımdan, küçük tanrılardansa tuğla örücülere benzerler daha çok.

Romantiklerin yenilik hevesini modernizm miras almıştır. Modernist sanat eseri her şeyin standartlaşmış, stereotipleşmiş ve prefabrik göründüğü bir dünyaya karşı durur. Bu ikinci el ve birörnek uygarlığın ötesinde bir âleme işaret eder. Amacı dünyayı yeni gözlerle görmemizi sağlamak, rutin algılarımızı pekiştirmek yerine bu algıları bozmaktır. Modernist sanat eseri, tuhaflığı ve özgüllüğüyle, bir metaya indirgenmeye direnmeye çalışır. Bununla birlikte, eser mutlak surette yeniyse onu tanımak, tespit etmek elimizden gelmeyebilir. Bir eserin sanat olarak tanınabilmesi için haliha-

zırda sanat adı altında kategorize ettiğimiz şeylerle bir bağlantısı olması lazımdır; eser nihayetinde bu kategoriyi dönüştürüp tanınmayacak hale getirse bile ilk bağlantıyı görebilmemiz gerekir. Devrimci bir sanat eseri ancak devrim getirdiği şeye referansla değerlendirilebilir.

Sonuç olarak en yenilikçi edebiyat eseri bile, diğer pek çok şeyin yanı sıra, kendinden önce gelen sayısız metnin kalıntı ve artıklarından oluşur. Edebiyatın ortamı dildir ve kullandığımız her sözcük önceden milyarlarca kez kullanıldığından rengi solmuş, lekelenmiş, yıpranmış, içi boşalmıştır. Örneğin, "Ah benim eşsiz derecede kıymetli, kelimeleri kifayetsiz bırakacak kadar tapılası sevgilim!" diye haykırmak bir bakıma alıntı yapmaktır her zaman. Bu cümle daha önce hiç kurulmamış olsa dahi, ki bu çok düşük bir olasılık, hepimizin feci şekilde aşina olduğu malzemelerden örülüdür. Dolayısıyla Pope ve Johnson gibi muhafazakâr neoklasikçiler ilk başta göründüklerinden daha akıllılar. Bazı 20. yüzyıl avangardlarının ümitsizce düşlediği haliyle mutlak bir yenilik mümkün değil. Örneğin Joyce'un *Finnegans Wake*'inden daha çarpıcı özgünlükte bir eser olabileceğini hayal etmek güç. Bırakın kitabın ne demek istediğini, hangi dilde yazıldığını anlamak bile zor ilk başta. Oysa Joyce gayet alelade ve gündelik kelimeler kullanıyor; yeni olan şey bu kelimeleri bir araya getirişindeki acayiplik. Bu açıdan, *Finnegans Wake*'in bütün edebi eserlerin zaten sürekli yaptığı şeyi daha göz alıcı bir şekilde yaptığını söyleyebiliriz.

Yeniliğin mümkün olmadığı anlamına gelmiyor bunlar. Beşeri meselelerde mutlak kırılmalar olmadığı gibi, mutlak devamlılıklar da yoktur. Göstergelerimizi sürekli geri dönüştürdüğümüz doğru. Ama, Noam Chomsky'nin hatırlattığı gibi, daha önce hiç duymadığımız, hiç kurmadığımız cümleler üretip durduğumuz da doğru. Bu noktada Romantiklerle modernistler haksız sayılmaz. Dil şaşırtıcı ölçü-

de yaratıcı bir eser. Hatta açık ara farkla insanlığın şimdiye dek ortaya koyduğu en muhteşem şey; öyle ki Mel Gibson filmlerini bile geride bırakıyor. Yeni hakikatlere gelince, onları her zaman keşfedip duruyoruz zaten. Neoklasikçiler çağında emekleme dönemini yaşayan bilim, yeni hakikatleri araştırma yollarından biri. Ama sanat da mirasçı olduğu kadar yenilikçi de olabilir. Bir yazar, Henry Fielding'in yaptığını sandığı ya da Bertolt Brecht'in tiyatroda açık bir şekilde yaptığı gibi, yeni edebi biçimler yaratabilir. İnsanlık tarihindeki diğer çoğu şey gibi bu yeni biçimlerin de selefleri vardır ama buna rağmen çığır açabilirler. Örneğin edebiyat tarihinde T.S. Eliot'ın *Çorak Ülkesi*'ne yakından uzaktan benzeyen bir şey daha önce görülmemiştir.

Yeniliğe duyulan açlık postmodernizmle birlikte dinmeye başlar. Postmodern kuram özgünlüğü çok el üstünde tutmaz. Devrimi geride bırakmıştır. Onun yerine, her şeyin geri dönüştürüldüğü, başka bir dile çevrildiği, parodileştirildiği ya da başka bir şeyin türevi olduğu bir dünyayı kucaklar. Ama bu her şeyin bir kopyadan ibaret olduğu anlamına gelmez. Her şeyin kopya olması bu kopyaların bir yerlerde bir aslı olduğunu ima eder ki durum böyle değildir. Elimizdeki şey, aslı olmayan simülakrlardır. Yani "başlangıçta taklit vardı". Bir asılla, özgün bir şeyle karşılaştığımızı düşünsek bile onun da bir kopya, bir pastiş, bir taklit olduğundan emin olabiliriz. Bununla birlikte, ümitsizliğe kapılmak için sebep yok çünkü eğer hiçbir şey sahici değilse, hiçbir şey sahte de olamaz; her şeyin kopya ya da taklit olması mantıksal olarak mümkün değildir. Bir insanın imzası ona özgü bireysel varlığının işaretidir, ancak imzanın sahici sayılmasının sebebi kişinin attığı diğer imzalarla aşağı yukarı aynı olmasıdır. Yani hakiki olması için kopya olması gerekir. Tarihin bu geç ve kinik noktasında her şey önceden yapıldı, ama her şey her zaman yeniden yapılabilir ve yenilik bu yeniden

yapma eylemindedir. *Don Kişot*'u kelimesi kelimesine kopyalayarak yazmak gerçek bir yenilik olarak okunabilir. Sanat eserleri de dahil olmak üzere bütün olgular diğer olgulardan örülür ve dolayısıyla hiçbir şey tam olarak yeni olmadığı gibi hiçbir şey başka bir şeyle aynı da değildir. Joyce'un tabirini ödünç alacak olursak, postmodernizm "hiç değişmeden sürekli değişen" bir kültürdür; geç kapitalizmin asla durduğu yerde durmaması, buna karşılık hiçbir zaman tanınmayacak ölçüde başkalaşmaması gibi.

İyi edebiyat her zaman çığır açan edebiyat olsaydı, antik dönemin pastoral eserlerinden Ortaçağ'ın dinî piyeslerine, sonelerden halk baladlarına kadar pek çok büyük edebiyat eserinin değerini inkâr etmek zorunda kalırdık. Aynı şey en iyi şiir, oyun ve romanların etrafımızdaki dünyayı bütün hakikatleri ve dolaysızlığıyla yeniden yaratabilen eserler olduğu iddiası için de geçerli. Bu teoriye göre iyi edebiyat eserleri sadece gerçekçi eserlerdir. Öyle olsaydı *Odysseia*'dan Gotik romanlara, ekspresyonist tiyatro oyunlarından bilim kurgu kitaplarına kadar pek çok eserin sorgusuz sualsiz ikinci sınıf görülmesi gerekirdi. Oysa gündelik gerçekliğe yakınlık, edebi değeri ölçmek için gülünç derecede yetersiz bir kıstastır. Shakespeare'in Cordelia'sı, Milton'ın Şeytan'ı ve Dickens'ın Fagin'i tam da bu gibi tiplerle süpermarkette karşılaşma ihtimalimiz çok düşük olduğu için büyüleyicidir. Bir tirbuşon resmi sırf gerçek bir tirbuşona tastamam benziyor diye değer kazanmayacağı gibi, edebi bir eserin de hayata sadık olmasında özel bir marifet yoktur. Belki de bu tip benzerliklerden aldığımız haz, yakınlıklara ve tekabüllere düşkün mitik ya da sihirli düşünce geleneğinin kalıntısıdır. Oysa Romantik ve modernistlere göre sanatın maksadı hayatı taklit etmek değil, dönüştürmektir.

Her halükârda, neyin gerçekçilik sayıldığı tartışmalı bir mesele. Genellikle gerçekçi karakterlerin karmaşık, sağlam,

bütünlüklü ve Shakespeare'in Lear'ı ya da George Eliot'ın Maggie Tulliver'ı gibi zamanla evrimleşen figürler olduğunu düşünürüz. Buna karşılık kimi Dickens karakterleri tam da böyle olmadıkları için gerçekçidir. Bu karakterler bütünlükten alabildiğine uzak, insanlığın grotesk ve iki boyutlu karikatürleridir. Bir iki tuhaf özelliğe ya da dikkat çekici fiziksel detaya indirgenmişlerdir. Ne var ki, bir eleştirmenin işaret ettiği gibi, işlek caddelerde ya da kalabalık köşe başlarında insanları aynen böyle algılarız. Taşra yeşilliklerine değil, şehrin sokaklarına ait tipik bir kentsel görme biçimidir bu. Karakterler kalabalığın arasından bir anda belirir, bize kendilerinin hızlı ve canlı bir izlenimini verir ve sonra izdihamın içinde sonsuza dek kaybolurlar adeta.

Dickens'ın dünyasında bu durum karakterlerin gizemini arttırmaya yarar. Dickens karakterleri ketum ve anlaşılmaz görünürler. Örtülü bir halleri vardır; iç dünyaları başkalarına tamamıyla kapalıymış, nüfuz edilemezmiş gibidir. Belki de iç dünyaları yoktur, yüzeyden ibarettir hepsi. Kimi zaman canlıdan çok eşyaya benzerler. Bir ihtimal, hakiki benlikleri görünüşlerinin ardına kilitli, gözlemcilerin erişiminin ötesindedir. Bu tarz karakterleştirme de yine kent hayatını yansıtır. Büyük metropollerin anonimliğinde bireyler kendi yalnız hayatlarına kapatılmış, sürekliliği olan ilişkiler asgariye inmiş gibidir. İnsani temaslar geçici ve seyrektir. İnsanlar birbirine muamma gibi görünür. Dolayısıyla Dickens kent insanlarını bu şekilde resmederken onları bütünlüklü göstermekten daha gerçekçi davranıyor olabilir.

Edebi bir eser gerçekçi geleneğe uygun olup gerçeğe uygun olmayabilir. Bize tanıdık gelmekle birlikte, sığ ve ikna edicilikten uzak olabilir. Vıcık vıcık aşk romanları ya da üçüncü sınıf polisiyeler bu kategoriye girer. Ya da bir eser gerçekçi geleneğe uygun olmadan gerçekçi olup, bizimkine hiç benzemeyen bir dünyayı yansıtırken gündelik deneyim-

lerimize dair doğru ve önemli şeyler söyleyebilir. *Güliver'in Gezileri* böyle bir örnektir. *Hamlet* de gerçekçi gelenekten uzaktır çünkü genç adamlar annelerini azarlarken ya da müstakbel kayınpederlerini kılıçtan geçirirken şiir şeklinde konuşmazlar. Ama bu oyun kelimenin daha ince ve muğlak anlamıyla gerçekçidir. Hayata yakınlık ille de gündelik görünümlere sadık kalmak demek değildir. Bunları masaya yatırmak anlamına da gelebilir.

Peki bütün büyük edebiyat eserleri zaman aşırı ve evrensel midir? Hiç kuşkusuz bu tez asırlar boyunca çok kabul gördü. Büyük şiirler ve romanlar çağlarını aşıp hepimize anlamlı gelenlerdir. Bunlar yerel ve tesadüfi şeylerle değil, sevinç, ızdırap, elem, ölüm ve tutku gibi insan varoluşunun sürekli ve kalıcı yanlarıyla ilgilenirler. Sophokles'in *Antigone*'si ya da Chaucer'ın *Canterbury Hikâyeleri* gibi eserlerin bizimkinden çok farklı kültürlerde yazılmalarına rağmen bizi hâlâ etkileyebilmelerinin sebebi budur. Bu görüşe göre, cinsel kıskançlık üzerine büyük bir roman yazılabilir (örneğin Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'si), ama Ohio'nun kanalizasyon sisteminin çöküşü üzerine yazılamaz.

Bu dikkate değer bir iddia ancak akla bazı sorular getiriyor. *Antigone*'yle *Kral Oidipus*'un binlerce yıldır okunduğu doğru. Peki bizim hayran kaldığımız *Antigone*'yle antik Yunanların alkışladığı tiyatro oyunu birbiriyle aynı mıydı? Onlar da bu oyunun odağında bizim gördüğümüz şeyi mi görüyordu? Eğer öyle değilse, ya da öyle olduğundan emin olamıyorsak, aynı eserin asırlar boyu ayakta kaldığını söylerken iki kere düşünmemiz gerekir. Belki antik bir sanat eserinin kendi çağdaşları için ne anlama geldiğini gerçekten bilebilseydik, o esere yüksek bir değer biçmeyi bırakır ya da ondan eskisi kadar zevk almazdık. Kraliçe Elizabeth ve I. James döneminde yaşayanlar Shakespeare'in eserlerinden bizim anladığımız şeyleri mi anlıyordu? Hiç şüphesiz arada önem-

li kesişmeler vardır. Ancak o dönemde yaşayan ortalama bir İngiliz'in bu oyunlara bizimkinden çok farklı inançlarla yaklaştığını hatırlamakta fayda var; zira edebi bir eserin her yorumu, ne kadar farkında olmasak da, kendi kültürel değerlerimiz ve varsayımlarımızla renklenir. Bizim torunlarımızın çocukları Saul Bellow'a ya da Wallace Stevens'a bizim gözlerimizle bakacaklar mı bakalım?

Kimi eleştirmenlere göre bir klasik, değeri hiç değişmeyen değil, zamanla yeni anlamlar üretebilen eserdir. Yavaş yavaş demlenir; evrildikçe yeni yorumlar toplar. Yaşlanan bir rock yıldızı gibi kendini yeni dinleyicilere adapte edebilir. Yine de bu klasiklerin her zaman saat misali tıkır tıkır işlediğini düşünmemeliyiz. Eserler de ticari girişimler gibi kapanıp sonra yeniden açılabilirler. Değişen tarihi koşullara göre göze girebilir ya da gözden düşebilirler. 18. yüzyıl eleştirmenlerinden bazıları Shakespeare ya da Donne karşısında bizim duyduğumuz heyecanı duymuyordu. Hatta içlerinden pek çoğu tiyatro oyunlarını bırakın iyi edebiyattan saymayı, edebiyat bile saymıyordu. Muhtemelen roman denen şu bayağı, zıpçıktı ve kırma tür hakkında da benzer tereddütleri vardı. Samuel Johnson'a sorsanız, Milton'ın ilk bölümde açılış dizelerine değindiğimiz *Lycidas*'ında "sesler kulak tırmalayıcı, kafiyeler belirsiz, ölçüler nahoştur... Bu şiirde doğa yoktur, çünkü hakikat yoktur; sanat yoktur, çünkü yenilik yoktur. Biçimi itibarıyla pastoraldir; basit, bayağı ve dolayısıyla da mide bulandırıcıdır." Oysa Johnson genellikle işinin ehli bir eleştirmen olarak bilinir.

Tarihsel koşullardaki değişimler bir eserin gözden düşmesine sebep olabilir. Örneğin Nazilere göre bir Yahudi'nin kaleminden çıkan bir eser kıymetli olamazdı. Duyarlıklardaki genel bir kayma sonucu biz de günümüzde didaktik yazıları pek el üstünde tutmuyoruz; oysa vaazlar eskiden önde gelen edebi türlerden biriydi. Çoğu modern okurun san-

dığının aksine, bize bir şeyler öğretmeye çalışan bir edebiyatın can sıkıcı olacağını düşünmek için hiçbir sebep yok. Biz modernler "doktriner" edebiyattan hazzetmeme eğilimindeyiz, ama *İlahi Komedya* tam da böyle bir eserdir. Doktriner yazıların ille de dogmatik olması gerekmez. Bizim canı gönülden inandığımız şeyler de bir başkasına yavan doktrinler gibi gelebilir. Romanlarla şiirler yazıldıkları dönemde acilen ilgilenilmesi gereken ama günümüzde bize hiç de önemli görünmeyen meseleleri ele almış olabilirler. Tennyson'ın *In Memoriam*'ı, bugün çoğumuzun aklına bile gelmeyecek bir şey yapıp evrim kuramına kafayı takar. Gereğince çözülmese bile artık problem sayılmayan problemler vardır. Öte yandan, unutulmaya yüz tutmuşken tarihsel gelişmeler sonucu hayata dönen eserler de vardır. Örneğin Batı medeniyetinin Birinci Dünya Savaşı'yla sonuçlanan krizinde, tarihin daha eski sayfalarındaki toplumsal çalkantıları yaşamış metafizik şairlerle Jakoben oyun yazarları yeniden rağbet görmeye başladı. Benzer şekilde, kadın kahramanların zulme uğradığı Gotik romanlar da modern feminizmin doğuşuyla birlikte arada kalmış bir ilgiçlik gibi görülmeyi bırakıp yeni bir merkeziyet kazandılar.

Bir edebiyat eserinin ölüm, acı ya da cinsellik gibi insanlık durumunun kalıcı yönleriyle meşgul olması edebiyat tarihinde büyük bir itibar kazanmasını garantilemez. Bir eser bu konuları müthiş sıradan bir şekilde işleyebilir. Kaldı ki insanlığın bu evrensel yanları farklı kültürlerde farklı şekiller alabilir. Ölüm bizim agnostik çağımızda Aziz Augustinus ya da Norveçli Julian için geldiği anlama gelmeyecektir. Acı ve yas elbette ki bütün kültürlerin ortak noktalarındandır. Ancak bir edebi eser bu hisleri bizim ilgimizi çekemeyecek ölçüde kendi kültürüne özgü bir şekilde ifade edebilir. Ayrıca neden Ohio'nun kanalizasyon sisteminin çöküşü üzerine büyük bir oyun ya da roman yazılamasın? Söz konusu ör-

nek, insanlık durumunun kalıcı yönlerinden biri olmasa da evrensel bir ilgi çekemez mi? Ne de olsa böyle bir çöküşün uyandıracağı hisler de –sinir, telaş, suçluluk, pişmanlık, hastalık kapma endişesi, atık korkusu vb.– pek çok farklı medeniyetin müştereklerindendir.

Bütün büyük edebiyat eserlerinin yerelle değil, evrenselle iştigal ettiği iddiasındaki problemlerden biri de yalnızca belirli kültürlere has olduğunu söyleyebileceğimiz insani duyguların zaten çok az olması. Elbette ki yerel duygular diyebileceğimiz şeylerin örnekleri var. Örneğin Batı dünyasındaki modern erkekler onurları konusunda Ortaçağ şövalyeleri kadar hassas değiller; şövalyelik kanunları çoğunun hayatını pek etkilemiyor. Aynı şekilde modern Batı kadını da, bir kabile toplumunda olabileceğinin aksine, rahmetli kocasının amca çocuğuyla evlendiği için kendini kirlenmiş hissetmez. Yine de, çoğunlukla, tutkular ve duygular kültürel sınırları tanımazlar. Bu durumun bir sebebi tutkularla duyguların insan bedenine bağlı olması; nihayetinde beden insanların en temel ortak noktasıdır.

Ne var ki ilgimizi çeken tek şey ortak noktalarımız değil. Bizden farklı olan şeyler karşısında da büyüleniriz. Evrensellik tutkunları bu noktayı gözden kaçırırlar. Örneğin gezi edebiyatını Tonga ya da Melanezya adalarında yaşayan insanların gizli bilgi ticareti konusunda bizimle tastamam aynı hisleri paylaştığını öğrenip içimize su serpmek için okumayız. İzlanda sagalarına meraklı insanların çoğu Avrupa Birliği'nin tarım politikalarına derin bir ilgi duyduklarını iddia etmez. Eğer yalnızca kendi ilgilerimizi yansıtan edebiyattan ilham alsaydık, bütün okumalar bir narsizm biçimi olmaktan öteye gitmezdi. Rabelais'yi ya da Aristophanes'i okumaktaki amacımız onların zihinlerinin derinliklerine girmek kadar kendimizinkinden çıkmak da. Her yerde kendilerini gören insanlar can sıkıcıdırlar.

Bir edebiyat eserinin kendi tarihi durumundan ne kadar uzağa konuşabildiği, söz konusu duruma bağlı olabilir. Örneğin bir eser insanların dünyayı sarsan dönüşümlerden geçtiği tarihsel açıdan kritik bir anda ortaya çıktıysa, içinde bulunduğu koşullardan aldığı ilham farklı zaman ve mekânlardaki okurlara da hitap etmesine yetebilir. Rönesans ve Romantik dönem buna açık örnekler. Yani kendi tarih anlarını aşan edebiyat eserleri bunu hem o anın doğasının yardımıyla, hem de eserin kendine has bir şekilde o ana ait oluşuyla başarıyor olabilir. Shakespeare, Milton, Blake ve Yeats'in yazıları kendi zaman ve mekânlarını öyle derinden yankılarlar ki sesleri asırlar boyunca dünyanın dört bir yanından duyulabilir.

Hiçbir edebiyat eseri zaman aşırı değildir. Bütün eserler belli tarihsel durumların ürünleridir. Bazı kitapların zamanı aştığını söylemek, bu kitapların nüfus cüzdanlarından ya da alışveriş listelerinden çok daha uzun yaşadığını anlatmanın bir yoludur. Yine de bu sonsuza kadar sürmeyebilir. Vergilius'un ya da Goethe'nin zamanın sonuna kadar dayanıp dayanamayacağını ya da J.K. Rowling'in Cervantes'i burun farkıyla geçip geçmeyeceğini ancak kıyamet gününde bilebiliriz. Bir de uzama yayılma meselesi var. Eğer büyük edebiyat eserleri evrenselse, Stendhal ya da Baudelaire'in Batılılara, en azından bazı Batılılara ne ifade ediyorsa Dinkalara ya da Dakotalara da onu ifade etmesi gerekir. Bir Dinka'nın Jane Austen romanlarını Manchester'da yaşayan biri kadar takdir edebileceği doğru. Ama bunu yapabilmesi için İngilizce öğrenmesi, Batı'nın roman tarzına aşina olması, Austen'ın kurgularının anlamlandığı tarihi arka planı biraz olsun kavraması ve benzeri şeyler gereklidir. Bir dili anlamak, bir yaşam biçimini anlamak demektir.

Aynı şey Eskimo şiirlerinin zenginliğini keşfetmeye azmeden İngiliz okurlar için de geçerli olacaktır. İki durumda

da, kişinin başka bir medeniyetin sanatından zevk alabilmesi için kendi kültürel çevresinin sınırlarının ötesine geçmesi gerekir. İmkânsız bir şey değildir bu. İnsanlar bunu hep yaparlar. Ama başka bir kültürün sanatını anlamak için o kültürün matematikçilerinin ürettiği bir teoremi anlamanın gerektirdiğinden fazlası gerekir. Bir dili yalnızca o dilden fazlasını kavrayarak kavrayabilirsiniz. Austen'ın diğer toplumlar için de anlamlı olmasının sebebinin ister İngiliz, ister Eskimo, ister Dinka olsun herkesin aynı insanlığı paylaşması olduğu da doğru değil. Paylaşsalar bile bu hepsinin *Gurur ve Önyargı*'dan zevk alması için yeterli değil.

Peki bir edebiyat eserini büyük kılan şey nedir? Neredeyse herkes Dante'nin *İlahi Komedya*sı'nın büyük bir eser olduğunu teslim eder, ancak bu gerçekten ziyade, nominal bir yargıdır. Birinin cinsel çekiciliğinin farkında olmak, ama ona çekilmemek gibi. Dante'nin dünya görüşü modern insanların çoğu için zevk alamayacakları ya da faydalanamayacakları kadar yabancıdır. Dante'nin harikulade bir şair olduğunu onaylarlar; ama Hopkins'in ya da Hart Crane'in harikuladeliğini onayladıkları gibi gönülden değil. İnsanlar bu tip klasiklere, klasikler onlar için bir anlam ifade etmeyi bıraktıktan sonra da şapka çıkarmaya devam edebilir. Ama eğer *İlahi Komedya*'ya gerçek bir hayranlık duyan kimse kalmasaydı yine de büyük bir şiir olduğunu söyler miydik bilmiyorum.

Gayet değersiz bulduğunuz bir edebiyat eserini okumaktan da zevk alabilirsiniz. İnsanlar havaalanlarındaki kitapçıları dolduran aksiyon kitaplarını yüce bir sanatın huzurunda olduklarını düşünmeden bir solukta okuyup bitirebilirler. Geceleri yorganlarının altına girip fenerlerinin ışığında Rupert Bear'ın maceralarını büyük bir iştahla okuyan edebiyat profesörleri olabilir. Bir sanat eserinden zevk almakla ona hayranlık duymak aynı şey değildir. Hayran olmadığınız kitaplardan keyif alabilir ve keyif aldığınız kitaplara hayran

olmayabilirsiniz. Samuel Johnson *Kayıp Cennet*'i öve öve bitirememiş olabilir, öte yandan Johnson'ın bu eserin derinliklerine tekrar dalmaya hevesli olmadığı da hissediliyor.

Zevk almak değerlendirmekten daha özneldir. Şeftaliyi mi yoksa armutu mu daha çok sevdiğiniz bir zevk meselesidir; ama Dostoyevski'nin John Grisham'dan daha başarılı bir roman yazarı olduğunu düşünürseniz farklı bir alana girmiş oluruz. Dostoyevski'nin Grisham'dan daha iyi bir yazar olması, Tiger Woods'un Lady Gaga'dan daha iyi bir golfçü olması gibi bir şey. Edebiyattan ya da golften yeterince anlayan biri bu yargıları kabul etmek zorundadır. Bir malt viski markasının birinci sınıf olduğunu teslim etmemenin malt viskiden anlamamak demek olduğu bir nokta vardır. Maltları bilmek o markayı sevseniz de sevmesiniz de kalitesini kabul etmenizi gerektirir kimi zaman.

Peki bu edebiyat yargılarının nesnel olduğu anlamına mı geliyor? Olympus Dağı'nın yüksekliğinin Woody Allen'ın boyunun uzunluğundan fazla olması kadar nesnel değiller elbette. Eğer edebi yargılar bu kadar nesnel olsalardı bunlar üzerinde tartışamazdık; oysa Elizabeth Bishop'un John Berryman'den daha iyi bir şair olup olmadığı konusunda geceler boyu çekişebiliyorduk. Bununla birlikte, gerçeklik öznellikle nesnelliği ortadan ikiye ayırmaz. Anlam sigara paketlerinin üzerindeki "Sigara İçmek Öldürür" uyarısının "Nikotin Çocukların Büyümesine Yardımcı Olur, Bu Yüzden Bu Cigaraları Bebeklerinizle Paylaşın!" demek olduğuna karar verebileceğim kadar öznel de değildir. Yine de "Sigara Öldürür" geldiği anlama toplumsal uzlaşmayla gelir. Evrenin bir yerlerinde bu lafın incelikli bir kontrpuanla düzenlenmiş çok sesli bir şarkı anlamına geldiği bir dil olabilir.

Mesele şu ki şeftalinin tadının ananasınkinden iyi olup olmadığını belirlemenin ölçütü yokken, golfte ya da kurguda neyin ustalık sayılacağını belirleyen ölçütler var. Ve bu

ölçütler kişisel tercih meselesi değil, geneldir. Bunları belli toplumsal pratikleri paylaşarak öğreniriz. Edebiyat örneğinde bu toplumsal pratiklere edebiyat eleştirisi denir. Edebiyat eleştirisi karşıt fikirlere, düşünce ayrılıklarına fazlasıyla yer bırakır. Ölçütler değer yargıları oluşturmamızda bize rehberlik etseler de bizim adımıza yargılarda bulunmazlar, tıpkı satranç kurallarına uymanın oyunu kazanmamıza yetmemesi gibi. Satranç yalnızca kurallara göre değil, bu kuralların yaratıcı bir şekilde uygulamaya konmasıyla oynanır ve uygulamayı nasıl yaratıcı hale getireceğimizi kurallar söylemez. Teknik bilgi, zekâ ve deneyim meselesidir bu. Kurguda neyin ustalık sayıldığını bilmek, Çehov'la Jackie Collins arasında bir karara varmanıza yarar daha çok, Çehov'la Turgenyev arasında değil.

Neyin iyi neyin kötü sanat sayılacağına karar vermede farklı kültürlerin farklı ölçütleri olabilir. Dışarıdan gelen bir izleyici olarak Himalayalar'daki bir köyde bir törene katıldığınızda töreni sıkıcı ya da eğlenceli, coşkulu ya da ruhsuz bulduğunuzu söyleyebilirsiniz. Söyleyemeyeceğiniz şey, törenin gerektiği gibi düzenlenip düzenlenmediğidir. Bu konuda bir hükme varabilmek için o etkinliğe mahsus standartlara erişiminiz olması gerekir. Aynı şey edebiyat eserleri için de geçerli. Ustalık standartları bir edebi sanat türünden ötekine değişebilir. Pastoral bir eseri iyi yapan şey, bilim kurguda işe yaramayabilir.

Derin ve karmaşık eserler edebi liyakat için uygun adaylar gibi görünse de karmaşıklık kendi içinde bir değer değildir. Bir eserin karmaşıklığı ona doğrudan ölümsüzlük kazandırmaz. İnsan bacağındaki kaslar karmaşıktır, ama bacağını incitmiş bir insanın bu karmaşıklıktan memnun olmasını bekleyemeyiz. *Lord of the Rings*'in [*Yüzüklerin Efendisi*] olay örgüsü de karmaşıktır, ancak bu durum kaçışçılıktan ya da Ortaçağ'ın tuhaflıklarından hoşlanmayan biri-

ne Tolkien'in eserini sevdirmeye yetmez. Bazı şarkı sözlerinin ve baladların çarpıcılığı karmaşıklıklarından değil, sadeliklerinden kaynaklanır. Aynı şekilde Lear'ın "Asla, asla, asla, asla, asla" diye haykırması hiç karmaşık değildir ve onu güzel yapan budur.

Bütün iyi edebiyat eserlerinin derin olduğu da doğru değil. Ben Johnson'ın komedileri, Oscar Wilde'ın yüksek sosyeteyi konu alan oyunları ya da Evelyn Waugh'un hicivleri gibi yüzeye bakan muhteşem sanat eserleri de var. (Komedinin daima trajediden daha sığ olduğu şeklindeki önyargıya şüpheyle yaklaşmamız gerekir. Sorgulayıcı komediler ve bayağı trajediler de biliyoruz. Örneğin Joyce'un *Ulysses*'i derinlikli bir komedi eseridir.) Yüzeyler her zaman yüzeysel değildir. Üstelik karmaşıklığın yersiz kaçacağı edebi biçimler vardır. *Kayıp Cennet* psikolojik açıdan derinlikli yahut çapraşık değildir, Robert Burns'ün şarkı sözleri de öyle. Blake'in "Tyger" [Kaplan] şiiriyse derin ve karmaşıktır, ama psikolojik açıdan öyle olduğunu söyleyemeyiz.

Daha önce gördüğümüz gibi, pek çok eleştirmen iyi sanatın tutarlı sanat olduğunda ısrarcıdır. Bu görüşe göre en başarılı edebiyat eserleri kendi içinde ahenkli bir bütünlük kuranlardır. Etkileyici bir ekonomiyle, her ayrıntı yapının bütünü içinde kendi payına düşeni yapar. Bu iddiadaki sorunlardan biri, örneğin "Küçük Bo Peep" tekerlemesinin tutarlı ancak banal olması. Üstelik ses getiren pek çok postmodern ya da avangard eser merkezsiz ve eklektiktir, bir bütüne oturmayan kısımlardan oluşur. Bu durum onları diğer türlü olacaklarından daha kötü eserler yapmaz. Daha önce de dediğim gibi, ahenk ya da tutarlılık kendi içinde bir meziyet değildir. Fütüristlerin, Dadaistlerin ya da Gerçeküstücülerin kaleminden çıkan kimi büyük sanat eserleri kasıtlı bir şekilde uyumsuz ve ahenksizdir. Parçalılık, bütünlükten daha büyüleyici olabilir.

Belki de bir edebiyat eserini olağanüstü yapan şey aksiyonu ve anlatısıdır. Aristoteles sağlam ve iyi işlenmiş aksiyonun en azından bir edebiyat türü (trajedi) için esas olduğundan emindi. Oysa 20. yüzyılın en büyük oyunlarından birinde (*Godot'yu Beklerken*), en iyi romanlarından birinde (*Ulysses*) ve en ustalıklı şiirlerinden birinde (*Çorak Ülke*) hemen hemen hiçbir şey olmaz. Sıkı bir olay örgüsü ve güçlü bir anlatı edebi statü için şart olsaydı Virginia Woolf küme düşerdi kesin. Bizler sağlam olay örgülerini Aristoteles kadar el üstünde tutmuyoruz. Hatta artık ortada bir olay örgüsü yahut anlatı olmasında bile ısrarcı değiliz. Küçük çocuklar değilsek, hikâyeler bizi atalarımızı etkilediği kadar büyülemiyor. Kıt malzemelerle örülen sanatın da ilgimizi çekebileceğinin farkındayız.

Peki ya dilsel nitelik? Bütün büyük edebiyat eserleri dili ustalık ve yaratıcılıkla mı kullanır? Elbette ki insan dilini gerçek zenginliğine kavuşturmak edebiyatın meziyetlerinden biridir ve bu şekilde bastırılmış insanlığımızdan bir şeyler kurtarır. Edebi dil büyük oranda bereketli, canlı ve coşkundur. Bu haliyle gündelik söyleyişlerimize yönelik bir eleştiri görevi görebilir ve edebiyatın belagati, dilin basit ve kaba bir araç haline geldiği medeniyete yönelik bir sitem gibi okunabilir. Spot cümlelerin, kısa mesaj dilinin, plaza jargonunu, bulvar gazetesi tarzının ve siyaset argosunun ne kadar ruhsuz söylemler olduklarını göstermek için kullanılabilir. Hamlet'in son sözleri şunlardır: "Yüreğinde bir yerim varsa / Geç git biraz benim gideceğim cennete / Biraz daha katlan bu kötü dünyamıza / Benim hikâyemi anlatmak için... Üst tarafı, sessiz bir dünya."* Steve Jobs'unkiler ise şunlar: "Vay canına, vay vay vay." Hamlet'in son sözlerinden sonra Jobs'unkinde bir düşüş seziliyor. Edebiyat dilin yalnızca pratik kullanımıyla değil, hissedilen deneyimiyle de ilgilidir.

(*) Çeviri: Sabahattin Eyüboğlu – ç.n.

Dikkatimizi, dilin kanıksadığımız için farkına varamadığımız zenginliklerine çeker. Şiir yalnızca deneyimin anlamıyla değil, anlamın deneyimiyle de ilgilenir.

Ama edebi saydığımız her eser kelimelerle gösteriş yapmaz. Dili çarpıcı bir şekilde kullanmayan edebi eserler de vardır. Pek çok gerçekçi ve doğalcı kurgu sade ve ciddi bir konuşma tarzı benimser. Philip Larkin'in ya da William Carlos Williams'ın şiirleri metafordan yana bereketli değildir. George Orwell'ın nesrinin süslü olduğu söylenemez. Ernest Hemingway'de de cilalı retoriklere rastlanmaz. 18. yüzyılda duru, net ve bir işe yarayan nesre değer verilir. Bir edebiyat eseri elbette ki iyi yazılmalıdır, ama ona bakılırsa bütün yazılar, hatta buzdolabına asılan notlar ve menüler de iyi yazılmalıdır. Ancak saygın bir edebiyat eseri yazmak için ille de Lawrence'ın *The Rainbow*'unda [*Gökkuşağı*] ya da Shakespeare'in *Romeeo and Juliet*'indeki gibi bir dil kullanmak zorunda değilsiniz.

O zaman bu eserleri iyi ya da kötü yapan ne? Gördüğümüz gibi bu alandaki yaygın varsayımlar yakından incelemelere pek dayanmıyor. Belki de bazı edebi pasajların neyi ne kadar iyi yaptıklarına dikkat kesilip çözümlemeye çalışırsak bu soruya biraz daha ışık tutabiliriz.

* * *

John Updike'ın romanı *Rabbit at Rest*'ten bir cümleyle başlayalım: "Bir tren rayı kadar sıska, gamzeleri ve kare çenesiyle *Tiffany'de Kahvaltı* günlerinden kalma Audrey Hepburn'e benzemekle birlikte boyu daha uzun, pırıltılı bir manken, başında bir araba yarışçısı kaskı ve içinde parıltılı iplikler varmış gibi duran kıyafetiyle sinsi sinsi gülerek arabadan iner." "Pırıltılı" ve "parıltılı" kelimelerinde yazarın dikkatinden kaçmış bir tekrar havası var; onun haricinde bu son derece başarılı bir cümle. Hatta fazla başarılı olduğu söylenebi-

lir. Zekâsına fazla güveniyor ve fazla hesaplı kitaplı gibi. Her kelime titizlikle seçilmiş, cilalanmış, diğer kelimelerin yanına düzgünce yerleştirilmiş ve sonra da yüzeyin iyice parlaması için pürüzsüzleştirilmiş gibi görünüyor. Topuzdan kaçan tek bir saç teli yok. Cümle fazla *voulu*, gereğinden fazla bir özenle düzenlenip sergilenmiş. Çok çaba gösteriyor, doğallığı yok. Aşırı işlenmiş, her kelime titizlikle işe koşulmuş, hiçbir açık uç, hiçbir düzensizlik yok. Sonuç olarak cümlede sanat var ama hayat yok. Cümle ayrıntılı bir tasvir sunmak için yazılmış ama dil düzeyinde öyle çok şey dönüyor, sıfatlar öyle kalabalık ve kelimeler öyle çok üst üste biniyor ki resmedilen şeye odaklanmakta zorlanıyoruz. Dil, okurun dikkatini kendi maharetine çekiyor. Belki de her biri dengesini bir an için olsun kaybetmeden "iner" yükleminin öncesine bezenmiş bunca öğeyle kendini açma şekline hayran kalmaya davet ediyor bizi.

Updike'ın kurgusunda buna benzer çok şey var. Aynı romandan bir kadın karakterin tasvirini ele alalım.

> Pru o yağlı Pennsylvania tarzıyla ağırlaşmadan genişlemişti. Kemiklerine hafif hafif görünmez levyeler yayılmıştı sanki ve bunların içlerine dolan taze kalsiyumun ve buna uyum sağlamak için zarifçe esneyen teninin etkisiyle kadın kendini daha bir ortaya koyuyordu. Bir zamanlar Judy'ninki gibi dar olan yüzü bazen basık bir maske gibi görünüyordu. Hep dimdik dururdu; işleri çekip çeviren katı bir eş ve anne olduğu yıllarda bu konumuna yaraşır şekilde uzun düz saçlarını kısacık kestirmiş ve kısacık saçları Sfenks'in saç modeli gibi didiklenip çalı kanatlara dönüşüvermişti.*

"Sfenks'in saç modeli gibi" hoş ve yaratıcı bir dokunuş. Ancak önceki cümlede olduğu gibi metin Pru'yu betimler-

(*) Updike çevirileri: Meram Arvas – ç.n.

ken dikkatimizi ihtiyatlı bir şekilde kendi zekâsına çekmekte. Bu, hızını alamamış bir "güzel yazı". "O yağlı Pennsylvania tarzıyla" ifadesi fazla bilgiç ve levye imgesi de çarpıcı olmakla birlikte fazla zorlama. "Zorlama" aslında bir bütün olarak bu yazı tarzı için uygun bir kelime olabilir. Öyle ki Pru üstüne yüklenen detayların ağırlığı altında kaybolacak gibi. Metin bir insanı değil, bir nesneyi tasvir ediyormuş etkisi yaratıyor. Tarzı, kanlı canlı bir kadını dondurup natürmorta çeviriyor adeta.

Updike'ın nesrini Evelyn Waugh'un "Tactical Exercise" adlı kısa öyküsünde yer alan şu alıntıyla karşılaştıralım:

> Rüzgârlı bir Nisan günü, olağan rahatsızlıkta bir tren yolculuğundan sonra geldiler şehre. Gardan sonra taksiyle Cornwall'un dar yollarından, granit kır evlerinden, kadim ve metruk kalay madenlerinden geçip on kilometre yol aldılar. Adrese bakılsa evin olduğu köyü geçip köyün yüksek setlerinden çıkıveren ve nihayetinde uçurumun kenarındaki bir otlağa açılan patikayı takip ettiler; tepede yüksek, tez canlı bulutlar, deniz kuşları, ayaklarının altında rüzgârla titreşen kır çiçekleriyle yaşam dolan otlar, havada tuz, aşağıdaki kayalarda kırılan Atlantik'in uğultusu, çivit mavisinden beyaz köpüklere dönen dalgalar, ardında ufkun dingin kavisi. Ev buradaydı.

Ben buradayım diye bağıran bir pasaj değil bu. Updike'ın metnindeki kendinin farkında olan yontulmuşluk yok ve hiç şüphesiz bu yüzden çok daha iyi. Waugh'un nesri keskin, temiz ve tutumlu. Tek bir cümlede, çok sayıda alt cümlecikle hiçbir zorlama ya da özenti hissi uyandırmadan dümeni "köyü geçip"ten "ufkun dingin kavisi"ne kırmayı başarıyor. Hem sözdiziminde hem de manzaradaki bu genişleme hissi, hikâyede ve hikâyenin sunuluş şeklinde bir molaya işa-

ret eden kısa ve öz "Ev buradaydı" ifadesiyle tezat oluşturuyor. "Olağan rahatsızlıkta bir tren yolculuğunda"da hoş bir alay havası var. "Kadim" biraz haddini aşan bir sıfat olabilir, ama satırlardaki ritmik denge son derece hayranlık uyandırıcı. Pasajda büyük bir yetkinlik hissediliyor. Manzara hızlı ve becerikli fırça darbeleriyle resmediliyor ve bu şekilde metni detaylarla tıka basa doldurmadan ona hayat veriyor.

Waugh'ın nesrinde Updike'la kıyaslandığında kendini iyice belli eden bir dürüstlük ve ödünsüz bir gerçekçilik var. Bu açıdan, William Faulkner'ın romanı *Absalom, Absalom!*'un [*Absalom, Absolom!*] şu pasajıyla da karşılaştırılabilir:

> Bornozun üzerine gelişigüzel geçirdiği paltosuyla tüyleri karışmış bir ayı gibi kocaman ve biçimsiz görünen Quentin'e (kanı belki hızlı aktığından, belki büyük ısı değişikliklerine uyum sağlamaya daha yatkın olduğundan, belki sırf yüzeye daha yakın olduğundan kolay kolay üşümeyen Güneyli'ye) bakıyordu; sandalyesinde büzüşmüş, iki kolu arasında kendini sıcak tutmak istercesine ellerini ceplerine sokmuştu, artık sıcaklığı da hoşluğu da kalmamış pembemsi lamba ışığında biraz kırılgan, hatta solgun görünüyordu, soğuk odada ikisinin de solukları belli belirsiz buharlaşıyordu, o ikisi orada artık iki kişi değil dört kişiydiler, soluk alanlar tek kişi değil, ikizden hem fazlası, hem azıydılar; gençliğin yüreği ve kanı. Shreve on dokuz yaşındaydı; Quentin'den birkaç ay küçük. Tam on dokuzunda gösteriyordu; kimi insanlar vardır tam yaşlarını gösterdiklerinden o yaşta olduklarına bir türlü inanamaz insan, ille de görünümlerinden bir fayda sağlamalarını beklediğinden gerçek yaşlarını bir türlü öğrenemez: Ne iddia ettikleri, ne çaresizlikle kabul ettikleri, ne de başkalarının onlara yakıştırdıkları yaşlara inanabilir.*

(*) Aslı Biçen'in çevirisinden faydalanılmıştır. Yapı Kredi Yayınları, 2011 – ç.n.

Amerika'daki yaratıcı yazarlık kurslarında çok tutulan bu tür düzyazılarda neredeyse tamamıyla fabrikasyon bir kendiliğindenlik havası var. Metin düzen ve konvansiyon konusundaki kayıtsız tavrına rağmen Petrarca'nın soneleri kadar yapay. Doğal görünme çabalarında kasıntı ve yapmacık bir yan var. Takındığı sanatsızlık havası kendi üstüne fazla düşüyor. Düpedüz hantallık örnekleri ("o ikisi orada artık iki kişi değil dört kişiydiler") gerçek bir deneyimin sivri köşeleri gibi yutturulmaya çalışılıyor. Son satırlarda etkileyici bir karmaşıklık yaratma çabası, ukalaca bir zekâ gösterisi gibi hissettiriyor kendini.

Satırların incelikten ve sessizlikten haberi yok. Zarafet, ritim ve ekonomi, (birinin zamanında tarih için söylediği gibi) bir şeylerin başka bir şeyleri takip ettiği bir yazı türüne feda edilmiş. Dili fazla geveze. Yazar susturulması aşırı zor biri olmalı. Ayrıca bir insanın tam tamına on dokuz yaşında görünmesi de ne demek? Siz hiç, kesinlikle on sekiz ya da yirmi değil, tastamam on dokuz yaşında görünen birini gördünüz mü?

Bir üslubun aynı anda hem "edebi" hem de etkin olması mümkündür. Vladimir Nabokov'un *Lolita*'sındaki, kahramanın özel bir detektif tarafından takip edildiği şu pasaj buna güzel bir örnek:

> Arabadaki şoför, Trapp'vari bıyığı ve vatkalı omuzlarıyla vitrin mankenlerine benziyordu; üstü açılıp kapanabilen arabası sanki görünmez, kımıltısız, ipekten bir iplikle bizimkine bağlıydı ve onu biz çekiyorduk. Bizim külüstür onun ihtişamlı, cilalı makinesinden kat kat zayıftı; sürat yapıp adamdan kaçmaya kalkışmadım bile. *O lente currite noctis equi!* Ah yavaş koşun kâbuslar! Tepeleri tırmandık, yokuşlardan indik, hız sınırını geçmedik, ağır yürüyen çocukları ezmedik, sarı levhalar üzerindeki siyah kavisleri

> taklit ettik, nasıl ve nereye gidersek gidelim kırmızı arabayla aramızdaki mesafe, o şaşmaz, serapsı aralık, yoldan örülü o sihirli halı, hiç değişmedi.

Bu pasaj okura ilk bakışta Updike'ınkinden çok da farklı gelmeyebilir. Burada da benzer bir edebi özfarkındalık var ve detaylar karşısında aynı cinlik ve titizlik gösteriliyor. Updike gibi Nabokov da nesrinin ses örüntüsüne kulak kesilmiş. Aralarındaki fark, kısmen, Nabokov'un oyunbazlığından kaynaklanıyor; pasaj kendi abartılı rafineliğinin farkındaymış ve bununla eğleniyormuş gibi. Anlatıcı Humbert Humbert kendisiyle dalga geçiyor adeta. Humbert Humbert adındaki gülünçlük bile kendi pahasına yaptığı bir şaka. Arabanın sarı trafik levhalarındaki siyah kıvrımlarla temsil edilen virajları takip ettiğini anlatan "Sarı levhalar üzerindeki siyah kavisleri taklit ettik," deyişinde de aynı oyunbazlık hissediliyor. Humbert'in Ovid'in "*noctis equi*"sini (gecenin atları) "kâbuslar" şeklinde yaratıcı ama yanlış bir şekilde çevirmesinde de ince bir kelime oyunu var.

Amerika'da bir otobanda araba kullanmak gibi gündelik bir eylemle eylemin kibar, kaliteli anlatılış tarzı ("görünmez, kımıltısız, ipekten bir iplik", "ihtişamlı, cilalı makine") arasında komik bir uyumsuzluk söz konusu. Kıymetli bir üslup bu, yani kasılmış bir inceliği var ve fazla rafine. Ama pasaj bu ağırlıktan kurtuluyor çünkü hem hafiften eğlenceli bir yanı var, hem ironik bir şekilde kendinin farkında, hem de anlatıcının kendini içinde bulduğu sefil durumu (yanında orta yaş şehvetinin nesnesi haline getirdiği ve basbayağı kaçırdığı genç bir kızla araba kullanıyor) telafi etme çabasında bir dokunaklılık var. Fazlasıyla işlenmiş, biraz da *camp*'e kaçan edebi tarzı gerçekten de Humbert Humbert'e, kitabın nezih ve eski kafalı anlatıcısına ait. Bu dil, anlatıcıyla, anlatıcının içinde hareket ettiği, Lolita'nın peşindeki cin-

sel arayışıyla sürüklendiği gündelik Amerikan kültürü manzarası arasındaki ironik mesafeyi mimliyor. Humbert kafası soylu fikirlerle dolu Avrupalı bir akademisyen olarak otoban kenarlarındaki hamburgerciler ve ucuz moteller çölünde sürüklenirken ne kadar patetik, aşağılık ve yakışıksız bir tablo çizdiğinin pekâlâ farkında. Karakterle etrafı arasındaki gerilim bu üslupla yansıtılıyor.

Humbert bütün soylu fikirlerine rağmen hikâyenin sonunda cinsel rakibi Quilty'nin vücuduna kurşun yağdırıp adamı öldürür. Sahne bu uzun alıntıyı meşru kılacak kadar çarpıcıdır.

> Bunu izleyen kurşun böğrüne bir yere saplanmış, saçları ağarmış, ihtiyar, deli Nijinski, emektar bir zenci uşak –benim eski bir karabasanımı– gibi, koltuğundan yavaş yavaş kalkmış, yükselmiş, yükselmiş, sıçrayan bedeni havayı yararken harikulade bir irtifaya erişmiş ya da bana öyle gelmişti. Kara, yoğun müziğin etkisiyle hâlâ tir tir titriyor, başını geriye atmış uluyor, bir eliyle şakağına bastırıyor, ötekiyle de eşek arısı sokmuş gibi koltukaltını tutuyordu; küt diye topuklarının üstüne yere düştü, gene robdöşambrlı normal bir adam olmuştu, koşarak koridora kaçtı...
>
> Birdenbire ciddileşmiş, biraz da huysuz bir tavırla geniş basamakları tırmanmaya koyulmuştu; pozisyonumu değiştirip, ama onun ardından basamakları da tırmanmadan, birbiri ardınca üç ya da dört kurşun sıktım, namlunun her çakışında onu yaralamıştım. Ona bunu, bu korkunç şeyi her yapışımda, yüzü, sanki duyduğu acıyı abartır gibi anlamsız bir soytarı ifadesiyle seyiriyordu. Yavaşladı, gözlerini devirerek gözkapaklarım yarı yarıya indirdi, kadınsı bir "ah!" sesi çıkardı. İsabet eden her kurşunda sanki onu gıdıklıyormuşum gibi titriyor, ağırkanlı, hantal, kör kurşunlarım gelip onu vurduğunda korkunç seyirmeler, titreme-

ler, sırıtmalar içerisinde ama bir yandan da garip biçimde aldırışsız, hatta dostça bir sesle, pes perdeden, züppece bir İngiliz aksanıyla şunları söylüyordu. "Ah, canım acıyor azizim, yeter artık! Korkunç canım acıyor, sevgili dostum, sevgili dostum. Sana yalvarırım, bir son ver buna. Ah – çok acıyor, çok, çok acıyor..."*

Bu sahne westernlerden alışık olduğumuz heyecanlı çatışmalara benzemiyor pek. Tersine, İngiliz edebiyatı tarihinin en rahatsız edici acayiplikteki cinayet tasvirlerinden biri. Pasajı bu kadar grotesk kılan şey, ateş etme eylemiyle, kurbanın tepkisinin absürdlüğe varan teatralliği arasındaki gerilim. Roman gibi, Quilty de izleyicilerin önünde bir performans sergiler adeta. Kanı basamaklara akarken bile İngiliz aksanıyla konuşmayı becerir. Bir önceki pasajın üslubunun ironik ve eğlenceli bir şekilde anlattığı şeyle arasına mesafe koyması gibi, Quilty de anlatıcının kurşunlarıyla delik deşik olurken bile sırıtmaktan, kibar ve köhne ifadeler (Sana yalvarırım, bir son ver buna) kullanmaktan vazgeçmez. İki durumda da, gerçeklikle gerçekliğin sunuluş şekli arasında bir uyumsuzluk mevcuttur.

Anlatıcının üslubu da bu kanlı olaydan kurbanın kendisi kadar kopuk. Anlatıcıyı cinayet işlemeye sürükleyen öfke ve çaresizlikle, olayı tasvir ederken kullandığı titiz ve soyut dil ("harikulade bir irtifa") arasında şok edici bir tezat var. Hasmına kurşun yağdırırken bile meşhur bir Rus dansçıya gönderme yapma ("saçları ağarmış, ihtiyar, deli Nijinski gibi") hevesine direnemiyor. Quilty'nin vücuduna giren kurşunun etkisiyle sarsılmasının espritüel bir şekilde baledeki zarif sıçrayışlara dönüştürülmesi gibi, metin de sefil bir cinayeti üst düzey sanata dönüştürüyor. "Biraz huysuz bir tavırla" ifadesindeki güzel ve bir o kadar komik hafiflik de göz-

(*) Çeviri: Fatih Özgüven. İletişim Yayınları, 2013 – ç.n.

den kaçmamalı; sanki Quilty'nin vücuduna kurşun dolmasına verdiği tepki keyifsizlikmiş gibi. "Sanki onu gıdıklıyormuşum gibi" de bir diğer müthiş küçümseme örneği. Ama pasajın belki de en dikkate şayan yanı, anadili İngilizce olmayan biri tarafından İngilizce yazılmış olması.

Nabokov'un tarzı, kalabalık etmeden, klostrofobikleşmeden, kelimenin tam anlamıyla "edebi" olmayı başarır. Amerikalı yazar Carol Shields da bir o kadar "edebi" yazabilir, ancak tonu daha sakin ve kendi halindedir. *The Republic of Love* (*Aşk Cumhuriyeti*) romanından şu pasajı ele alalım; feminist bir akademisyen olan kadın kahraman Fay McLeod denizkızları üzerine araştırmalar yapmaktadır:

> Birkaç yıl önce Morris Kroger isminde bir adam Fay'e Kızılderili yapımı bir denizkızı figürü hediye etmişti; şişmanca, neşeli bir denizkızıydı bu, etli dirseğinin üzerinde yan yatmıştı. Cilalanmış sabuntaşından yapılmış kül rengi biblonun küçük kuyruğu küstah bir edayla yukarı kıvrılmıştı...
>
> Denizkızlarının kuyrukları çeşit çeşittir. Kuyrukları bellerinin hemen üstünden başlayabilir, kalçalarından çıkabilir ya da iki bacağın sonunda ayak yerine kuyruk olabilir. Kuyruklar gümüşi pullarla ya da selülitin sulu haline benzeyen gamzelerle kaplıdır. Kuyruk göstermelik, aşırı uzun ya da büklüm büklüm olabilir, bir ejderha yahut yılanın kuyruğuna yahut azgınca kalkmış bir penise benzeyebilir. Denizkızlarının kuyrukları etli ve kaslıdır ve içine girilmesi imkânsızdır. Gövdelerine güçlü bir görünüm sağlarlar. Bir denizkızının bedeni sert, esnek ve dayanıklıyken insan bedeni bir beze gibi kolayca dağılabilir.*

En âlâsından edebiyat sanatı bu, ama kendi üstüne lüzumsuz bir ilgi çekmiyor. Aynı anda hem şiirsel, hem de günde-

(*) Hande Telçeken'in çevirisinden faydalanılmıştır. Siren Yayınları, 2008 – ç.n.

lik olmayı başarıyor. Bunun bir sebebi, tonun rahatlığına ve düzlüğüne rağmen imgelerin çarpıcı derecede iyi işlenmesi. "Kuyruklar gümüşi pullarla ya da selülitin sulu haline benzeyen gamzelerle kaplıdır" cümlesi hoş ve yaratıcı dokunuşlarla dolu; özellikle gamze ve selülit imgesi çok başarılı. Cümle muzip bir hamleyle denizkızlarının selüliti olabileceği fikriyle birlikte bu gizemli yaratıkları bizim albenisiz seviyemize indiriyor. "Şişmanca" ve "neşeli" sıfatları da denizkızlarına yönelik diğer bir hürmetsizlik örneği.

"Kısa kuyruğu küstah bir edayla yukarı kıvrılmıştı" güzel ve ekonomik bir ifade; her kelime üstüne düşeni layıkıyla yapıyor. Özellikle küstah kelimesinin beklenmedikliğinde değişik bir tat var. Belki insanların parmaklarıyla hareket çekmesi gibi denizkızları da kuyruklarıyla hareket çekiyordur. Belki de kuyruğun küstahlığının sebebi, onun daha dolgun ve daha uzun olacağı yönündeki beklentimizi hiç umursamamasıdır. Denizkızlarının kuyruklarını azgınca kalkmış penislere benzetmek de, dişil bedenleri eril organa referansla tasvir eden romanın kendi küstahlığı gibi geliyor kulağa. "Etli", "kaslı", "sert", ve "güçlü bir görünüm" açıklamaları da aynı yoldan giderken, "içine girilmesi imkânsızdır" ifadesi sürpriz yapıyor. İçine girilemeyen bir içeri girme organının paradoksuyla karşı karşıya kalıyoruz. Yani denizkızları penisimsi kuyrukları olan dişi varlıklar; ama kuyrukları penetrasyon organlarına benzediği için kendilerine cinsel açıdan penetre edilemez. Roman denizkızlarından aseksüellermiş gibi bahsetmeye devam eder, "giriş ve çıkış için dişil bir kanal yoktur". (Bu ifadenin klinik dilinden Fay'in denizkızları üzerine akademik yazılar yazdığını anlıyoruz. Bu tip cümlelere yazılı olarak rastlayabiliriz, ama bir konuşmada geçmeleri düşük bir ihtimal.) Denizkızlarının bedenleri "sert, esnek ve dayanıklı" olduğundan, güçlü bir kadın imgesi sunuyorlar. Ancak kadınlar insandır ve insanların be-

denleri "bir beze gibi kolayca dağılabilir", dolayısıyla kadınlar güçlü oldukları kadar kırılgandırlar da. Beze imgesi de müthiş yaratıcı bir hamle. Bedenler bezeler gibi tatlı ama gevrektir. Bezeler gibi bedenler de elinizde un ufak olabilirler. İnsanlar kıymetlidir, ama kıymetsiz şeyler kadar kolay kırılabilirler. Fay de hem hayat dolu, hem de savunmasızdır.

* * *

Şimdi Algernon Charles Swinburne'ün *Atalanta in Calydon*'undan bir kesitle şiire dönelim:

Sazlığın etrafında devinir derin akıntı,
Serpilmiş otlar sarılır seyyahın bileğine,
Sıçrar baharın ürkek, körpe yalımı
Yapraktan çiçeğe, çiçekten meyveye,
Ve meyveyle yaprak, tıpkı altın ve ateş gibi,
Ve bastırır harpı açarpının sesi
Ve ezer satirin toynaklı topuğu
*Kestane dibindeki dikenli kabuğunu kestanenin.**

Burada soluk kesen bir güzellik var, ancak bu güzellik hiçbir şeyin net görünmemesinden kaynaklanıyor. Dizeler, görsel bir bulanıklığın sözel muadilleri gibi. Her şey fazla tatlı, fazla lirik, fazla iç bayıcı. Hiçbir şey kesinlik içinde görülemiyor çünkü her şey insafsızca ses efektlerine kurban edilmiş. Şiir yinelemelerle ve aliterasyonlarla tıka basa doldurulmuş; bu durum "Kestane dibindeki dikenli kabuğunu kestanenin" dizesinde absürdlüğün zirvesine varıyor. Dizedeki tasvir varlığını büyük ölçüde şairin yankı yapan bir müziksel doku oluşturma hevesine borçlu. Her dize özbilinçli bir şekilde "şiirsel". "Serpilmiş otlar sarılır seyyahın bileğine" dizesi de yürürken ayağınızın çimenlere takıldığını söyleme-

(*) Çeviri: Sinan Okan – ç.n.

nin süslü püslü bir yolu sadece. Ton fazla duygusal, dil fazla monoton. Dizelerde bir pırıltı var, ancak derininde hepsi gevrek. En hafif gerçeklik esintisi bile bu gevrek yaratıyı dünyaya geri getirebilir sanki.

Hislerdeki coşkunluğa rağmen, Swinburne'ün dili dikkat çekici ölçüde soyut. "Yaprak", "çiçek", "meyve" ve "ateş" gibi genel adlar kullanıyor. Hiçbir şey yakın planda görülmüyor. Bu şiiri Amy Lowell'ın "The Weather-Cock Points South"uyla karşılaştıralım:

Beyaz çiçek,
Mum çiçeği, yeşim çiçeği, sade akik;
Üstü buzlarla örtülü çiçek,
Kızılımsı gölgelerle bezeli.
Tüm bahçelerin hangisinde vardır böylesi?
Yıldızlar bir araya toplanıyor leylak yaprakları misali
Sana bakmak için.
*Alçaktaki ay üzerine bir parlaklık saçıyor, gümüş rengi.**

Burada şairin gözü sabit bir şekilde nesnede. Dizeler hayret ve hayranlıkla çınlamakla birlikte bu duygular titiz bir tasvirin gerektirdiği şekilde kontrol altında tutuluyor. Şiir "Yıldızlar bir araya toplanıyor leylak yaprakları misali / Sana bakmak için" dizelerinde kendine küçük bir düşsellik izni verse de, bunun haricinde hayal dünyasını gerçekliğe tabi kılıyor. "Alçaktaki ay üzerine bir parlaklık saçıyor, gümüş rengi" dizesinde ay, çiçeğe biat ediyormuş gibi ama bu fantastik olduğu kadar bir gerçeklik de. Swinburne'ün dizeleri tekrarlarla insanı hipnotize eden ve birbirine bol heceli kelime öbekleriyle bağlanan ritimlerle doluyken Lowell'ın ritimleri sıkı ve ölçülü, dili kontrollü ve ekonomik. Lowell çiçeğin güzelliğinden etkilense de, soğukkanlılığını kaybet-

(*) Çeviri: Seda Ersavcı – ç.n.

meyi reddediyor. Swinburne'ün dizeleri telaşla tepetaklak yuvarlanırken Lowell kullandığı her ifadeyi ölçüp biçiyor.

İncelememizi statüsüyle ilgili olarak kimsenin şüpheye düşmediği bir şairle sona erdirebiliriz. Bu şairin eserlerinin değeri konusunda neredeyse bütün dünya hemfikir; öyle ki hiçbir zaman unutulmayacağından emin olabiliriz. Çok sayıda antolojide yer bulan bu şairin ölümsüzlerin arasındaki yeri neredeyse Rimbaud yahut Puşkin'inki kadar sağlam ve, kimi meslektaşlarının aksine, kariyerinde hiç iniş çıkış yaşamadı. 19. yüzyıl şairi İskoç William McGonagall'dan bahsediyorum. Kendisi, oybirliğiyle, eline kalem alan en berbat yazar olmakla tanınıyor. Buyurun size "Railway Bridge of the Silvery Tay" şiirinden bir parça:

Gümüşi Tay'in güzel ve yeni demiryolu köprüsü,
Tuğla ayakların sağlam, sıra sıra payandaların kocaman;
On üç ana kirişinle, öyle görünüyorsun ki gözüme,
Güçlüsün meydan okuyacak kadar fırtınaların en beterine.

Seyrederken seni şenleniyor kalbim,
Çünkü sen en büyük demiryolu köprüsüsün medeniyetin;
Ve millerce ötesinden görülebiliyorsun,
Kuzeyinden, güneyinden, doğusundan ve batısından Tay'in...

Gümüşi Tay'in güzel ve yeni demiryolu köprüsü,
Demiryolu boyunca devam eden nefis siperlerinle,
Ne iyi korursun bizi rüzgârlı günlerde,
Sayende vagonlar uçup gitmez suların derinliklerine...

Dünya vasat şairlerle dolu, ama McGonagall'ın şaşırtıcı başarısızlığıyla rekabet etmek için heybetli bir beceriksiz gerek. Bu kadar unutulmaz ölçüde berbat yazmak yalnızca birkaç kişiye nasip olur. Şair müthiş bir tutarlılık örneğiyle en

korkunç standartlardan asla sapmamakla birlikte, hayatının hiçbir döneminde sıradan veya önemsiz bir dize yazmamış olmakla övünebiliyor. Bir insanın böyle şiirler yazarken bu çirkinliğin farkında olmamasının mümkünatım sorgulamanın lüzumu yok. Televizyondaki yetenek şovlarına çıkan yeteneksiz insanlarda olduğu gibi, şairin ne kadar kötü bir şair olduğunu bilmemesi bu kötülüğün bir parçası.

Yine de aklımı kurcalayan bir soru var. Çok uzak bir gelecekte yaşayacak bir toplum düşünün. Hâlâ bizim dilimizi konuşuyor olsunlar ama dilin tınıları ve konvansiyonları, belki de muazzam bir tarihsel dönüşüm sonucu, günümüzdeki halinden çok farklı olsun. Belki o zaman "Ve millerce ötesinden görülebiliyorsun" gibi deyişler bu kadar sakil durmaz, kafiyeler kulağa absürd ölçüde ucuz gelmezdi ve "Tuğla ayakların sağlam, sıra sıra payandaların kocaman" dizesindeki düzanlamlılığı ve ritmik hantallığı cazip bulabilirdik. Sözün kısası, eğer Samuel Johnson zamanında Shakespeare'in en yaratıcı imgelerini yerebildiyse, MacGonagall'ın günün birinde müthiş bir şair olarak göklere çıkarılması hepten imkânsız mıdır?

Bir edebi metnin özellikleri nelerdir? Hangi unsurlar bir metni edebi eser olarak okunmaya değer kılar? Karakteri tipten ayıran incelikler nasıl ortaya çıkar ve esere nasıl bir zenginlik katar? Bir kullanma kılavuzu ile bir edebi metni birbirinden ayırt eden noktalar nelerdir?

Terry Eagleton *Edebiyat Nasıl Okunur*'da bu basit soruları ele alarak, edebiyat eleştirisinin temel çerçevesini çiziyor. Bir metnin açılış cümlesinden, eser içinde yer alan karakterlere, anlatının yapısı ve özelliklerinden eserin nasıl yorumlanacağına ve nihayet bir edebiyat eserini iyi, kötü ya da vasat olarak tasnif etmeye yarayacak ayrımları tek tek inceliyor.

Eagleton metnini bir tekerlemeden günümüzün çoksatar eserlerine, Tolstoy'dan Nabokov'a, *Hamlet*'ten *Harry Potter*'a geniş bir örnek dökümü yaparak oluşturuyor. İroniyi ihmal etmeyen zengin bir bakışla yazılmış, zevkle okunan bir eleştiri klasiği...

THG
0788244
DNF

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-1763-1