metis eleştiri

Wayne C. Booth

Kurmacanın Retoriği



Wayne C. Booth

Kurmacanın Retoriği

Wayne Clayton Booth (1921-2005) Amerikalı edebiyat eleştirmeni. Lisans öğrenimini Brigham Young Üniversitesi'nde tamamlayan Booth, mastır ve doktorasını Chicago Üniversitesi'nde yaptı.1953'te İngilizce profesörü olduktan sonra bir süre Haverford ve Earlham kolejlerinde ders verdi. 1962'de Chicago Üniversitesi'ne dönen Booth, 1992'de emekli olana kadar burada görev yaptı. Edebiyat eleştirisi alanında yankı uyandıran *Kurmacanın Retoriği*'nin (1961 ve 1983) haricinde birçok deneme ve kitap yayımladı. *Critical Inquiry* dergisinin kurucu kadrosunda yer alan Booth, 1974-85 yılları arasında dergide editör olarak çalıştı. Eserlerinden bazıları şunlardır: *A Rhetoric of Irony* (İroninin Retoriği; 1974), *Critical Understanding: The Powers and Limits of Understanding* (Eleştirel Anlayış: Çoğulculuğun Gücü ve Sınırları; 1979), *The Vocation of a Teacher: Rhetorical Occasions* (Öğretmenin Uğraşı: Retorik Vesileler; 1988), *The Craft of Research* (Araştırma Zanaatı; Gregory G. Colomb ve Joseph M. Williams ile birlikte; 1995), *Rhetoric of Rhetoric: The Quest for Effective Communication* (Retoriğin Retoriği: Etkili İletişim Arayışı; 2004), *My Many Selves: The Quest for a Plausible Harmony* (Birçok Benliğim: Makul Bir Uyum Arayışı; 2006).

Metis Eleştiri 23

Kurmacanın Retoriği
Wayne C. Booth

İngilizce Basımı:
The Rhetoric of Fiction
The University of Chicago Press, 1983 (1961)

© The University of Chicago, 1961, 1983
Bütün hakları saklıdır.
© Metis Yayınları, 2010
Türkçe Çeviri © Bülent O. Doğan, 2010

İlk Basım: Şubat 2012

Yayıma Hazırlayan: Özde Duygu Gürkan

Kitaptaki alıntılar için yararlanılan Türkçe çevirilerin
çoğunda bazı değişiklikler yapılmıştır.

Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

ISBN-13: 978-975-342-845-3

Wayne C. Booth
Kurmacanın Retoriği

Çeviren:
Bülent O. Doğan



metis eleştiri

Ronald Crane için

İçindekiler

İkinci Baskıya Önsöz 7

İlk Baskıya Önsöz 11

Teşekkür 15

BİRİNCİ KISIM

SANATSAL SAFLIK VE KURMACANIN RETORİĞİ

1. Anlatmak ve Göstermek 17

2. Genel Kurallar, I:
"Hakiki Roman Gerçekçi Olmalıdır" 33

3. Genel Kurallar, II:
"Tüm Yazarlar Nesnel Olmalıdır" 77

4. Genel Kurallar, III:
"Hakiki Sanat İzlerkitleyi Umursamaz" 99

5. Genel Kurallar, IV:
Duygular, İnançlar ve Okurun Nesnelliği 129

6. Anlatı Türleri 161

İKİNCİ KISIM

KURMACADA YAZARIN SESİ

7. Güvenilir Yorumun Faydaları 183

8. Göstermek Olarak Anlatmak: Güvenilir ve Güvenilmez Dramatize Edilmiş Anlatıcılar 225

9. Jane Austen'ın *Emma*'sında Mesafe Kontrolü 257

ÜÇÜNCÜ KISIM

GAYRİŞAHSİ ANLATI

10. Yazarın Sessizliğinin Faydaları 285

11. Gayrişahsi Anlatının Bedeli, I: Mesafe Karışıklığı 325

12. Gayrişahsi Anlatının Bedeli, II: Henry James ve Güvenilmez Anlatıcı 353

13. Gayrişahsi Anlatı Ahlakı 389

İkinci Baskıya Sonsöz
Kurmacada Retorik ve Retorik Olarak Kurmaca: Yirmi Bir Yıl Sonra 411

Kaynakça 469

Ek Kaynakça, 1961-82
James Phelan 499

Kaynakçalar Dizini 523

Dizin 533

İkinci Baskıya Önsöz

Yayınevindeki editörüm yenilenmiş bir ikinci baskı zamanının geldiğini söyleyince ilk başta direndim. Başka projelere boğazıma kadar batmışken, kendi yolunda hâlâ gayet iyi bir şekilde ilerliyor gibi görünen bir kitabı kurcalamak –hatta belki de sakatlamak– için niye onları ihmal edecektim ki? Söylediklerimin büyük bir kısmından cayma ihtiyacı duymuyordum, ama bir kez gözden geçirmeye başlarsam kökten farklı bir kitap yaratmadan durmayacağımı da tecrübelerimden biliyordum. Bu da yıllar alacaktı, çünkü 1961'den beri geçen yirmi bir yılda anlatı çalışmaları tarihindeki en zengin dönemin yaşandığı su götürmezdi.

Fikrimi değiştiren şey kaynakçanın hızla eskidiğini hatırlamam oldu. Her yıl benim kitabımla ciddi düzeyde kurmaca çalışmalarına başlayan pek çok öğrenci son yirmi yıl konusundaki sessizlikten zarar görüyordu. Bunun üzerine, James Phelan kaynakçayı hallederse, "1961'den sonraki ana gelişmelerden ikisi ya da üçü hakkında birkaç sayfa" eklemeyi kabul ettim.

Çok geçmeden bu sayfalar karşı konulmaz bir şekilde çoğalarak şimdi sayfa 411'de başlayan Sonsöz haline geldi. Korkarım ilk önce kitabı okumayan okurlara bir anlam ifade etmeyecek. Ama içindeki parçalar bir ölçüde birbirinden bağımsız olduğundan, Sonsöz'ü, Phelan'ın kaynakçasını ve orijinal kaynakçayı kapsayan yeni bir dizin koydum. Ayrıca ilk metinde de çoğunlukla üslup açısından bazı küçük değişiklikler yaptım.

Yeni dizini eklerken, kitapları okumaktansa yağmalamayı tercih edenlere davetiye çıkardığım kaygısını taşıyorum. *Kurmacanın Retoriği*, görece talihli kariyerinde yağmacıların elinden çok çektiği için, her şeyi bir arada tutma mücadelesi veren tüm yazarların ümitsiz ricasını bir daha tekrarlıyorum: Kapaktaki süslere ve jant kapağı seçimine suç bulmadan önce aracın tamamını görmeye çalışın.

Okurlardan bazıları kitabı beğendiklerini belirtiyor, ama yine de şart koştuğu dünya edebiyatı bilgisine ancak meslekten akademisyenlerin sahip olabileceğinden yakınıyorlar. Cerrahlık yapan ve okumayı seven bir arkadaşım şöyle dedi: "Gönderme yaptığın romanların muazzam sayıda olması sorun değil – ama gönderme yapma şeklinde sorun var: O hikâyelerin tümünü okumamızı bekliyor gibisin."

Bunu kompliman saymayı tercih ederim; çünkü "özerklik" peşindeki pek çok eleştirinin kendi kavram dağarcığından başka hiçbir şeye gönderme yapmadan Büyük Boşluğa doğru sürüklendiği bir zamanda, eleştirdiği malzemeye temas eden ve saygı gösteren eleştiriye muhakkak yer olmalıdır. Burada başlangıç seviyesindeki öğrenci açısından bile gerçek bir sorun olamaz. Neticede bu kitabın her okuru çocukluğunda duyduğu peri masallarından tutun da dün dostlarıyla paylaştığı fıkra ve dedikodulara kadar sayısız hikâye biliyor. Basitçe *kendi hikâyenizi* anlatıya dahil edebilir, kendi analizlerinizi yapabilirsiniz.

Kitabın işinize yaraması için, tartıştığım hikâyelerden kaçını bu ortak anlatı temeline eklemeniz gerektiğini ben söyleyemem. Ama tartışığım hikâyelerden birini ya da diğerini zaman zaman okumaz ya da yeniden okumazsanız kitabın pek işinize yaramayacağı açık. Benim söylediklerimi öğrendiğiniz verili bir teoriye göre sınamak yerine, Boccaccio'nun "Doğan"ı, Porter'ın "Solgun At, Solgun Binici"si, Joyce'un *Portre*'si, Austen'ın *Emma*'sıyla –ya da kısa süre önce okuduğunuz ve *bana* tavsiye etmek isteyeceğiniz herhangi bir hikâyeyle– ilgili kendi deneyiminiz ışığında sınamak çok daha eğlenceli olacaktır.

İlk Baskıya Önsöz

Kurmacanın retoriği üzerine yazarken didaktik kurmacaya, yani propaganda ya da talimat için kullanılan kurmacaya pek ilgi göstermedim. Benim konum didaktik olmayan, okurlarla iletişim kurma sanatı olarak görülen kurmacanın tekniği – bilinçli ya da bilinçsiz olarak kurmaca dünyasını okura empoze etmeye çalışan epik, roman ya da öykü yazarının kullanabileceği retorik vasıtalarıyla ilgileniyorum. Bu anlamdaki retoriğin gündeme getirdiği problemler *Gulliver'in Seyahatleri*, *Çarmıh Yolcusu* ve *1984* gibi didaktik eserlerde de görülmekle beraber, *Tom Jones*, *Middlemarch* ve *Ağustos Işığı* gibi didaktik olmayan eserlerde daha berraktır. Retoriğe başvurularla dolu bir sanatı estetik zeminde savunmanın bir yolu var mıdır? Flaubert'in olayların akışına dalıp Emma'yı, "onu böylesine kızdıran şeyin ta kendisine şimdi teslim olmaya heveslendiğinin farkında değildi" ve "kendi kendisini fuhuşa ittiğinden haberi bile yoktu" gibi ifadelerle tasvir etmesini mümkün kılan sanat ne tür bir sanattır? Eleştirmenler ne cevap verirlerse versinler, bu açık seçik, ayırt edilebilir retorik çoğunlukla başlarına bela olmuştur. Fakat modern kurmacanın kılık değiştirmiş retoriğinde de aynı sorunların, o kadar göz önünde olmamakla beraber, gündeme geldiğini göstermek için çok derin bir analiz gerekmez; Henry James bir *ficelle* (sırdaş) uydurma sebebinin kahramanın değil okurun bir "dosta" ihtiyaç duyması olduğunu söylediğinde, bu görünüşte dramatik hamle hâlâ retoriktir; okurun esere tutunmasına yardımcı olma çabasının bir sonucudur.

Yazarın okuru kontrol etme araçlarının peşine düşerek tekniği keyfen tecrit ettiğimin, yazarları ve okurları etkileyen tüm toplumsal ve psikolojik kuvvetlerden ayırdığımın bilincindeyim. Farklı zamanlarda farklı okur kitlelerinin farklı taleplerini büyük ölçüde dışarıda bırakmak zorunda kaldım – retorik ilişkinin bu veçhesi şu eserlerde gayet iyi ele alınmıştır: Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*

(Kurmaca ve Okurlar); Richard Altick, *The English Common Reader* (Ortalama İngiliz Okuru) ve Ian Watt, *Romanın Yükselişi*. Okurun kurmacaya neredeyse evrensel ilgisini açıklayan psikolojik nitelikleriyle ilgili soruları daha da katı bir şekilde dışladım – Simon Lesser *Fiction and the Unconscious* (Kurmaca ve Bilinçdışı) adlı eserinde bu tür sorularla ilgilenmiştir. Son olarak da yazarın psikolojisini ve yaratıcı süreçle bu psikolojinin ilişkisine dair tüm soruları bir yana bıraktım. Kısacası, kurmaca hakkındaki en ilginç soruların çoğuyla ilgilenmiyorum. Bahanem de şu: Retoriğin sanatla bağdaşabilirliğiyle ilgili daha dar kapsamlı soruyu ancak bu şekilde yeterli düzeyde ele alabileceğim.

Tekniğe retorik muamelesi yaparak yaratıcı hayal gücünün özgür ve anlaşılması güç süreçlerini ticari eğlencelerdeki kurnazca hesaplara indirgiyormuş gibi görünebilirim. Bilinçli olarak hesap yapan sanatçılar ile okuru etkilemeyi hiç düşünmeden sadece kendini ifade eden sanatçılar arasındaki farkın ne olduğu sorusu önemlidir, ama bir yazarın eserinin, kaynağından bağımsız olarak kendini iletip iletmediği sorusundan ayrı tutulmalıdır. Yazarın retoriğinin başarısı yazarken okurlarını düşünüp düşünmediğine bağlı değildir; nasıl ki "salt hesaplama" başarıyı garantilemiyorsa, en bilinçsiz ve Dionysosçu yazarlar bile ancak bizi dansa katabildiği ölçüde başarılıdır. Tam da önüme koyduğum görevin doğası yüzünden, sanatsal başarının asla hesaplı kitaplı faydalanılamayacak kaynaklarının hakkını veremem, ama hesaplanamayanın önemini inkâr etmeden ya da araştırmayı okurları bilinçli olarak düşünen yazarların eserleriyle sınırlı tutmadan da bu kısıtlılığı kabul etmek mümkündür.

Uzmanlık eğitimimin güvenli sığınağından çok uzaklara gitmeden bu çalışmayı yapmam mümkün değildi. Dikkatli olmaya çalışmama rağmen, her dönemin ya da yazarın uzmanlarının hiçbir uzmanın yapmayacağı olgu ya da yorum hataları yakalayacağına şüphem yok. Ama tek başına okurun *tüm analizlerime* hak *verip vermemesi*nin genel savımı çürütmeye ya da ayakta tutmaya yetmeyeceğini umuyorum. Bu analizler tanımlayıcı değil örnekleyicidir ve kitap, bana göre, tekil eserlerin okumasına bazı katkılar yapsa da, her eleştirel vargı daha başka pek çok eserle de örneklenebilir. Eğer yaklaşımım doğruysa, deneyimli okur ona hatalı görünen örneklerin yerine başka örnekler bulabilecektir. Amacım en sevdiğim romancılar ko-

nusunda herkesi hizaya getirmek değil, romancının ne yapması gerektiği konusundaki soyut kuralların sınırlarından hem okurları hem de romancıları kurtarmak için iyi romancıların gerçekte ne yaptığını sistemli şekilde onlara hatırlatmaktır.

Yayımlanmış eleştirilere şükran borcumu dipnotlarda ve kaynakçalarda elden geldiğince eksiksiz olarak belirtmeye çalıştım. Aldığım daha kişisel yardımlar için –daima daktilocudan çok daha öte olan– Cecile Holvik'e ve ilk taslakların ayrıntılı eleştirisini yapanlara teşekkür etmek isterim: Ronald S. Crane, Leigh Gibby, Judith Atwood Guttman, Marcel Gutwirth, Laurence Lerner, John Crowe Ransom. Yıllar yılı her taslağı tek tek okuyan eşime minnettarım. İlk taslağı tamamlamamı sağlayan bursu veren John Simon Guggenheim Vakfı'na ve son taslağı bitirdiğim uzun izin için Earlham College'a çok teşekkürler.

Romancının olmazsa olmaz özelliği tatlı dilliliktir.

TROLLOPE

Görevim ... görmenizi sağlamaktır.

CONRAD

Bunlar değerlendirilip bütündeki yerlerine tek tek atanmadıkça, sanat dünyasında bir anlam taşımayacaktır.

KATHERINE MANSFIELD
Dorothy Richardson'ın yöntemine karşı çıkarken

Yazar tıpkı karakterlerini yarattığı gibi okurlarını da yaratır.

HENRY JAMES

Ben yazarım; okur da okumayı öğrensin.

MARK HARRIS

BİRİNCİ KISIM

Sanatsal Saflık ve Kurmacanın Retoriği

Aksiyon, ton, hareket, âşığın tebessümü, tiranın kaşlarını çatması, soytarının yüzünü buruşturması – hepsi [romanda] anlatılmalıdır, çünkü hiçbir şey gösterilemez. Bu yüzden diyaloğun ta kendisi anlatıyla karışır; zira yazar karakterlerin gerçekten söylediklerini anlatmakla yetinemez (aksi takdirde tiyatro yazarıyla aynı işi yapmış olurdu), aynı zamanda konuşmaya eşlik eden tonu, bakışı, hareketi de tanımlamak zorundadır – kısacası tiyatroda aktörün ifade ettiği her şeyi anlatmalıdır.

SIR WALTER SCOTT

Mesela Thackeray, Balzac ya da H. G. Wells gibi yazarlar ... okura sahneyi göstermek yerine daima neler olduğunu *anlatırlar*, okurun kendisinin yargıda bulunmasına ya da karakterlerin birbirini anlatmasına müsaade etmek yerine daima okura karakterler hakkında ne düşüneceğini anlatırlar. *Anlatan* romancılar ile [Henry James gibi] *gösteren* romancılar arasında bir ayrıma gitmek istiyorum.

JOSEPH WARREN BEACH

Romancı hangi yolu izlerse izlesin, onu baştan sona bağlayan tek kural belli bir plan dahilinde tutarlı hareket etmek, benimsediği ilkeye sonuna kadar uymaktır.

PERCY LUBBOCK

Romancı becerebilirse bakış açısını değiştirebilir, ki Dickens ile Tolstoy bunu becerıniştir.

E. M. FORSTER

BİRİNCİ BÖLÜM

Anlatmak ve Göstermek

ERKEN ANLATIDA OTORİTER "ANLATIM"

Hikâye anlatıcısının en bariz yapay araçlarından biri, aksiyonun yüzeyinin altına inerek karakterin zihni ve kalbi konusunda güvenilir bir bakış açısı elde etmektir. Doğal yoldan hikâye anlatmaya dair fikirlerimiz ne olursa olsun, mahut gerçek hayatta hiç kimsenin bilemeyeceği bir şeyi yazar bize anlattığında yapaylığı görmemek mümkün değildir. Hayatta sadece kendimizi tamamen güvenilir içsel işaretler sayesinde biliriz ve çoğumuzun kendimize dair görüşleri bile kısmidir. O halde edebiyatta daha en başından itibaren güdülerin doğrudan ve yazar tarafından belirtilmesi, kendi hayatlarımızda başkaları söz konusu olunca asla kaçınamadığımız altı boş çıkarımlara dayanma zorunluluğunun devreye girmemesi tuhaf bir durumdur.

"Uts diyarında bir adam vardı, adı Eyüp idi; bu adam kâmil ve doğru idi, Tanrı'dan korkar ve kötülükten çekinirdi." Bilinmeyen yazar tek hamlede gerçek insanların, hatta en yakın dostların asla bilemeyeceği türden bilgileri önümüze serer. Yine de hikâyenin devamını kavramak için bu bilgiyi sorgusuz sualsiz kabul etmemiz gerekir. Normal hayatımızda bir arkadaşımız *kendi* arkadaşının "kâmil ve doğru" olduğunu bize söylese, bu bilgiyi, konuşan kişinin karakterine ya da insanın genel yanılabilirliğine dair bilgilerimize dayanarak süzgeçten geçirdikten sonra kabul ederiz. En güvenilir tanığa dahi, Eyüp hakkındaki açılış cümlelerini kuran yazara güvendiğimiz kadar güvenmeyiz.

Eyüp'te derhal ayrıcalıklı bir bilginin bulunmadığı sonraki iki sahneye geçeriz: Şeytan Tanrı'yı kışkırtır, Eyüp ilk kayıplarını yaşar ve ağıt yakar. Fakat ilk kısım, hiçbir gerçek olayın gözlemciye sunamayacağı bir başka yargıyla tamamlanır: "Bütün bunlar olurken Eyüp

günah işlemedi ve ahmakça Tanrı'yı suçlamadı." Eyüp'ün günah işlemediğini nereden biliyoruz? Böyle bir soruyu kim yanıtlamaya kalkabilir? Eyüp'ün ahmakça Tanrı'yı suçlamadığını Tanrı'dan başka kimse kesin olarak bilemez. Yine de yazar yargısını bildirir ve biz bu yargıyı sorgusuz sualsiz kabul ederiz.

İlk başta yazar bizi desteksiz sözlerine güvenmek zorunda bırakmıyormuş gibi görünebilir, zira Eyüp'ün ahlaki kusursuzluğuna ilişkin görüşünü desteklemek için Şeytan'la konuşan Tanrı'nın tanıklığına başvurur doğrudan. Eyüp'ün başına üç arkadaşı musallat olduktan ve kendisi de yaşadıkları hakkındaki fikrini söyledikten sonra, Eyüp'ün görüşünü doğrulamak için Tanrı tekrar sahneye çıkarılır. Fakat Tanrı'nın sözlerinin güvenilirliğinin en nihayetinde yazarın kendisine dayandığı açıktır; Tanrı'dan bahseden ve bu sesin sahibinin hakikaten Tanrı olduğunu söyleyen kişi yazardan başka biri değildir.

Bu yapma otorite biçimi son döneme dek anlatıların çoğunda mevcuttu. Aristoteles diğer şairlere nazaran kendi sesini daha az devreye sokan Homeros'u övmüştür, fakat Homeros bile güdüleri, beklentileri ve olayların göreli önemini doğrudan netleştirmediği tek bir sayfa yazmamıştır. Tanrıların kendileri çoğu durumda güvenilmezken, Homeros –*bizim* bildiğimiz Homeros– güvenilirdir. Bize söyledikleri genellikle gerçek insanlara ve olaylara dair öğrenebileceğimiz şeylerden daha derinlere iner ve daha sahicidir. Örneğin *İlyada*'nın açılış dizelerinde yarı dua kisvesiyle hikâyenin tam olarak neyi anlattığı açıklanır: "Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini ... acı üstüne acıyı."[1] Truvalılardan ziyade Yunanlıları önemsememiz gerektiği doğrudan söylenir. Onların "ulu ruhlara" sahip "yiğitler" olduğu belirtilir. "Cesetlerinin köpeklere yem edilmesinin" Zeus'un isteği olduğu anlatılır. Ayrıca "insanların efendisi" Agamemnon ile "ışıltılı" Akhilleus arasındaki çatışmayı başlatanın Apollon olduğunu da öğreniriz. Gerçek hayatta bu bilgilerden hiçbirinin doğruluğundan emin olamayız, fakat inançlarımızı, ilgimizi ve sempatimizi katı bir şekilde kontrol eden Homeros sürekli dirseğimizin dibindeyken, tüm bunlardan emin olarak çeviririz *İlyada*'nın sayfalarını. Yorumları genelde kısa ve çoğunlukla mecaz kisvesinde olmasına rağmen, her yüreğin niteliklerini tam olarak öğrenmemizi sağlar; kimin masum kimin suçlu olarak

1. Çev. Azra Erhat, A. Kadir (İstanbul: Can, 2002). Alıntılar bu çeviridendir.

öldüğünü, kimin budala kimin bilge olduğunu biliriz. Ayrıca bilmemiz için iyi bir sebep varsa karakterlerin ne düşündüğünü de biliriz: "Tydeusoğlu düşündü taşındı ... Üç kez evirdi çevirdi gönlünde..." (8. Bölüm, 208-9).

Homeros *Odysseia*'da da yargılarımızı istediği çizgide tutmak için aynı bariz ve sistematik yolu kullanır. E. V. Rieu hiç şüphesiz Homeros'un "gayrişahsi" ve "nesnel" bir yazar olduğunu, yani gerçek Homeros'un hayatının eserde iz bırakmadığını öne sürmekte haklıysa da,[2] Homeros "yiğit", "becerikli", "takdire şayan" ve "bilge" Odysseus'a dair yargımızın yeterince olumlu olmasını temin etmek için kasten ve bariz bir şekilde "araya girer". "Ama tekmil tanrılar o gün acıdılar ona, bir Poseidon vardı ona acımayan, çok içerliyordu tanrıya denk Odysseus'a, yurduna ayak basıncaya dek içerleyecekti."

Nitekim Zeus'un sarayındaki açılış sahnesindeki ana meşrulaştırma öğesi, Odysseus'un zor durumuna dair gerçeklerin açığa vurulmasından ibaret değildir. Homeros bu zor duruma sempatiyle dahil olmamızı istediği için başlangıçta Athena'nın Zeus'a verdiği cevap sonraki dizeleri kapsayan otoriter yargıyı oluşturur. "Ama akıllı Odysseus'a parçalanır yüreğim, ne kadar da karaymış zavallının bahtı, acı çeker durur sevdiklerinden uzakta, sular ortasında bir adada, göbeğinde denizin." Zeus ise onun ihmal suçlamasına şöyle cevap verir: "Hiç unutur muyum ben tanrısal Odysseus'u, ölümlülerin en üstünüdür akıldan yana, engin gökteki tanrılara az mı kurbanlar kesti. Ama yeri sarsan Poseidon çok içerler ona..."

Sıra Odysseus'un düşmanlarına gelince, şair yine kendi adına konuşmakta ya da ilahi tanıklığa başvurmakta tereddüt etmez. Penelope'nin talipleri bize kötü görünmelidir, Telemakhos'a ise hayran olmamız gerekir. Homeros Athena'nın Telemakhos'u tasvip ettiğini ısrarla belirtmekle kalmaz, aynı zamanda kendi doğrudan yargılarını da parlak renklerle donatarak sunar. "Küstah", "dayılanan", "yontulmamış" talipler ile "bilge" (gerçi neredeyse çaresizlik ölçüsünde genç) Telemakhos ve "iyi" Mentor arasındaki karşıtlık vurgulanır. "Buna karşı Telemakhos akıllı konuştu." "İyi niyetle konuştu Mentor." Taliplere

2. Homeros'un ahlaki yargıları farklı çevirilerde farklı şekillerde vurgulanmış, fakat hiçbir çevirmen tarafsız bir Homeros portresi ortaya çıkaramamıştır. (Alıntıların kaynağı: *Odysseia*, çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul: Can, 1996.)

şairin açıkça saldırmadığı hemen hiçbir dizeye rastlamayız: "[Onların kibirliliğini gösteriyordu bu,] ama hiçbiri bilmiyordu olup biteni."* Üstelik bir karakterin durumuna dair en ufak bir şüphe ortaya çıktığında, Homeros hemen bizi hizaya getirir: "Uslu akıllı Medon karşılık verdi ona..." Yüzlerce sayfa sonra Odysseus'un katliamından Medon'un sağ kurtulmasına hemen hiç şaşırmayız.

Tüm bu doğrudan rehberliğe, tanrıların Telemakhos'la hiçbir çatışması olmadığını ve eve sağ salim dönmesini ayarladığını söyleyen Athena'nın ilahi tanıklığı da eklendiğinde, Beşinci Bölüm'de Odysseus'un ilk macerasına girişte neyi umup neyden korkmamız gerektiğini açıkça biliriz; yiğitlere tereddütsüz sempati duyar, talipleri küçümseriz. Aynı olayları taliplerin bakış açısından veren başka bir şairin bizi aynı maceraları kökten farklı umutlar ve korkularla okumaya sürüklemesinin gayet kolay olduğunu ise eklemeye bile gerek yok.[3]

Eyüp'te ve Homeros'un eserlerinde gördüğümüz türden doğrudan ve otoriter retorik hiçbir zaman kurmacadan tamamen silinmemiştir. Fakat hepimizin bildiği gibi, tipik bir modern roman ya da öyküye baktığımızda bu retoriği bulma ihtimalimiz düşüktür.

Jim'in seyahatleri sırasında oynamayı sevdiği müthiş bir oyunu vardı. Diyelim bir trende giderken küçük bir kasabadan, mesela Benton'dan geçiyor. Jim trenin penceresinden bakıp dükkânların tabelalarını okurdu.

Örneğin "Manifaturacı Henry Smith" diye bir tabela görürdü. Jim hemen bu kişinin ve kasabanın adını bir kenara not alır, asıl gideceği yere vardığında ise Benton'daki Henry Smith'e bir kart atardı. İsimsiz gönderdiği bu karta aşağı yukarı şöyle bir şey yazardı: "Karına geçen hafta öğleden sonra görüştüğü şu kitap ajansını bir sor bakalım" ya da "Carterville'e son gidişinde onu yalnızlıktan kurtaranın kim olduğunu Hanımına sor." Karta imza olarak da "Bir Dost" yazardı.

Bu şakaların sonucunun ne olduğunu hiçbir zaman öğrenemezdi, fakat muhtemelen neler olduğunu hayal edebiliyordu ve bu da yeterliydi. ... Jim şakacının tekiydi.

Lardner'ın "Tıraş"ını (1926) okuyanların çoğu onun Jim konusundaki düşüncesinin burada konuşan kişiden çok farklı olduğunu

* Köşeli parantez içindeki kısım Türkçe çeviride yoktur, İngilizce çeviri uyarınca eklenmiştir. *–y.n.*

3. Bu noktada bazı okurlar "duygusal yanılgı"ya doğru körlemesine yuvarlanmakta olduğumdan korkabilir. Meşru kaygılarını 3-5. Bölümlerde gidermeye çalışacağım.

fark eder. Fakat hikâyede bunu hiç kimse söylememiştir. Hiç değilse Lardner'ın kendisi araya girip bunu söylemez, yani Homeros gibi destanlarının içinde bulunmaz. Pek çok başka modern yazar gibi kendini silmiş, doğrudan müdahale ayrıcalığını reddetmiş, kenarlara çekilmiş ve karakterlerini sahnede kendi kaderlerinin peşinden gitmeye terk etmiştir.

Uyurken yatakta olduğunu biliyordu, fakat birkaç saat önce uzandığı yatakta değildi, üstelik oda da aynı oda değil, başka bir yerden bildiği bir odaydı. Yüreği göğsünün üstünde bir taş gibi duruyordu; atışları kimi zaman gecikiyor, kimi zaman duralıyordu ve sabahın köründe rüzgâr pencere kafesinden serin serin gelirken bile tuhaf bir şeyin olacağını biliyordu. ...

Artık kalkmalı ve her yer sessizken gitmeliyim. Eşyalarım nerede? Bu yerde eşyaların kendi iradesi var ve canlarının istediği yere saklanıyorlar. ... Çıkmaya niyetli olmadığım bu seyahatte hangi atı ödünç alsam şimdi? ... Gel bakalım, Graylie, dedi dizginleri alarak, Ölümün ve Şeytanın önüne geçmemiz gerek...

Yazar ile sözcüsü arasındaki ilişki burada daha karmaşıktır. Katherine Anne Porter'ın Miranda'sı ("Solgun At, Solgun Binici", 1936), Lardner'ın berberi gibi basitçe ahlaki ve düşünsel bakımdan kusurlu diye sınıflandırılamaz; karakter, yazar ve okur arasındaki ironik durumları tarif etmek çok daha zordur. Yine de okur için sorun esasen "Tıraş"takiyle aynıdır. Hikâye yorumsuz verilmiş, okur açık değerlendirmelerin rehberliğinden yoksun bırakılmıştır.

Flaubert'den bu yana pek çok yazar ve eleştirmen, yazar ya da güvenilir sözcüsünün doğrudan kendini gösterdiği tarzlara nazaran, "nesnel", "gayrişahsi" ya da "dramatik" anlatı tarzlarının doğal olarak daha üstün olduğunu düşünmüştür. Sonraki üç bölümde göreceğimiz üzere, bu değişimin içerdiği karmaşık meseleler kimi zaman sanatsal olan "gösterme" ile sanatsal olmayan "anlatma"(veya "söyleme") arasında kullanışlı bir ayrıma indirgenmiştir. "Size hiçbir şey anlatmayacağım," der kendi sanatını savunan genç ve başarılı bir romancı. "İnsanlarıma kulak misafiri olmanıza izin vereceğim. Onlar bazen doğruyu söyleyecek, bazen yalan söyleyeceklerdir. Ne zaman hangisini yaptıklarına da siz karar vermelisiniz. Bunu zaten her gün yapıyorsunuz. Kasap 'Bu et en iyisi' diyor ve siz de 'Aksini söylesen şaşardım' diye cevap veriyorsunuz. İnsanlarım sizin kasabınız kadar arzularının esiri olamaz mı? Çok şey *gösterebilirim*, ama sadece gös-

teririm. ... Nasıl yazardan koltuğunuzun yanında durup kitabı tutmasını beklemiyorsanız, bundan böyle bir şeyin tam olarak *nasıl* söylendiğini size anlatmasını da beklemeyeceksiniz."[4]

Fakat kurmacada yazarın sesine yönelik tavırların değişmesinin kökleri, bu basitleştirilmiş bakış açısının akla getirdiğinden daha derinlere iner. Percy Lubbock kırk yıl önce bize şuna inanmayı öğretmişti: "Yazar hikâyesini *gösterilecek* bir konu, kendi kendini anlatacak şekilde sergilenecek bir konu olarak düşünmeden kurmaca sanatı başlamaz."[5] Bir açıdan haklı olabilir – fakat böyle bir ifade cevapladığından çok soru doğurmaktadır.

Fielding'in "anlattığı" bir olay, nasıl olur da James ya da Hemingway'e özenenlerin dikkatle "gösterdiği" pek çok sahneden daha tatminkâr gelir? Nasıl olur da bazı kitaplarda yazarın yorumu eseri mahvederken, *Tristram Shandy*'deki uzun yorumlama bize büyüleyici gelir? Peki, yazar hikâyesi hakkında bize bir şey "söylemek" için "araya girdiğinde" ne olur? Böyle sorular, yazar okuru bir kurmaca esere tam anlamıyla angaje ettiğinde neler olduğunu yakından incelemeye götürüyor bizi; kimi zaman "bakış açısı" kavramıyla kabullendiğimiz indirgemelerin mecburen çok daha ötesine giden bir kurmaca tekniğine geçiyoruz.

"DECAMERON"DAN İKİ HİKÂYE

İnsanlar kurmaca evini retorik kirden arındırma kaygısı taşımadan çok önce yazılmış bazı hikâyelerle başlarsak işimiz daha basit olacak. Örneğin Boccaccio'nun *Decameron*'undaki hikâyelere pek çok modern hikâyenin bizi sormaya davet ettiği soruları sorarsak, son derece basit –hatta safça ve acemice– görüneceklerdir. Karakterin "iki boyutlu" dediğimiz türden olması, hiçbir derinlik gösterilmemesi zaten kötüdür, ama daha da kötüsü, günümüzde genel olarak hayran olunan teknik odaklanma ya da tutarlılık tümden bir yana itilmiştir ve anlatıcının "bakış açısı" bu karakterler arasında gidip gelmektedir. Fakat bu hikâyeleri kendi çerçevesi içinde okursak, basitlik izleniminin altında yatan görkemli ve karmaşık ustalığı çok geçmeden keşfederiz.

4. Mark Harris, "Easy Does It Not", *The Living Novel* içinde, haz. Granville Hicks (New York, 1957), s. 117.

5. *The Craft of Fiction* (Londra, 1921), s. 62.

Beşinci günün dokuzuncu hikâyesinin malzemesi kendi başına gerçekten geleneksel ve sığdır. Monna Giovanna adında evli ve iffetli bir kadına kur yapmak için servetini heba eden Federigo adlı genç bir âşık vardır. Reddedilince yoksulluk içinde bir hayata çekilir, eskiden sahip olduklarından geriye sadece çok sevdiği doğanı kalmıştır. Kadının kocası ölür; Federigo'nun doğanını çok seven oğlu ise ciddi bir hastalığa yakalanır ve Monna'dan gidip doğanı getirerek kendisini avutmasını ister. Kadın doğanı istemek için gönülsüzce Federigo'ya gider. Federigo onun ziyareti karşısında heyecandan çılgına dönmüştür ve tüm yoksulluğuna rağmen onu adamakıllı ağırlamaya kararlıdır. Fakat yiyecek dolabı boş olduğundan doğanı kesip onun için pişirttirir. Sonra yanlış anlamanın farkına varırlar, anne oğlunun yanına eli boş döner ve oğul çok geçmeden ölür. Ama çocuksuz kalan dul ona doğanını sunan Federigo'nun cömert hareketinden çok etkilendiği için onu ikinci kocası olarak seçer.

Salt genel hatlarına indirgenen böyle bir hikâye, kökten farklı etkiler uyandıran olay örgülerine dönüştürülebilirdi. Bir fars olarak yazılıp Federigo'nun budalaca müsrifliğine, en sevdiği şeyi kahvaltı için pişirmeyi düşünmesindeki gülünç tuhaflığa vurgu yapılabilir, sürpriz sonun absürdlüğü öne çıkarılabilirdi. Talihin ironik dönüşleri üzerine düşündürücü ya da komik bir eser olabilir, Monna'nın onurlu direnişinden çabucak teslim oluşuna giden dönüşüm sürecinin altını çizebilirdi, oyun yazarı Christopher Fry'ın Petronius'tan feyz alarak yazdığı *A Phoenix Too Frequent* (Çok Sık Görülen Bir Zümrüdüanka) adlı komedisine benzer bir metin olabilirdi. Sağ kalanların mutluluğu uğruna tıpkı doğan gibi öldürülmesi gereken koca ve oğulun bakış açısından yazılmış alaycı bir hikâye olabilirdi. Benzer başka örnekler de bulabiliriz.

Mevcut hikâyedeki her dokunuş bunlardan farklı bir doğrultudadır. Hikâyenin sonu, Monna ve Federigo'nun hak edilmiş bahtiyarlığına dair sempatik bir komedide okura olabilecek en fazla keyfi verecek şekilde tasarlanmıştır. Çünkü beşinci günde anlatılan tüm hikâyelerde, "karşılaştıkları üzücü, sıkıntılı olaylar mutlu sonuca erişen sevdalılardan" bahsedildiği belirtildiği için okur son kısımda haz duymalıdır.[6] Bu karakterler ya da başlarından geçen "üzücü, sıkıntılı

6. Çev. Rekin Teksoy (Oğlak, 1996). Tüm alıntılar bu baskıdandır.

olaylar" hiçbir şekilde trajik bir ışık altında görülmese de, Federigo' nun aşırı tutkusuna ve yoksul kalıncaya dek tutkusunun peşinden gitmek istemesine gülünse de, atılan kahkaha hiçbir zaman sempatiden yoksun olmamalıdır. Federigo felaketleri ne kadar hak ettiyse de, hikâyenin sonunda Monna'yı kazanmak gibi müthiş bir bahtiyarlığı da hak etmiştir.

Bu sonuçtan haz almamızı garantilemek için –ki diğer dokuz hikâyenin de aşağı yukarı aynı etkiyi yaratmaya çalıştığını düşünürsek gayet hafif bir haz olabilirdi bu– iki ana karakterin büyük bir titizlikle kurulması gerekir. İlk önce kadın kahraman Monna Giovanna'nın, Federigo'nun "müsrifçe" aşkına kesinlikle layık olduğu hissettirilmelidir. Hikâyenin daha uzun ve farklı bir versiyonunda onun erdemli eylemlerini göstererek bunu yapabilirdik; Federigo'nun fantastik bağlılığına layıklığını çarpıcı şekilde gösteren epizotlar için istediğimiz kadar yer kullanabilirdik. Fakat burada tasarruf da en az titizlik kadar önemlidir. Onun erdemlerini okura yansıtmanın en tasarruflu yolu da anlatıcının bize bu erdemleri *anlatması*, anlattıklarını akıllıca seçilmiş –gerçi modern standartlara göre çok kısa ve gerçekdışı– epizotlarla desteklemesidir. Bunu iki şekilde yapabilir: ya kadın kahramanın zihninin ve kalbinin asıl işleyişini açığa çıkartmak için, James'in tabiriyle, "ardına geçerek", ya da alenen olaylar üzerinden. Bu yüzden anlatıcı daha başlarken onu "en güzel" ve "en seçkin" olarak tanımlar, "dürüstlüğünün güzelliğinden eksik" olmadığını da belirtir. Bu türden basit bir hikâyede onun güzelliği ve seçkinliğinin tasdiki için Federigo'nun dramatize edilmiş tutkusu yeterlidir. Fakat dürüstlüğüne olan inancımız (kuşkusuz Boccaccio'nun güzellik ve seçkinlik kadar bol keseden dağıttığı bir özellik değildir bu) hem kur yapan biri karşısında iffetini koruması, hem de çok daha önemlisi, düşüncelerini okumaya başladığımızda açığa çıkanlar tarafından desteklenir.

Bu sözleri duyan kadın, bir süre ne yapması gerektiğini düşündü. Federigo'nun kaç zamandır kendisini sevdiğini, bu sevginin bir gülümsemeyle olsun karşılık görmediğini biliyordu. İçinden şunları geçirdi: "Doğanı nasıl istetebilir, ya da kendim isteyebilirim ki? Dediklerine göre en iyi uçan doğanmış, üstelik geçimini de sağlıyor onun. Soylu bir kişiyi elindeki tek avuntu olanağından yoksun bırakmak vicdansızlığını nasıl gösteririm?" İstekte bulunsa, karşı tarafın isteğini yerine getireceğinden kuşku duymuyordu, ama bu düşünceler onu kararsız kılıyor, oğluna ne diyeceğini bilemiyordu. Sonunda

oğlunun sevgisi baskın çıktı. Oğlunun istediğini yerine getirmek için, birini göndermeyip, ne olursa olsun kendisi gidip kuşu getirmeye karar verdi.

Bu pasajın ilgi çekici yönü elbette ki sunduğu ahlaki seçim ve duygularımızın bu seçimden örtük olarak etkilenişidir. Seçim bir bakıma görece önemsiz olsa da, Boccaccio'nun dünyasındaki karakterlerin yapması gereken çoğu seçimden açık ara daha önemlidir. Aslında daha da uzatılsa hikâyenin merkezi epizodu haline bile getirilebilirdi – fakat o zaman ortaya çıkacak hikâye elimizde bulunandan çok daha farklı olurdu. Burada ise seçime bütün içinde sahip olması gereken kadar önem verilmiştir, ne eksik ne fazla. Monna'nın duygu ve düşüncelerini birinci elden yaşadığımız için, ona büyük kıymet veren yazarla hemfikir olmaya zorlanırız. İffet gibi geleneksel meselelerde erdemli olmakla kalmaz Monna, aynı zamanda daha temel meselelerde de ahlaki duyarlılığa sahiptir: Boccaccio'daki çoğu kadının aksine, her canı istediğinde âşığını kendi çıkarları için kullanmaya tenezzül etmez. Başlı başına hayranlık uyandırıcı olan bu duyarlılık bile daha önemli bir değerin, "oğlunun sevgisi"nin gölgesinde kalabilmektedir. Yine de tüm bunlar Federigo ve doğana olan büyük ilgimizden bizi zerre kadar saptırmaz; Monna'nın kişiliğine dair derinlemesine psikolojik ya da duygusal bir merakla yolumuzdan ayrılmayız kesinlikle.

Anlatıcı bize onun hakkında ne düşüneceğimizi *söylediği*, sonra da iddialarını destekleyecek şekilde onu kısaca *gösterdiği*, üstelik bu sırada sempati ve hayranlığımızı büyük bir dikkatle geneldeki komik etkiye tabi kılmayı sürdürdüğü için, net ve –kendince– yoğun beklentilerle en önemli epizoda geçebiliriz. Umutlarımız açıkça nihai kavuşmalarındaki bahtiyarlığa yoğunlaşmış bir halde, Federigo'dan doğanı isteyen Monna'nın görece uzun ve fevkalade zarif sözlerini okumamız mümkün olur.

Hayranlık uyandıran Monna'nın bu hünerli sunumunun başarıya ulaşması için, Federigo'nun kendisini de bir o kadar hayran olunası ama gerçek anlamda yiğitlik timsali de denemeyecek bir karakter olarak görmemiz gerek. Çok ahlaklı görünmesi komediyi batıracak, az ahlaklı görünürse başarıya ulaşması için duyduğumuz arzu körelecektir. Hareketleri üzerinden erdemlerini göstermek yetmez; tek hayranlık uyandıran hareketi doğanı armağan etmektir ki bunu da budalaca müsrifliğinin yeni bir kanıtı saymak işten bile değildir. Federi-

go'nun müsrifliğine rağmen kıymetli bir kişiliğe sahip olduğunu gösteren epizotlarla hikâyenin gereksiz yere uzatılması istenmiyorsa, anlatıcının bize onun hakiki kişiliğine dair gerekli bilgileri kısaca ve doğrudan vermesi gerekecektir. Böylece Federigo, gösterişli olmayan ama sadece her şeyi bilen anlatıcının başarıyla kullanabileceği tabirlerle tasvir edilir: "Asil", "fazlasıyla nezaketli", "sabırlı" biridir ve her şeyden önemlisi "her zamankinden daha âşıktır"; dolayısıyla *onun* arzularının dünyası, aşkın gülmece uğruna şehvete indirgendiği diğer hikâyelerden çoğunun dünyasından açıkça ayrılmıştır.

Anlatıcının görüşlerinin bu tamamen dolambaçsız ifadeleri, Federigo'nun kendi zihnine ilişkin gördüklerimizle desteklenir. Âşık olduğu konuğuna yedirecek hiçbir şeyi olmadığı için duyduğu komik sıkıntı ve gözünü bile kırpmadan kuşu kurban etmesi çok yakından ayrıntılarla verilir ve sık sık içeriden –ama modern standartlara göre kesinlikle sığ kalan– görüşlerle anlatılır; yoksulluğunu "ancak o sabah anladı", "içini sıkıntı basmıştı, alnının yazısına söyleniyordu". "Zaman geçiyor, soylu kadını gerektiği gibi ağırlaması gerekiyordu. Başkasından, işçisinden bile yardım istemeyi gururuna yediremiyordu." Tüm bunlar, muhteşem kahvaltı komedisinin sempatik kahkahalar attıran bir komedi olmasını garantiler: Federigo'nun adaylığını baştan sona tereddütsüz destekleriz. Ayrıca açıklığa kavuşma sahnesindeki sunum yöntemiyle desteğimiz daha da pekişir. "Federigo kadının, doğanı pişirdiği için *yerine getiremeyeceği* bir istekte bulunduğunu duyunca, yanıt verecek yerde hüngür hüngür ağlanınaya koyuldu." Monna ilk önce bu "gözyaşlarının doğanından ayrılacak bir insanın üzüntüsünü açığa vurduğunu sandı". Yazarın italik yaptığım yerdeki yardımı olmasaydı biz de aynı hatayı yapabilirdik.

Federico'nun kişiliği konusunda bu şekilde temin edildikten sonra, onun sözleri de tıpkı Monna Giovanna'nın sözleri gibi, içeriden görüşe denk gelir, çünkü söylediği her şeyin gerçek ruh halini doğru yansıttığını biliriz. Doğan konusundaki uzun açıklamaları da neticede onun hakkında tüm öğrendiklerimizi doğrular; "isteğinizi yerine getirememenin onulmaz üzüntüsünü yaşıyorum," diye sözlerini bitirdiğinde onun samimiyetine inanırız, ama hikâyenin "bahtiyarlıkla" sona ereceğini kesinlikle ve en baştan itibaren biliriz elbet.

Bu kadarını gördükten sonra başka pek fazla şeye ihtiyacımız kalmaz. Monna'nın tüm mirası alabilmesi için, daha önce ölümü bir-iki

satırda anlatılan kocası gibi oğlunun ölümü de bir-iki satırda verilir. Federigo'nun "ruh yüceliğini" "için için övmesi" onu zengin bir talip yerine Federigo'yla evlenmeye götürür: "Paraya gereksinme duyan erkek, erkeğe gereksinme duyan paradan iyidir." Artık öğrendiğimiz üzere, Federigo da bu *erkektir*. Tasviri geleneksel, "düz", "iki boyutlu" olmasına rağmen, ihtiyaç duyduğumuz her şeyi içermektedir. Bu yüzden, Monna'nın böyle bir eşle evlenerek hayatının sonuna kadar mutlu yaşadığını söyleyen anlatıcının yargısını ironi hissi duymaksızın kabul edebiliriz. Fiammetta'nın dinleyicilerinin hepsi "Federigo'yu ödüllendiren Tanrı'ya şükürler eder".

Gülünç ama meziyetli kahramanın layık olduğu ödülü aldığını görmenin hazzını bizim de paylaşmamızın nedeni, malzemenin içsel niteliklerinde değil, çok farklı şekillerde kullanılabilecek malzemeden canlı bir olay örgüsü çıkarma hünerinde yatar. Neticede salt Federigo'nun ruh yüceliğine ortam yaratan koca ve oğulun ölümleri, gerçekten tarafsız olan bir anlatıda Federigo'nun hanıma bir şey sunamamaktan duyduğu endişeden çok daha fazla yer kaplayacaktır. Tarafsız bir tavır söz konusu olduğunda çocuğun ölümü kesinlikle en az annesinin doğan için Federigo'ya rahatsızlık verme tereddüdü kadar çarpıcı anlatılmalıdır. Fakat bu olay örgüsü, Federigo'nun tarafını tutmamızı sağlayacak bir teknik gerektirir.

Bu tekniğin modern tutarlılık standartlarıyla değerlendirilemeyeceği apaçık ortadadır; hikâyeyi üç kat uzatıp yoğun gülmece kuvvetini yitirmesine yol açmadan tutarlı bir bakış açısından anlatmak mümkün değildir. Tümden Federigo'nun gözünden anlatılması çok daha uzun bir giriş bölümü gerektirecek, bu yüzden de hazırlık süreci konusunda Federigo'nun bilincinde olabileceğinden daha fazlasını bilmediğimiz takdirde doğanı almak üzere yapılan ziyaretin komikliği kısmen kaybolacaktır. Öte yandan hikâye öncelikle Federigo'nun hikâyesi olduğundan, Monna'nın gözünden anlatılması çok fazla yönlendirme ve uzatma gerektirecektir. Zanna dayalı bu tür düzeltmeler üzerinde durmak bir bakıma saçmadır, çünkü bunlar büyük ihtimalle Boccaccio'nun aklına bile gelmemiştir. Ama aramakta olduğumuz, daha bariz bir şekilde sağlam yöntemlerden Boccaccio'nun tekniğini ayıran büyük uçurumu daha iyi anlamamızı sağlayabilirler. Bu hikâyede önemli bir gerçek açığa çıkmaz, yoğun bir yanılsama yoktur, ironik bir karmaşıklığa rastlanmaz, kâhin görüşü (*prophetic vision*)

ya da ahlaki muğlaklıkların zengin bir tasviri söz konusu değildir. Bir nebze ironiye rastlayabileceğimiz doğrudur, ama bir bütün olarak metnin başarısı, yanılsamanın değil, fevkalade kısa bir anlatımla üretilen gülmece hazzının dolaysız yoğunluğunda yatar.

Bu hikâyenin başarısını bilinçsiz ya da tesadüfi ilkelliğe atfetmenin baştan çıkarıcılığı, diğer hikâyelerde sunulan kökten farklı deneyime bakınca gücünü yitirecektir. Boccaccio'nun yarattığı farklı etkiler farklı ahlak kurallarını temel aldığından, okurların herhangi bir hikâyeye tam olarak doğru tavırla yaklaşacağını varsayamaz kesinlikle. Okurlarının en azgın hikâyelerindeki serbestliği onaylamayacağından kesinlikle emindir. On anlatıcıdan en iffetsizi olan Dioneo bile müstehcen ve çoğunlukla zalimce hikâyelerine vicdanı sızlamadan gülenlerin safına bizi çekmek için epeyce enerji harcamak zorundadır. Genç ve masum Alibech'e şeytanı cehenneme yollamayı öğreterek onu baştan çıkaran mübarek kişi Rustico'nun acıklı olabilecek hikâyesinde (üçüncü gün, onuncu hikâye), saftirik kızcağızın kişiliğine ve nihai kaderine büyük özen gösterilir ki Boccaccio'nun dünyası da dahil olmak üzere çoğu dünyada gülünç olmaktan ziyade zalimce ve günahkârca sayılacak davranışlara gülecek hale gelebilelim.

Şehvetli genç âşık Dioneo açık saçık bir hikâyede retoriğine dikkat etmek zorundaysa, tatlı hanım Fiammetta sadakatsizliği överken retoriğe daha da çok ihtiyaç duyacaktır. Yedinci günde konu "hanımların ya aşktan ya da tehlikeden sıyrılmak için erkekler karşısında başvurdukları hileler ve o kocaların durumu fark edip etmediği" üzerinedir. "Doğan"da Fiammetta Federigo ile Monna Giovanna'nın erdemine hayranlık uyandırmaya çalışır; burada (beşinci hikâyede) ise artık farklı bir retorik kullanmaktadır. Haklı olarak kıskançlık eden bir kocanın cezalandırılmasından keyif almamızı sağlamak istediğinden, doğrudan kocanın zihnine dair görüşlerimizin teyit ettiği yorumlar yapar: O "zavallı bir mahluk ve aklı kıttır", başına gelenleri hak etmiştir. Daha da önemlisi, Fiametta, hikâyenin başında, metnin tamamının yedide biri uzunluğunda minik bir söylev çekerek değerlerimizi hizaya getirir: "Sözün kısası, bir kadının yok yere kıskançlık gösteren kocasına yaptıklarını kınamak değil övmek gerekir."

Bu genel savı desteklemek için hikâyenin tamamı kocanın komik cezalandırılışını okura arzulattıracak şekilde düzenlenmiştir. Hikâyenin büyük bir kısmı kadının gözünden anlatılır, o koca budala zorba-

nun elinden çektiği komik çileye belirgin bir vurgu yapılır. Doruk noktası, karısının çektiği zekice ve bol azarlı nutukla adamın bir güzel cezalandırılmasıdır. Fiametta en sonunda boynuzlu kocanın karısının artık "müsamaha görme" hakkını kazandığını söylediğinde, adamın böyle bir cezayı hak etmediğini çok az okur hissedecektir.

Bu aşırı uçlar *Decameron*'da ilerlerken retorikteki değişikliklerce kabule itildiğimiz çeşit çeşit normların tamamını kapsamaktan uzaktır kesinlikle. Yargı standartları o kadar kökten değişmektedir ki aslında Boccaccio'nun halısındaki herhangi bir şekli ayırt etmek güçtür.[7] Yazar genel ahlaki hakikat ya da gerçeklik anlayışlarını feda etmek pahasına özgül etkileri artırdığı zaman gündeme gelen bazı meseleleri daha sonra ele almaya çalışacağım. Burada önemli olan anlatma-gösterme ayrımının bu yazarın pratiklerini incelerken kökten yetersiz kaldığını kabul etmek. Boccaccio'nun sanatkârlığı tek bir üstün anlatı tarzını takip etmesinde değil, çeşitli gösterme biçimlerinin hizmetine çeşitli anlatma biçimlerini sokmaktaki becerisinde yatar.

YAZARIN PEK ÇOK SESİ

Sonraki üç bölümde yazarın nesnelliği ya da gayrişahsiliğiyle ilgili daha önemli savlardan bazılarını ayrıntısıyla inceleyeceğim. Bu savların çoğu yazarın varlığının bazı bariz işaretlerini ortadan kaldırmayı gerektirir. Fakat bekleneceği üzere, bir adamın nesnelliği diğerinin nefret nesnesidir. Yazarın sesine yönelik saldırılar arasında kendimize yol açmaya çalışırken bir nebze önümüzü görebilmek için, bu sesin gerek kurmacada gerekse kurmacaya saldırılarda alabileceği fark-

7. Örneğin Erich Auerbach, hikâyelerin hepsinin arkasında temel bir ahlaki tavır ya da gerçekliğe net bir yaklaşım bulamadığından yakınır. Boccaccio'nun "güldürü etkisi uğruna" yaptıklarını değerlendirirken, onun dünyaya "eleştirel bakışını", "sağlam ama esnek perspektifini, soyut ahlakçılığa kaçmadan olaylara özgül, nüansları özenle saptanmış ahlaki değerler tahsis etmesini" övmekten başka bir şey yapmaz (*Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Berne, 1946, çev. Willard Trask, Anchor Books baskısı, 1957, s. 193). Auerbach ancak ânın farklı ihtiyaçlarına rağmen tüm hikâyelerde ortak olan en genel nitelikler seviyesinde güçlüklerle karşılaşır ve Boccaccio'nun "erken hümanizminin" "bulanıklığından ve belirsizliğinden" yakınır (s. 272). Auerbach'ın anlatısı, Boccaccio'nun tüm hikâyelerde ortak olan üslubunun okuru dünyasının gerçekliğine ikna eden bir nevi retorik vazifesi yaptığını göstermesi bakımından paha biçilmezdir.

lı biçimlere dair hazırlık niteliğinde bir anlayış geliştirmemiz lazım. Yazarı kurmaca evinden çıkarmaya kalktığımızda aslında neyi kazıyıp atmış oluyoruz?

İlk önce yazara doğrudan hitap edilen her yeri, yazarın kendi adına yaptığı yorumların hepsini silmeliyiz. *Decameron*'un yazarı hem girişte hem de sonuçta doğrudan bizimle konuştuğunda, dolaysız olarak Fiammetta ve arkadaşlarıyla muhatap olduğumuza dair tüm yanılsamalarımız darmadağın olur. Flaubert'den bu yana şaşırtıcı ölçüde çok yazar ve eleştirmen bu tür doğrudan, aracısız yorumların iyi olmadığında hemfikirdir. Hatta bu tür yorumlara izin veren E. M. Forster gibi yazarlar bile, izinlerini bazı kısıtlı konularla sınırlı tutar.[8]

İyi de "yorum" nedir gerçekten? Fielding'in kullandığı türden kişisel müdahalelerin hepsini ortadan kaldırmayı kabul edersek, göze daha az batan yorumları da silmemiz gerekir mi? Flaubert şu şu yerde yörenin en berbat Neufchatel peynirlerinin satıldığını söylediğinde, ya da Emma'nın "yaşamadığı şeyi anlamaktan âciz" olduğunu veya "geleneksel tabirlerle ifade edilemeyen hiçbir şeyi anlayabilecek halde olmadığını" belirttiğinde kendi gayrişahsilik ilkelerini mi çiğnemektedir?[9]

Bu tip açık yargıların hepsini kaldırsak bile, karakterin zihnine her girip çıktığında, bizim tabirimizle "bakış açısını her değiştirdiğinde" yazarın varlığı açıkça göz önündedir. Flaubert bize Emma'nın Charles'ın üstüne başına dikkat etmesini, "Charles'ın sandığı gibi kocasını düşündüğü için değil, kendi zevki için, bencilliğinden, sinirinden yapıyordu bunları" (s. 82) diye açıklar. Emma'nın güdüsü ile Charles'ın bu güdüye dair inancını yan yana koyanın Flaubert olduğu açıktır ve her yeni zihin kitaba dahil edildiğinde aynı "ses" açıkça kendini dayatır. Emma'nın babası Emma ve Charles'a veda ederken "kendi düğününü, kendi günlerini..." hatırlar: "çok sevinçliydi. ... Boşalmış bir ev gibi hüzünlü buldu kendini" (s. 41-2). Rouault'un zihnine bu bir anlık kayış, Flaubert'in bize evliliğe dair bir değerlendirme ve daha sonra olacaklara dair bir ipucu sunma tarzıdır.

8. Forster yazarın "karakterler hakkındaki görüşlerini okurla paylaşmasına" izin vermez, çünkü bu durumda "samimiyet sağlanır, ama yanılsama ve soyluluk pahasına". Fakat yazarın okurla "evren hakkındaki" görüşlerini paylaşmasına izin verir (*Aspects of the Novel* [Londra, 1927], s. 111-2).

9. *Madame Bovary*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Varlık, 1956), s. 92.

Ama buna karşı çıkacaksak, niye sadece bakış açısını değiştirmeyi gerektiren içeriden görüşlerle kendimizi sınırlamak yerine bir adım daha atıp tüm içeriden görüşlere karşı çıkmayalım? Gerçek hayatta böyle görme açıları yoktur. Kurmacada bunları vermek yazarın kendini dayatmasıdır.[10]

Bu bakımdan, sadece yazarın kendi sesinden konuştuğu yerlere değil, her dramatize edilmiş karaktere dair güvenilir ifadelere karşı çıkmamız gerek, çünkü en fazla dramatize edilmiş anlatıcının icra ettiği anlatı edimi bile başlı başına yazarın bir karakterin uzatılmış "içeriden görüşünü" sunmasından ibarettir. Fiammetta, "oğlunun sevgisi baskın çıktı" dediğinde, bize Monna'ya dair güvenilir bir içeriden görüş vermektedir ve aynı zamanda da kendisinin olayları değerlendirişine dair bir görüş sunmuş olur. Her ikisi de yazarın kontrolünü bize hatırlatır.

İyi ama niye burada duralım? Herhangi bir tarzda güvenilirlik alameti bahşedilmiş her karakterin her konuşmasında yazar mevcuttur. Eyüp'te Tanrı'nın Tanrı olduğunu öğrendiğimizde, "Doğan"da Monna'nın sadece doğruyu söylediğini öğrendiğimizde, Tanrı ya da Monna her konuştuğunda yazarlar konuşur. Flaubert büyük Doktor Larivière'i tanıtırken şöyle der:

> Bichat'ın kurduğu büyük cerrah okulundan, şimdi kaybolmuş bir kuşaktandı, mesleklerini dindarca bir aşkla seven, coşkunlukla, keskin bir akılla yapan filozof hekimlerdendi! O öfkelendi miydi hastanesinde her şey titrerdi. Öğrencileri de ona öyle saygı beslerlerdi ki, yetişir yetişmez kendisine özenmeye çalışırlardı. ... Nişanları ... küçümser, yoksullara karşı konuksever, cömert, babaca davranır, erdeme inanmasa da erdemden şaşmazdı, aklının inceliği kendisinden bir şeytan gibi korkmalarına yol açmasa, bir ermiş sayılabilirdi [s. 429-30].

10. Bilhassa tarihsellik iddiasındaki anlatılarda bu tür dayatmalar barizdir. Yine de çok kısa süre öncesine kadar görünüşte tarihsel anlatıları, İncil gibi zihinlerin mahremine son derece gayrimeşru girişlerle dolu eserleri hiç sıkıntı duymadan okuyabiliyorduk. İncil yazarlarının İsa'nın duygu ve düşünceleri hakkında bu kadar çok şey bildiklerini iddia etmeleri bize tuhaf görünebilir. "Yüreği sızlayan İsa, elini uzatıp adama dokundu" (Markos 1:41). "İsa ise, kendisinden bir gücün akıp gittiğini hemen anladı" (5:30). Bu içsel olayları yazarlara kim söylemiştir? İsa dışında herkesin uykuda olduğu anda Bahçe'de olup bitenleri kim anlatmıştır? İsa'nın "bu kâse benden uzaklaştırılsın" diye Tanrı'ya dua ettiğini onlara kim haber vermiştir? Tıpkı Musa'nın kendi ölümü ve cenazesini nasıl yazdığı sorusu gibi bu sorular da tarihsel eleştiride kaçınılmaz olabilir, ama edebiyat eleştirisinde abartılması işten bile değildir.

Bu açık ve net otorite atfı, Larivière'in gördüğümüz her şeyi bizim yerimize yargıladığı sonraki birkaç sayfanın gücüne büyük katkıda bulunur. Fakat faydalı olmasına rağmen –yazarın sesi bir kusursa– kaldırılması zorunludur.

Yazarın sesini eleştirenlerin çoğu burada durmuş olmasına rağmen, biz burada bile duramayız. Devam ettikçe edebilir, eseri göze çarpan her kişisel müdahaleden, açıkça edebi olan her anıştırmadan ya da renkli metafordan, her mit ya da simge deseninden arındırabiliriz; bunların hepsinde örtük değerlendirmeler vardır. Her kavrayışlı okur buralardaki yazar dayatmasını görebilir.[11]

Son olarak, Jean-Paul Sartre'ın izinden gidip "süre gerçekçiliği" adına, yazarın olayların doğal sıralanışına, oranlarına ya da sürelerine müdahalelerine dair tüm kanıtlara itiraz etmemiz mümkündür. Sartre'a göre önceki yazarlar, "açıkça ya da anıştırma yoluyla hiç durmadan yazarın varlığını okurun dikkatine sunarak, şu pek budalaca hikâye anlatma işini" meşrulaştırmaya çalışmıştır. Varoluşçu romanlar ise tam tersine, okuru "hiçbir tanığın olmadığı bir evrene" fırlatan "unutulmuş, fark edilmemiş kızaklar" olacaktır. Romanlar "ilk etapta insan ürünleri gibi değil, nesneler, bitkiler, olaylar gibi var olmalıdır".[12] Hal böyleyse, yazar kesinlikle özetlememelidir, hiçbir sohbeti kısa kesmemelidir, üç günlük olayları iç içe geçirip bir paragrafa sığdırmamalıdır. "Altı ayı tek bir sayfaya sıkıştırırsam, okur kitaptan dışarı atlayıverir" (s. 229).

Sartre tüm bunların yazarın manipüle edici varlığının işaretleri olduğunu iddia etmekte kesinlikle haklıdır. Örneğin *Karamazov Kardeşler*'de Peder Zosima'nın dine dönüşünün hikâyesini mantıken nereye isterseniz oraya koyabilirsiniz. Zosima'nın hikâyesindeki olaylar romanın başlamasından çok önce gerçekleşir; en başa koyulmadıkları müddetçe, ki bu da söz konusu bile olamaz, şurada değil de burada verilmelerinin doğal bir sebebi gösterilemez. Nereye konur-

11. Edmund Wilson bir seferinde Joyce'un *Ulysses*'inden bahsederken "Joyce'un metni sistematik olarak işlediğini", bulmacalar, simgeler ve söz oyunları yerleştirdiğini "fark ettiğimiz" anda "düş yanılsamasının kaybolduğu"ndan şikâyet etmiştir ("James Joyce", *Axel's Castle*, New York, 1931, s. 235).

12. "Situation of the Writer in 1947", *What Is Literature?*, çev. Bernard Frechtman (Londra, 1950), s. 169; Türkçesi: *Edebiyat Nedir?*, çev. Bertan Onaran (İstanbul: Can, 2005).

hırsa konsunlar, tıpkı Odysseus on dokuz yıllık bir sürede ileri veya geri her sıçradığında Homeros'un mevcudiyetini bariz bir şekilde görmemizdeki gibi, seçim yapan yazarın varlığına dikkat çekeceklerdir. Dostoyevski'nin Zosima'nın hikâyesini İvan'ın Büyük Engizisyoncu hayalinin devamına koyması tesadüf değil özenli bir tercihtir. Daha sonra İvan'ın başına gelen her şey nasıl onun kendi fikirlerinin açıkça eleştirisi manasına geliyorsa, bu hikâyenin de söz konusu hayalin ima ettiği değerler üzerine bir yargı niteliği taşıması düşünülmüştür. Bu sıralanışın yazarın amaçlarından başka hiçbir amaca hizmet etmediği bariz olduğundan, yazarın sesini ele verir ve Sartre'a göre uygun değildir büyük ihtimalle.

Fakat Sartre'ın esefle kabul ettiği gibi (bkz. aşağıda 3. Bölüm), yazarın sesinin tüm bu biçimleri silindikten sonra bile elimizde kalan şeyde utanç verici bir yapaylık kendini gösterir. Yazar bize sadece Üç Küçük Ayı masalını ya da Oedipus hikâyesini tam anlamıyla popüler anlatılardaki biçimiyle yeniden anlatmakla yetinmezse –hatta burada bile hangi popüler anlatının seçildiği gibi bir sorun vardır– neyi anlatacağı konusundaki tercihi bile onun varlığını okur karşısında ele verecektir. Kirke ya da Polyphemus yerine Odysseus'un hikâyesini anlatmayı tercih eder. Monna'nın kocası ve oğlunun acıklı hikâyesi yerine Monna ve Federigo'nun neşeli hikâyesini anlatmayı tercih eder. Dr. Larivière'in yiğitliklerle dolu olabilecek hikâyesi yerine Emma Bovary'nin hikâyesini anlatmayı tercih eder. Fielding, Dickens ya da George Eliot'ın kullandığı ve hemen göze batan yorumlarda kendini gösteren yazar sesi, *Odysseia*, "Doğan" ya da *Madame Bovary*'yi yazma kararının ta kendisinde de aynı şiddetle gözler önüne serilmektedir. Yazarın gösterdiği her şey anlatmaya yarar; gösterme ile anlatma arasındaki çizgi daima bir ölçüde keyfidir.

Kısacası, yazarın yargısı daima mevcuttur, nasıl bakacağını bilen herkes için daima göz önündedir. Bazı biçimlerinin zararlı mı yararlı mı olduğu hep karmaşık bir sorudur, soyut kurallara gönderme yaparak kolayca çözülemez. Artık bu soruyu ele almaya başladığımıza göre, yazarın nasıl kılık değiştireceğini seçebildiğini, ama tamamen gözden kaybolmayı seçemeyeceğini asla unutmamamız gerek.

Değişmez kurallar, *a priori* kısıtlamalar, doğrudan yasaklamalar (şundan bahsedemezsin, şuna bakamazsın) şüphesiz miadını doldurmuştur ve işin doğasından dolayı, zinde ve yetenekli bir sanatçıya olsa olsa keyfi görüneceklerdir. Merakla dolu ve egzersizi seven sağlıklı, canlı ve gelişen bir sanatın katı yasaklar karşısında dindirilemez bir güvensizliği vardır.

HENRY JAMES

Stephen Crane'in zamanından beri tüm ciddi yazarlar tekil sahneleri daha canlı tasvir etmeye yoğunlaşmıştır.

CAROLINE GORDON

Kurmaca bize hayatı yeniden düzenlenmemiş halde sunduğu ölçüde hakikate temas ettiğimizi hissederiz; hayatı yeniden düzenlenmiş halde gördüğümüzde ise bir ikameyle, tavizle ve uzlaşımla geçiştirildiğimizi hissederiz.

HENRY JAMES

Bildiğimiz şekliyle insan hayatının kararsızlığını gerçek anlamda resmedebilen roman diye bir şey yoktur.

FRANÇOIS MAURIAC

Yeni eserimde olaylar gece geçiyor. Geceleri olayların pek net olmaması doğaldır, öyle değil mi?

JAMES JOYCE
Pound'un "anlaşılmazlık" suçlamasına karşı
Finnegans Wake'i (Finnegan'ın Uyanışı) savunurken.

İKİNCİ BÖLÜM

Genel Kurallar, I: "*Hakiki Roman Gerçekçi Olmalıdır*"

HAKLI DEVRİMDEN SAKATLAYICI DOGMAYA

Eski otoriter retorik üslubuna karşı çıkan ilk yazarlara göre, kurmacada yazarın sesi problemi son derece karmaşıktı. Örneğin James'in önsözleri –yazarlık zanaatini keşfetmeye yönelik o dirayetli ve vazgeçilmez yazılar[1]– tekniğin basit anlatma-gösterme ikili karşıtlığına kolayca indirgenmesini içermediği gibi, James'in kendi yöntemleri dışındaki tüm yöntemlerin tümden reddedilmesini de getirmez. Aslında James'in kendi yöntemleri şaşırtıcı ölçüde çeşitliydi. James'in ezeli düşmanı şu ya da bu hikâye anlatma ya da gösterme tarzı değil, düşünsel ve sanatsal tembellikti. "Sahneleme sanatı"yla neler yapılabileceğini keşfetmeye giderek daha fazla ilgi duyduğu ve kendi sesiyle anlatmaktan da giderek daha az tatmin olduğu doğrudur. Ayrıca geleneksel olarak retoriğe yüklenen görevleri temelden dramatik bir tarzda gerçekleştirmenin yolunu bulduğuna inanıyordu; bunun için her şeyin görülmesini ve hissedilmesini sağlayacak bir "bilinç merkezi" kullanmak yeterliydi. Dahası, yeni yöntemlerini tüm diğer yöntemlerden daha çok seviyormuş gibi konuşuyordu kimi zaman. Fakat genelde vurguladığı nokta, kurmaca evinin "bir değil milyon tane penceresi"[2] olduğudur; aslında bir hikâyeyi anlatmanın "beş milyon" yolu vardır ve her biri esere bir "merkez" sağlıyorsa yeterince gerek-

1. En kolay bulunabilecekleri yer şurasıdır: R. P. Blackmur, *The Art of the Novel* (New York, 1947). James'in dramatik, gayrişahsi anlatıya vurgusunun bazı öncelleri için bkz. Richard Stang, *The Theory of the Novel in England, 1850-1870* (New York, 1959).

2. *Art of the Novel*, s. 46.

çelendirilmiş demektir.[3] Üstelik bu açık fikirliliği teknikle sınırlı da değildir. "Kurmaca Sanatı"nda "iyi romanın nasıl bir şey olduğunu önceden kesinlikle" söyleme yönündeki her türlü çabayı açıkça reddeder. Ona göre tek mutlak gereklilik romanın "ilginç" olmasıdır.[4] *Define Adası* gibi bir romanı över, çünkü "kalkıştığı işte şahane bir başarı" kazanmıştır (s. 605); halbuki bu roman konu ve tarz açısından James'in kendi hikâyelerinde aradığı türden bir gerçekçilikle hemen hiç ilişkili değildir.

Anlatma-gösterme ayrımına ilgi duyan eleştirmenlerin en sık gönderme yaptığı bir başka yazar olan Flaubert için de aynı şey söylenebilir. Flaubert'in şu ya da bu dogmayı desteklediğine dair alıntılar yapılabilirse de, kendisi romancıların karşısına çıkan hemen her önemli problemle bir dönem ilgilenmişti ve genelde arzu edilebilir olan ile tekil olayda mümkün olan arasındaki gerilimin gerçekliğinin farkındaydı.

Fakat bu esnek denemelerin ve keşiflerin şemalaştırılıp kalıba dökülmesi de uzun sürmedi. James'e adil davranmaya çalışan ilk eleştirmenlerin eserlerinde dahi indirgeme sürecinin başladığını görüyoruz. Percy Lubbock'un *Craft of Fiction*'ında (Kurmaca Zanaatı, 1921), James'in onlarca edebi problem –yazarın karakteriyle, konu bulma yöntemiyle, bazı konuların diğerlerine baskın çıkmasıyla, güvenilir bilinç merkezleri bulmanın güçlükleriyle, retorik oyunları gizleme yöntemleriyle ilgili problemler[5]– hakkında söyledikleri tek bir lüzumlu kaleme indirgenir: Roman dramatik olmalıdır. Lubbock'un açıklamaları James'inkilerden daha net ve sistematiktir; panorama, resim, tiyatro ve sahne terimleri arasındaki ilişkilere dair düzgün ve faydalı bir şema sunar bize. James bu şemayı desteklemekte kullanılabilir, fakat James'in açıklamalarında bu şema önemli kısıtlamalarla ve şartlarla kuşatılmıştır; Lubbock'ta ise kısıtlamalar ve şartların şimdiden silikleşmeye başladığını görürüz.

Benzer şekilde, Joseph Warren Beach yazarın yorumları konusunda sadece bazı durumlarda dogmatiktir. Yazarın sahneyi "terk edi-

3. Bayan Humphry Ward'a mektup, 25 Temmuz 1899, *Letters*, haz. Percy Lubbock (Londra, 1920), I, 332-6.

4. "The Art of Fiction", ilk basım 1888, geniş çapta yeniden basımları oldu. Benim alıntılarım şuradandır: Henry James: *Selected Fiction*, haz. Leon Edel (Everyman, 1953), s. 591.

5. Bkz. Blackmur'un *The Art of the Novel*'ın Giriş'indeki faydalı çizelgesi.

şini" selamlayıp bunun "modern romanın en etkileyici yönü" olduğunu söylerken bile şunu ekleyebilmektedir: "Yazar temasını etkili bir şekilde sunmayı başarıyorsa ... kişisel görünümleriyle çatışmamalıyız. ... Bizim ana çatışmamız, kişisel görünümünü konusunun sanatsal sunumuna ikame eden, konu hakkında konuşmayı konuyu sunmakla bir tutan yazarladır."[6] Lubbock ve Beach biraz fazla coşkuya kapıldığında bile, yeni bir davanın tüm savunucuları gibi meşru bir mazeretleri olduğu hissedilir: Hikâye anlatmanın eski cerzebeli yolları zemin kazanmıştır ve savunulmaya ihtiyacı yoktur. James'in ölümünden iki yıl sonra Beach'in yazdığı gilbi, artık savunulması gereken kişi, "İngilizcedeki en dikkat çekici timsali şahsında ... yeni romancı tipidir."[7]

Fakat yeninin meşru savunusu çok geçmeden donarak dogmaya dönüştü. 1930'da yazan Ford Madox Ford'a göre hakikat ve nur için verilen savaş –her koşulda daima kötü olan bir tekniğe karşı verilen savaş– en sonunda kazanılmıştı.

> Yazar taraf tutmamalı, tercihlerini sergilememelidir. ... Anlatmamalı, canlandırmalıdır. ...
>
> Bütüne bakarsak, İngiliz romanını daha önce hiç karakterize etmemiş nitelikler şimdi karakterize ediyor. Bugün artık hiç kimse Bunyan, Defoe ve Fielding'in takipçilerinin yazdığı türden bir romanla daha malumatlı okurların, hatta neredeyse tümden naif okurların olurunu almaya kalkmayacaktır. ... Günümüzde hiçbir yazar artık Thackeray gibi, yazıp yazacağı en çarpıcı sahnenin ortasından karga burnunu ve miyop gözlüklerini çıkarıp size kahramanının biraz yanıldığını, ama kendi yüreğinin doğru yerde olduğunu söylemeye kalkmayacaktır.[8]

Bu tür kural koyma işleri utanmaz tüccar eleştirmenlerin eline kadar düşünce karikatürleştirilme düzeyinde basitleştirilmesi de gayet doğaldır.

Şimdi bu yazı parçasını ele alalım [Kobold Knight'ın 1936'nın umut verici genç yazarlarından talepleri]:

---

6. *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique* (New York, 1932), s. 468.

7. *The Method of Henry James* (2. Baskı: Philadelphia, 1954), s. 99.

8. *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*, Londra, 1930, s. 121, 122, 137-8. Ayrıca bkz. s. 77 vd.

"Yıllar önce duydum ki Russell Dede tekrar evlenmiş ve John adında bir oğlu daha olmuş. ..."

Pasajı okurken ne gördünüz? Hiçbir şey görmediniz. Hiçbir resim sunulmamış. ...

Anlatma biçiminin *dramatik* anlatma olmadığı aşikâr. Benim verdiğim adla, "ikinci elden" anlatma söz konusudur burada. Anlatıcı uzun zaman önce olmuş bir şeyi kendi gelişigüzel tarzıyla anlatmaktadır. Bu hikâye ... kesinlikle *kendini anlatmıyor*. Bu hikâyenin henüz *hareket etmeye* bile başlamadığı somut bir gerçektir. ...

Şimdi şuna dikkat edin:

"Koca araba keskin virajı iki tekeri üzerinde aldı, kaçak dolambaçlı dağ yolundan aşağı ıstıraplı bir bakış fırlattı. İntikamcının çıkardığı sarı toz sütunu çok aşağılardaydı ama sürekli yaklaşıyordu."

Dramatik anlatma budur işte. Hikâye kendini anlatıyor, lütfen dikkat. ... Bu dramatik anlatmadır – üstelik genel anlamda konuşmak gerekirse, editörlerin istediği ve ödeme yaptığı tek hikâye-anlatma türüdür. ...

Tek kelimeyle, "Hikâye *Kendini Anlatıyor*."[9]

Ne yazık ki tekniğin –tanımı gereği kötü olan– yazar yorumundan kurtulma problemine indirgenmesi ticari kılavuz kitaplarla sınırlı değildi. Ciddi üniversite ders kitaplarında da çok geçmeden modern kurmacanın mucizevi üstünlüğünün güvenilir bir ipucu olarak anlatma-gösterme ayrımını görmeye başladık ve hâlâ da görüyoruz. Böyle bir metinde, Stendhal'deki bazı "atıl" pasajlar yerildikten, Poe ve Hawthorne'a modernlerin başlıca sahici öncüleri muamelesi yapıldıktan sonra nihayet Joyce'un "Ölüler"ine geliniyor. Bu kusursuz hikâyeyi öven pasaj uzun uzadıya alıntılanmayı hak ediyor.

Aslında hikâyenin başından sonuna kadar bize hiçbir şey söylenmez; her şey gösterilir. Örneğin hikâyenin geçtiği ortamın yüzyıl sonundaki taşralı, orta sınıf, "görgülü" Dublin toplumu olduğu bize söylenmez; Gabriel'in bu şehrin (karısı Gretta'nın "köylü" zenginliğinin tersine) duygusal kısırlığını temsil ettiği söylenmez. ... Tüm bunların dramatize edildiğini görüyoruz; hepsi aktifleştiriliyor. Hiçbir şey dışarıdan her şeyi bilen bakış açısından verilmiyor bize. ... Gabriel kısaca tasvir edilmiş; ama o da Joyce'un tasviri değil; Lily'nin gördüğü gibi –ya da Joyce'un durumun tamamını daha iyi kavrayan bakış açısına sahip olsaydı göreceği gibi– görüyoruz onu. Aslında bu genel olarak "Ölüler"in yöntemidir. Bu noktadan sonra Gabriel'in fiziki görüşünden hiç uzaklaşmayız; ama yine de onun fiziksel gözlerinden, kendi kapasitesini aşan değerlere ve içgörülere bakarız sürekli. Ortamın anlamı, Gabriel'

9. Kobold Knight, *A Guide to Fiction-writing* (Londra, 1936), s. 91.

in karısına karşı hislerindeki hoşnutluk, karısının âşığı Michael Furey'e dair romantik imgesi ... James öncesi devirde yazarın doğrudan müdahalesiyle ifşa ve yorum şeklinde önümüze konur, bu yüzden de atıl kalırdı.[10]

En ciddi akademik ve eleştirel çalışmaların büyük bir kısmı aslında sanatsal gösterme ile sanatsal olmayan, salt retorik anlatma arasındaki aynı diyalektik karşıtlığı devreye sokmuştur. Görünüşte Trollope'un "tefsir" kullanımını savunan bir akademisyen, onun sahiden "sık sık yazar tefsiri suçunu işlediği" ve bu "müdahalelerin" "sanatçılığı ihlal ettiği" sonucuna varır; fakat Trollope bu sanatsal olmayan aygıtı o kadar zekice kullanmaktadır ki kimi zaman "kusurdan erdem yaratmayı" becermiştir.[11] Büyük on sekizinci yüzyıl yazar-yorumcularından sempatik bir yaklaşımla bahseden başka bir akademisyen de vaktinin büyük bir kısmını onların bu bakımdan sanattan yoksunluğunu savunmaya ayırmıştır. Ona göre, Fielding'in müdahaleleri zorunlu olarak "savunmacıdır", zira roman henüz yerleşik bir biçim değildir; o asır ahlakçı yorumlar gerektirmektedir ve bu yüzden de hiçbir romancı "eleştirmen-ahlakçı ile yaratıcı sanatçı arasında tam bir kaynaşma" sağlayamamıştır.[12] Yine Thomas Hardy'nin eserleri üzerine en duyarlı otoritelerden biri, Hardy'nin "felsefesini ya da karakterlerine ve karakterlerinin karıştığı olaylara dair yargılarını açıklığa kavuşturmak için anlatıya müdahale etme" eğilimini dönemin etkilerinden kaynaklanan bir sınırlılık olarak tanımlar.[13] İyi yorumları kötülerinden ayırmak için çaba sarf etmez. Diğerleri gibi onun gözünde de yazar yorumu başlı başına, hele ki "çok fazlaysa" –gerçi neyin "çok fazla" olduğu genellikle irdelenmez– tartışmasız kötüdür.[14]

Salt savunmaya geçmek anlatmaya eleştirel itibarını geri kazandıramaz – en azından bu savaş meydanında. Muarızları en etkili cep-

10. Caroline Gordon ve Allen Tate, *The House of Fiction* (New York, 1950), s. 280.

11. Edd Winfield Parks, "Trollope and the Defense of Exegesis", *Nineteenth-Century Fiction*, VII (Mart, 1953), s. 265-71.

12. Irma Z. Sherwood, "The Novelists as Commentators", *The Age of Johnson: Essays Presented to Chauncey Brewster Tinker* içinde (New Haven, Conn., 1949), s. 113-25.

13. Harvey C. Webster, *The Mayor of Casterbridge*'e giriş (New York, 1948), s. vi.

14. Sırf bu türden pasajlarla küçük bir kitabı doldurmak mümkündür. Bkz. Kaynakça, II. Bölüm, A.

haneye sahiptir. Pek çok romanda özensiz müdahalelerin yarattığı ciddi kusurlar vardır. Üstelik gösterilen bir epizodun anlatılan bir epizottan daha etkili olduğunu kanıtlamak da, sadece bu iki teknik uç arasında tercih yapmamız gerekirse, gayet kolaydır. Son olarak, anlatmayı yeren romancılar ve eleştirmenler ana sanat biçimlerinden biri olarak kurmacaya Flaubert'den önce genellikle esirgenen bir dayanak kazandırmış, ayrıca sık sık da sanatları konusunda ciddiyet ve bağlılıklarını göstermişlerdir ki bu da başlı başına öğretilerini daha inandırıcı kılıyor. James ve Flaubert'e sanatsal ciddiyet deneylerine hayranlık duyduğumuzu, ama tercihimizin standartlarımızı biraz gevşeterek romancıyı geri dönüp James'in tabiriyle "büyük akışkan pudingler" hazırlamaya teşvik etmek yönünde olduğunu söylersek hiçbir şey kazanmayız – hatta her şeyi kaybederiz. Kurmaca evinde biçimsiz pudinglere bile yer olabilir – bunlar da mesela kafa dinlemek istendiğinde ya da yaşlılık yıllarında okunabilir. Ama kendimi onları sanat olarak ve biçimsiz olmaları zemininde savunurken bulmak istemem.

Peki ama gösterme savunucularının kimi zaman iddia ettiği gibi burada basit ve can sıkıcı bir tercihle mi karşı karşıyayız? Bir hikâyeyi aktarmanın iki yolu olduğunu; birinin tamamen iyi diğerinin tamamen kötü olduğunu; birinin sanat ve biçim sahibi, diğerinin tümden biçimsiz ve geçersiz olduğunu; birinin tümüyle drama, nesnellik, gösterme ve canlandırmadan, diğerinin tümüyle anlatma, öznellik, vaaz etme ve ataletten ibaret olduğunu söylemenin bir mantığı var mı gerçekten? Allan Tate'e göre varmış gibi görünüyor. *Madame Bovary*'deki bir pasajdan bahsederken –mükemmel bir pasajdır bu– "olay yazarın bakış açısından ifade edilmemiş, durum ve sahne çerçevesinde canlandırılmıştır," der. "Bunu kurmaca sanatının sürdürülebilir bir özelliği haline getirmek kurmaca sanatının ta kendisini icra etmek demektir. Roman en sonunda Flaubert sayesinde şiire yetişmiştir."[15] Bu iddia çarpıcı ve düşündürücüdür – hatta belki de genç romancıyı sanatını icra etmek için yaptıklarının önemine yeterince inandıracak türden teşvik edici bir programdır. Peki ama doğru mudur?

Tate'in "sanat" ve şiir hakkındaki tanımlamaları ışığında bu iddi-

15. "Techniques of Fiction", *Sewanee Review*, LII (1944), 210-25; ayrıca şurada: *On the Limits of Poetry* (New York, 1948), s. 143-4, 145.

nın yanlışlığını ispatlayamam. Fakat en azından yetersiz olduğunu göstermeyi umuyorum; ayrıca temel aldığı ayrımın salt *Decameron* gibi erken dönem kurmacalarını ele alırken değil, daha dünkü *succes d'estime*'i (eleştirmenlerin gözdelerini) ele alırken de yetersiz olduğunu belirtmek isterim.

Bu ayrımın yaygın kabulünün sebeplerinden bazılarına bakarak başlamak faydalı olacaktır. Şayet Flaubert'den önce bir kurmaca sanatının bulunduğunu düşünüyor ve en gayrişahsi kurmacadaki sanatın dahi sadece güçlü dramatik canlandırma anlarında yatmadığı sonucuna varıyorsak, canlandırılan sahne hariç her şeye dair yaygın şüphelerin sebebi nedir?

FARKLI TÜRLERDEN EVRENSEL NİTELİKLERE

Cevaplardan biri "tüm romanlar", "tüm edebiyat" ya da "tüm sanat" gibi genelleştirmelere duyulan modern sevdâda yatar. "Tüm sanatlar müziğin durumuna göz dikeı." "Tüm kurmacalar şiir olmaya çalışır." "Romanın özü olgulara duyulan ilgidir." Hakiki romanlar bunu yapar, hakiki edebiyat şunu yapar. "*Tüm sanatların* 'adına layık' tek hedefi dünyadaki kayıp düzene tanıklık etmektir."[16] Ortega y Gasset'e göre, esasen *modern* olan *tüm* eserleri kapsayan yedi genel eğilim vardır: (1) sanatı gayriinsanileştirmek (*dehumanize*), (2) canlı biçimlerden sakınmak, (3) sanat eserinin sadece bir sanat eseri olmasını sağlamak, (4) sanatı oyun saymak ve başka niteliklerini hiçe saymak, (5) esasen ironik olmak, (6) hilelerden uzak durmak ve yaratım sürecinde titizlik göstermek, (7) sanatı aşkın bir önemi olmayan bir şey gibi görmek."[17] Ford Madox Ford'a göre James, Crane, Conrad ve kendisi gibi iyi modern romancıların ortak amacı şudur: "Okuru alıp bir meseleye tümden gömerek ya okumakta olduğuna ya da yazarın kimliğine dair bilincini yitirmesini, en sonunda, 'oradaydım, oradaydım!' diyebilmesi-

16. Denis de Rougemont, "Religion and the Mission of the Artist", *Spiritual Problems in Contemporary Literature* içinde, haz. Stanley Romaine Hopper (New York, 1952; Harper Torchbook basımı, 1957), s. 179. "Müzik" genellemesi Pater ve çevresindendir elbette; "şiir" Faulkner, Tate ve daha birçoğundan; "olgu" ise Mary McCarthy'den, "The Fact in Fiction", *Partisan Review*, XXVII (Yaz, 1960), s. 440.

17. *The Dehumanization of Art*, çev. Willard R. Trask (Garden City, New York, 1956), s. 13.

ni ve buna inanabilmesini sağlamak."[18] Ford'un programı Ortega'nın altıncı maddesinin kapsamında sayılabilirse de, bunlar çarpıcı ölçüde farklı programlardır. Ama ikisi de tüm eserlerde ya da tüm iyi modern eserlerde ortak olanı bulma çabasındadır. Ortega "modern sanatsal üretimin en genel ve en karakteristik özelliğini" aradığını söyler ve bu özelliği "sanatı gayriinsanileştirme eğilimi"nde bulur (s. 19). "Modern sanatın özel doğrultularına pek az ilgi duyuyorum, ayrıca birkaç istisnayı saymazsak özel eserler daha da az ilgimi çekiyor" (s. 18). Caroline Gordon da "Sophokles ve Eshilos'tan iyi kurulmuş çocuk masallarına kadar tüm iyi kurmacalarda" görülen "sabitleri" aradığını aynı açıklıkla belirtir. Onun tavsiyesi kasten en genel düzeyde tutulmuştur: "Kurmaca yazacak ya da okuyacak olanların rastladıkları zaman bu 'sabitleri' tanıması ya da bir kurmaca eserde olmadıklarında yokluklarını fark etmesi son derece önemlidir."[19]

İyi edebiyatın tamamında ya da tüm iyi kurmacalardaki sabitlere yönelik bu genelleyici arayış bazı amaçlar için faydalı olabilir – nitekim edebiyat ve hayat konusundaki en ilginç sorulardan bazıları başka şekilde cevaplanamaz. Ama böyle genel tanımlarla başlayan bir eleştirinin değer yargılarına sürüklenme eğilimi özellikle güçlü olacaktır, hem de bu yargıların genel tanımın ilk baştaki keyfi dışlayıcılığından başka bir şeye dayanıp dayanmadığına yeterince dikkat sarf edilmeden. Yukarıdaki alıntıların dikkatle okunması, normatif terimlerin daha formülasyon sırasında içeri sızdığını ya da kasten içerildiğini açığa çıkacaktır. Bayan Gordon'ın "tüm iyi kurmacalarda" bulunan "sabitlere" ilişkin tanımını okuduktan sonra, Aldous Huxley'nin eserlerini, hatta tüm "fikir romanlarını" bir kenara atıvermesine şaşıramayız.[20] Huxley'ye ilgi duyduğunu ifade etmek gibi bağışlanamaz bir gaf yapan genç bir dostu, "İyi ama neden?" diye sorar. "Birden fazla türde roman ve romancı olamaz mı? Aynı anda hem X'i [Bayan Gordon'ın onayladığı ve hayatta olan bir romancı] hem de Aldous Huxley'yi sevemez miyim?" Bayan Gordon genel ilkeleri sebebiy-

18. *A.g.y.*, s. 138-9.

19. *How To Read a Novel* (New York, 1957), s. 24-5.

20. *A.g.y.*, s. 10, 222-4. "Fikir romanının" savunuları için bkz. Lionel Trilling, "Art and Fortune", *The Liberal Imagination* (New York, 1950), ve Melvin Seiden, "Characters and Ideas: The Modern Novel", *The Nation*, CLXXXVIII (25 Nisan 1959), s. 387-92.

le, "Korkarım sevemezsin," yanıtını vermek zorunda kalır.

Peki ama onun "sabitleri" nereden gelmektedir? Huxley'nin kendine has hicivli fantazilerini değerlendirirken, Bayan Gordon'ın kendi mükemmel hikâyelerine (tüm sabitlerini sergileyen hikâyeler olduklarını eklemeye pek gerek yoktur herhalde) uygun olanlardan çok farklı kriterlere başvurmamız gerektiğini kabul etmek için ateşli Huxley taraftarları olmamız gerekmez.

Neticede eleştirmenin karşısında gayet basit bir mantık problemi vardır, fakat problemin çözümü hiç de basit değildir. Belli bir roman türü tanımı, belli bir edebiyat türü olarak "roman" tanımı ya da belli bir sanat türü olarak "edebiyat" tanımı ürettikten sonra, verili bir romanı değerlendirirken bu tanımı nasıl standartlaştıracaktır? Ancak bu romanın tanıma uyduğuna ya da uyması gerektiğine inanmak için sağlam sebepler göstererek, uyup uymadığını belirterek tanımı standartlaştırabilir. Tanımlamaların ya betimleyicidir ya da normatiftir. Salt betimleyiciyse, bu betimlemeye uygun düşmediği için bir eseri mahkûm etmeme temel olamazlar. Açıkça normatifse, ilk önce standartlarının sebeplerini ortaya koyma ve roman adı verilen her şeye uygulanabileceklerini düşünmemin gerekçesini belirtme problemi karşıma çıkar elbette.

Modern eleştiride eleştirmenlerin bu problemden ne kadar sık kaçındığını ve kaç tanesinin engin genelleştirmelerden tekil esere rahatça geçtiğini görmek için çok fazla okumaya gerek yok. Üstelik, her zavallı minik romanın o avutucu genelleştirmenin kanatları altına girmek için umutsuzca çırpındığını mektep görmüş herkes biliyormuş gibi bu geçiş fütursuzca yapılmaktadır. Betimlenen bir temanın normatifleşmesine müsaade eden tematik eleştiride bu süreç özellikle ölümcüldür. Dikkatli eleştirmenler bile zaman zaman kendi tanımlarına aşırı ikna olurlar. R. W. B. Lewis'in, değerli eseri *The Picaresque Saint*'te (Serseri Aziz) tanımının normatif olmadığına dair kendi uyarılarını ne kadar çabuk unuttuğunu hatırlayalım. "Bu kitabın amacı," der Lewis, "Avrupa ve Amerika'da belli bir romancı neslini teşhis ve tarif etmektir."[21] Altbaşlıktaki "temsili figürler" sözü, der bize,

21. *The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction* (New York, 1959), s. 9. Lewis'in yaklaşımı bu tehlikelerin en çarpıcı örneği değildir kesinlikle.

"neslin karakteristik metaforları, mecazları; aynı zamanda romanlar içindeki insan figürleri ve bizzat yazar figürleri" anlamına gelir. "Bu figürleri tespit etmek ve oluşumuna hizmet ettikleri dünyayı betimlemek, benim anladığım şekliyle, günümüzde eleştirinin ana işlevlerinden biridir" (s. 10). Lewis hayran olunası bir tedbirlilik ve içgörüyle amacına doğru ilerlerken Moravia, Silone, Camus, Faulkner, Graham Greene ve Malraux'nun "insan" dünyasını bir önceki nesilden Proust, Joyce ve Mann'ın "sanatsal" dünyasından ayırır. İkinci neslin "insan" niteliği karakteristik kahramanında kendini gösterir: "kirlenmişliği" hatta "suçluluğu" vesilesiyle "çağdaş romanın döne döne vurguladığı hayata güven ve yoldaşlığı" "cisimleştiren" aziz-haydut (s. 133).

Lewis'in bu genel temayı destekleyen örneklere ilişkin arayışı faydalıdır; okur çağdaş kurmacadaki genel akımlara dair görüşlerinin zenginleştiğini hisseder. Fakat bekleneceği üzere, bu akımların tanınması tekil eserlerin başarısını değerlendirmeye yetecek kriterler ortaya çıkarmaz. Lewis'in tekil eserlere adil davranmış olmak için "gözlemleme ve önemli farkları vurgulama" yönündeki sürekli çabasına rağmen, kendi tezi ile değerlendirme çabaları arasında bir çatışmayla karşılaşması şaşırtıcı değildir. Değerlendirmeleri ikna edici olduğunda, genel temasıyla ya çok az ilişkisi olan ya da hiç ilişkisi olmayan bazı kriterlerden doğar: Neticede en kötü eserler de en iyi eserler kadar serseri aziz temasını cisimleştirebilir. Romancılar betimlediği temayı *kullanmalıymış* gibi konuştuğunda ise değerlendirmelerinin inandırıcılığı en aza iner. "Çağdaş romanın yoğunluğunun bir kısmı aynı anda sanatçının betimleme çabasından ve yaratılan karakterin (tabiri caizse) hem aziz hem günahkâr, hem aşkın hem candan olmasından, hem kabul edilen hakikati hem gizli emelleri cisimleştirmesinden kaynaklanır. Çaba [yine hem romancının hem karakterin çabası mı?] kesinlikle hep başarılı sonuç vermez ve başarılı olsa bile eşit düzeyde başarıya ulaşamaz. Pek insanca ya da pek azizce bir doğrultuya 'düşmek' [hem romancı hem karakter mi?] işten bile değildir: Ike McCaslin hiç kuşkusuz sanatsal bakımdan pek azizce olma hatasından mustariptir, Moravia'nın Romalı fahişesi Adriana ise pek insancadır..." Demek ki neticede bu bir sanatsal "düşüş"tür; Faulkner ve Moravia karakterlerini Lewis'in genel kriterlerine uydurmayı başaramamıştır. İyi ama Faulkner'ın ve Moravia'nın romanlarının, ele aldığı tüm diğer eserlerle aynı genel portreyi gerçekleştirmeye çalış-

tığına karar verirken neye dayanmaktadır Lewis? Faulkner'ın amaçları daha "azizvari" bir karakter, Moravia'nın amaçları daha fazla "günah" gerektiriyorsa, portrelerinin kendi eserlerinde gerekli olanı gerçekleştirmedeki başarıları yüzünden sanatsal olarak zarar gördüğünü nasıl söyleriz? Bu muhteşem eserde bu türden çok sayıda güçlük vardır; kimi zaman bu güçlükler kabul edilir, örneğin Silone'yi değerlendirirken *Ekmek ve Şarap*'ın *The Secret of Luca*'dan (Luca'nın Sırrı) daha iyi bir kitap olduğunu kabul eder Lewis, hem de *The Secret of Luca* "çağdaş kurmacanın sunabildiği en iyi yiğitlik ve feda imgesini" çizmiş olmasına rağmen (s. 178). Böyle bir değerlendirme ancak *Ekmek ve Şarap*'ta temanın en eksiksiz gerçekleşiminin sağlayamayacağı bir şey olduğunu kabul etmekten kaynaklanabilir. Lewis bu durumu "ruhani varıştan" ziyade "yolculuğun kendisinin" tercih edilmesine atfeder. Ama daha özgül ve dolayısıyla daha faydalı kriterler keşfetmek için romanlarda ya da eleştiri tarihinde çok da büyük bir araştırma gerekmez.

İLK DÖNEMLERDE GENEL KRİTERLER

Genel kriter arayışı modern dönemde icat edilmedi. Longinus tüm edebiyatta genel "yücelik" niteliğini aramıştı; onun amaçları açısından didaktik eserler ile yaratıcı eserler arasındaki ayrımlar önemsizdi, çünkü her tür edebiyat eseri yeri gelince onun arzuladığı türden bir yüksekliğe, coşkunluğa ya da şevke ulaşabiliyordu.[22] "Öğretme ve haz verme" bir zamanlar her yerde bütün şiirlerin ulaşması gereken formül olarak görülüyordu. Kendi eserlerinde ısrarla iyi şiirin "salt genel doğanın temsiliyeti" olduğunu belirten Johnson ve sürekli muhayyilenin güçlerine atıfta bulunan Coleridge de zaman zaman, edebiyatın başta gelen sınama yolunun canlı bir inandırıcılık, zıt tavırları ironik bir uyumda kaynaştırma ve yazarın malzemelerine yönelik

22. Bkz. Eldes Olson, "The Argument of Longinus on the Sublime", *Critics and Criticism* içinde, haz. R. S. Crane (Chicago, 1952), s. 232-59, özellikle s. 235-6. Ayırt edici yapılar ya da edebi türlere değil de evrensel bir şiirsel "dile" duyulan modern ilgi çerçevesinde Longinus'un ilginç bir şekilde geliştirildiği bir yazı için bkz. Allen Tate, "Longinus and the 'New Criticism'", *The Man of Letters in the Modern World* (New York, 1955), özellikle, s. 175-92: "Longinus doğrudan yapı sorununa parmak basmış ve şiirin dilinde [bu sorunun] bulunduğunu ima etmiştir" (s. 184).

nesnel tavır sergilemesi gibi konulara bakmak olduğunu ısrarla belirtiyorlardı.

Her eleştirmenin kabul edilmiş ya da edilmemiş bir sistemi veya en azından her edebiyat eserinden beklediği bir-iki sabiti olması mümkündür. Ama modern dönemin farklı yönü, bazı edebiyat türlerinin genel standartları değiştirebilecek kendine has talepleri olabileceği anlayışının yaygın olarak terk edilmesidir. Önceki eleştirmenler türü ne olursa olsun edebi değere sahip her eserde ortak olan niteliklerle uğraşıyordu, ama bazı niteliklerin tartışma konusu olan özel türe –trajedi, komedi, hiciv, epik, mersiye vs.– özgü olduğu kabul ediliyordu. Türler çoğunlukla gevşek biçimde tanımlansa da, Romantik dönem öncesindeki herhangi bir eleştirmeni okuduğumuzda az çok kesinlikle tanımlanmış bir türün kendine has taleplerine gönderme yapıldığını er geç görürüz. Örneğin Fielding, *Joseph Andrews*'un meşhur önsözünde tüm başarılı edebiyat eserlerinde bulunması gereken genel niteliklerin farkındadır.[23] Fakat en çok vurguladığı nitelikler, yaratmak istediği eser türünün gerektirdiği kendine has niteliklerdir. Kendi romanını trajik değil komik, dramatik değil epik, nazım değil nesir olarak ayırt ettikten sonra daha da ileri giderek eserini, her ikisi de "nesirle yazılmış komik epikler" ile karıştırılabilecek romans ve burleskten ayırır. Son olarak şurası açıktır ki, eleştirmen *Joseph Andrews*'da hangi kusur ya da meziyetleri bulursa bulsun, Fielding ancak bu çok sayıda ayrımda dikkatle işaret ettiği eser *türüne* uygun oldukları takdirde eleştirileri geçerli sayacaktır.

Benzer şekilde Dryden da Fransız oyunlarının mı yoksa İngiliz oyunlarının mı daha iyi olduğunu belirleyecek kriterler üzerinde düşünürken sık sık tür ayrımlarına gider: Bazı teknik usuller *şu* tür oyunlar için, bazıları *bu* tür oyunlar için daha iyidir. Tüm oyunlar için şart olan genel niteliklere –gerilim (*suspense*), çeşitlilik, doğallık, birlik– başvursa da, "Suskun Kadının İmtihanı"nda başka bir şeyin değil öncelikle komik oyunun meziyetleri üzerinde durur. Komik etki yaratma çabası gerçeğe benzerliği tehdit ettiğinde, belli sınırlar için-

23. "Öğretme ve eğlendirme." "Öğretme" onu kendi eserindeki ahlakı bulanık bir biçimde savunmaya götürür (sondan dördüncü paragraf). [Not, 1982: Homer Goldberg Önsöz konusunda buradaki açıklamamın yanıltıcı olduğunu öne sürüyor. Bkz. "Comic Prose Epic or Comic Romance: The Argument of the Preface to *Joseph Andrews*", *Philological Quarterly* 43 (1964): 206-7, n. 20.]

de gerçekçiliği komediye feda etmeye gönüllü olması manidardır.[24]

Şiirin genel niteliklerine büyük ilgi gösteren Coleridge bile tekil değerlendirmelerinde bir hayli esnek davranır. Tiyatroda parantez içi düşünceler ve betimlemelerle "yazarın kendisini" ele veren "salt anlatma üslubuna" karşı olduğu doğrudur; bu yüzden anlatmaya yönelik modern saldırıya katılıyormuş gibi görünebilir. Fakat *Tom Jones*'ta sorunla karşılaştığında daha az değil daha fazla anlatım talep eder – Leydi Bellaston'la ilişkisi üzerinden "Tom Jones'un yaşadığı rezil olma hissini daha eksiksiz ve etkili bir biçimde sergileyecek ek bir paragraf" talebinde bulunur.[25]

Evrensel olarak istenen niteliklerin gerekleri karşısında türsel ayrımlardan vazgeçilmesi, modern edebiyat tarihindeki en ilginç olaylardan biridir. Bunun bir yönü, farklı türden edebiyat eserlerine uygun üslup düzeyleri arasındaki ayrımların kaybolmasıdır. Auerbach edebiyat tarihinde "gündelik gerçekliğin", nasıl tanımlanırsa tanımlansın, her önem kazanışında düzeylerin bu çöküşünün meydana geldiğini *Mimesis*'te gösterir. Ayrıca M. H. Abrams'ın belirttiği üzere, bu durumun Romantik dönemde eleştirel vurgunun şiirden şaire, sanatsal ürüne duyulan ilgiden sanatsal süreci ele alan ifade teorilerine kaymasıyla ilişkili olduğu da açıktır. Eleştirmenler esasen yazarla ilgilendiğinde ve eserlerini ondaki bazı niteliklerin işaretleri olarak değerlendirdiğinde tüm eserlerde aynı nitelikleri arama ihtimalleri artacaktır. Nesnellik, öznellik, samimiyet, samimiyetsizlik, ilham, yaratıcılık – yazar ister komedi, isterse trajedi, epik, hiciv ya da lirik şiir yazsın, bu nitelikler aranır ve övülür ya da yerilir.[26]

24. John Dryden, "An Essay of Dramatic Poesy", *Dramatic Essays* (Everyman, 1906), s. 42, 45.

25. "Notes on *Love's Labour's Lost*", *Essays and Lectures on Shakspeare* (Everyman, 1907), s. 74.

26. Bkz. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), özellikle 5. Bölüm, 2. Kısım. Edebi türler arasındaki ayrımların kaybolmasının eleştirideki etkileri için bkz. R. S. Crane, Giriş, *Critics and Criticism* içinde, s. 14. Daha eski eleştiri "çeşitli kabul edilmiş şiirsel türler"e gönderme yaparak "evrensel şiir" ile "tekil şiirler"in arabuluculuğunu yapıyordu, der Crane başka bir yerde. Modern eleştiriler esasen "şairin kompozisyonundaki tikel 'biçimler'den bağımsız olarak şairin sözcükleri ve konuları ele alışında teşhis edilebilen o büyük şiirsel nitelik ayrımlarıyla" ilgilidir. (*The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* [Toronto, 1953], s. 95-6).

Fakat genel nitelik arayışı gündelik gerçekliğe ya da yazarın kişiliğine ilgi duyan eleştirmenlerle sınırlı kalmamıştır. Hemen her eleştiri okulu, Laurence Lerner'ın kısa zaman önce çıkan başarılı kitabının başlığında kullandığı tabirle "En Hakiki Şiir" için bir program üretmiştir. Özgül talepleri sayesinde evrensel standartlar ile tekil eserlere arabuluculuk yapabilecek edebi türlerin betimlenmesine gösterilen ilgi genellikle çok geniş gruplandırmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır: belli bir çağın ruhu, özel bir okulun nitelikleri ya da en kesin haliyle "halıdaki şekil", yani yazarın tüm eserleri hakkında bilgi veren ve eserleri özetleyen temel örüntü.

İlerledikçe netleştirmeyi umduğum sebeplerle, bilhassa kurmaca eleştirisi bu vurgu kaymasının en kötü etkilerine açıktır. Roman adı verilen eserlerin kaotik çeşitliliğiyle yüzleşirken yerleşik eleştirel geleneklerden destek görmeyen kurmaca eleştirmenleri, dogmatikliği göze alma pahasına kendi alanlarına has bir düzen yaratmaya itilmiştir. Neticede çok büyük bir çeşitlilikte, sayısız şekil ve boydaki "büyük gelenekler" şaşırtıcı bir hızla keşfedilip keşfedilip terk edilmiştir. Romanın Cervantes, Defoe, Fielding, Richardson, Jane Austen'la başladığı söylenir – yoksa Homeros'la mı başlamıştır? Joyce veya Proust tarafından öldürüldüğü, simgeciliğin yükselişi ya da katı gerçeklere itibar edilmemesi – belki de katı gerçeklere aşırı derecede bağlı kalınması – yüzünden öldüğü söylenir. Hayır, hayır, roman hâlâ yaşıyordur, fakat sadece şunun ve şunun eserlerinde. Bu yüzden, vesaire vesaire.

Zaman zaman Northrop Frye gibi biri çıkıp türleri çoğulcu bir şekilde sınıflandırır, bir kurmaca türündeki standartların başka türden bir esere dayatılmasına karşı bizi uyarır.[27] Fakat böyle girişimler nadirdir, hatta bu tür girişimler olduğunda dahi bizi sayfa 39-43'te ta-

27. *Anatomy of Criticism* (Princeton, New Jersey, 1957), s. 302-14. Frye'ın kurmacayı dört tipte sınıflandırması (roman, romans, itiraf ve anatomi), dört tipin altı muhtemel bileşiminin mantıksal sonuçlarını belirtmesi, "büyük bir romansçının, seçtiği uzlaşımlar çerçevesinde incelenmesi" gerektiğini bize hatırlatır. Ne yazık ki Frye'ın gösterdiği on tip, tekniği değerlendirme zemini olarak sınırlı bir kullanıma sahiptir, zira bize hâlâ başa çıkılamayacak kadar büyük ve heterojen eser grupları veriler; ayrıca bu gruplar ortak etkilerinden yapılan tümevarımlardan ziyade, temsil edilen malzemelerin tümdengelimli sınıflandırması ile birbirinden ayırt edilir (örn. "Roman ile romans arasındaki temel ayrım karakter yaratma sürecinde yatar"). Ama Frye'ın sınıflandırmasının kendi özel amaçları açısından kavrayışlı ve etkili olduğunu reddetmek anlamına gelmez bu.

ımlanan problemle baş başa bırakırlar: *Şu* romanı *bu* türden saymaya bizi yetkili kılan ilahi bir ferman olmadan, herhangi bir tanımlanmış türe uygun standartları şu ya da bu romana nasıl uygularız? Fantazi unsurları "romanda" uygunsuz, "romansta" ise kabul edilebilir midir? Pekâlâ. Şu romanın fantastik unsurlar kullandığını gördüm. Rezil bir roman mı yoksa başarılı bir romans mı olduğunu söyleyeceğim? Bunun için kendi sınıflandırmamdan çıkmayan standartlara başvurmam gerekir. Ve yine aynı soru: "Hakiki romanda" yorum uygunsuz mudur? Joyce Cary'nin ölümünden sonra yayımlanan romanının yorumlarla dolu olduğunu görüyorum. Beceriksizce yazılmış bir "hakiki roman" olduğunu mu söyleyeceğim, yoksa yorumun uygun olduğu yeni bir kategori mi icat edeceğim? Yeni kategori icat etmek bile yorumun iyi mi kötü mü yapıldığına –hangi zemine dayanarak?– karar verme işini bana bırakıyor. *The Captive and the Free* (Esirler ve Özgürler) hakkındaki nihai değerlendirmem ne olursa olsun, geniş anlamda genel sınıfına dair peşin hükümlerime bağlı olamaz.

Bu labirentten bir çıkış yolu ararken, Flaubert'den bu yana eleştirmenlerin kurmacayı değerlendirirken göz önüne aldığı genel niteliklerden bazılarına daha yakından bakmakta fayda var.

GENEL KRİTERLERİN ÜÇ KAYNAĞI

Eserin kendisinde aranan genel nitelikler. – Bazı eleştirmenler romanın gerçekliğe adil davranmasını, hayatı doğru yansıtmasını, doğal, gerçek ya da capcanlı olmasını şart koşarlar. Diğerleri romanı bozulmuşluklardan, sanatsal olmayan unsurlardan, pek insanca öğelerden arındırmak ister. Bir yandan, "dramatik canlılık", "inandırıcılık", "samimiyet", "sahicilik", "gerçeklik havası", "konunun tatminkâr bir şekilde işlenmesi", "yanılsamanın yoğun olması" istenir; diğer yandan, "tarafsızlık", "gayrişahsilik", "şiirsel saflık", "saf biçim" talep edilir. Bir yandan "gerçeklik yaşanmalıdır", diğer yandan "biçim üzerine kafa yorulmalıdır". Modern eleştirinin diyalektik tarihini, kurmacayı her şeyden önce gerçek olması gereken bir şey sayanlar (bu bölümün devamında tartışılıyor) ile saf olmasını isteyenler –sanatsal saflık arayışı gerçekdışılığa ve "sanatın gayriinsanileşmesine *(dehumanization)*" yol açsa bile (4. Bölüm)– arasındaki bir savaş çerçevesinde yazabiliriz.

Yazardan beklenen tavırlar. – Pek çok eleştirmen yazarın "nesnel", "tarafsız", "hissiz", "ironik", "yansız", "eşit mesafede", "gayrişahsi" olması gerektiğini varsayar. Yüzyılımızda sayıca azınlıkta kalan diğerleri ise yazarın "tutkulu", "müdahil", "angaje" olmasını ister. Bu iki uç arasında kalan ılımlı eleştirmenler de yazar, hitap edilen kitle ve kurmaca dünya arasındaki uygun "mesafe" için standartlar geliştirmeye çalışmıştır (uç konumları 3. Bölüm'de, "mesafe" problemini 5. ve 6. Bölümlerde tartışıyorum).

Okurdan beklenen tavırlar.– Buradaki terimler ideal yazarı betimleyenlerle neredeyse aynıdır. Okur "nesnel", "ironik" ya da "eşit mesafede" midir, yoksa tam tersine şefkat ve bağlılık kabiliyetine mi sahiptir? Bir yandan, bir eser okura cevaplardan ziyade sorular sunmalıdır ve okur sonuçsuzluğu kabul etmeye hazır olmalıdır; hayatın muğlaklıklarını kabul etmeli, "aşırı basitleştirilmiş siyah ve beyazlara" dayalı bir görüşü reddetmelidir. Duygularının yanı sıra kendi zihnini, kendi eleştirel zekâsını kullanmalıdır. James "Halıdaki Şekil"le ilgili planından bahsederken genel amaçlarından birini şöyle ifade eder: "Usturuplu bir süreçten en çok hatırladığım şey, ... ironik ya da fantastik bir dokunuşla, analitik takdiri –fiilen kaybettiği hakları ve itibarıyla birlikte– mümkün mertebe yeniden sağlamaya yönelik canlı bir güdü."[28]

Fakat öte yandan dimağa pek fazla hitap etmeyen kurmaca eserler yazılması, temel insan duygularıyla daha dürüstçe karşı karşıya gelinmesi için yüzlerce talep vardır. Okuru ölü bir kedi, yumurta kabuğu ve bir parça telden (Wells'in bir zamanlar Henry James'in eserlerinin nihai konusu olarak tespit ettiği şeylerden) daha fazlasıyla karşı karşıya bırakacak bir edebiyat talebini popüler haftalık dergilerde sık sık görüyoruz. Son olarak, eleştirel değerlendirmede izlerkitleyi hesaba katmama yönünde sayısız çaba söz konusu olmuştur. Bunlar "arındırılmış" eser talepleriyle sıkı sıkıya ilişkili olduğundan, 4. Bölüm'de ikisini bir arada ele alıyor, yazar ile okur arasındaki, arıtılmış bir sanat arzusundan etkilenmiş retorik ilişkiyi inceliyorum. 5. Bölüm'deyse başka bir açıdan okura dönüyor ve romancının –Parnassos

28. *The Art of the Novel*, haz. R. P. Blackmur (New York, 1947), s. 228. Bu noktadan sonra tüm açıklanmamış sayfa göndermeleri James'in Önsözler'inin bu baskısınadır.

Dağı'nda yaşayan bir romancının bile– "meşru" olarak yararlanabileceği insani konuların yelpazesini genişletmeye girişiyoruz.

Eserler, yazarlar ve okurlarla ilgili kriterler birbiriyle yakından ilişkilidir – o kadar yakından ilişkilidirler ki bir tanesiyle diğerlerine temas etmeden uzun süre uğraşmak mümkün değildir. Gelgelelim, sonraki bölümlerde göstereceğim gibi, bu kriterler birbirlerinden açıkça farklıdırlar. Eleştirmenlerin zaman zaman iddia ettiği gibi eserin başlı başına bir varlığı olmadığı bir bakıma doğru olabilir; aynı zamanda bir bakıma, iyi bir roman başarıyla okunduğunda yazar ile okurun deneyimlerinin ayırt edilemeyeceği de doğru olabilir. Ama yine de eleştirel programlar esere mi, yazara mı yoksa okura mı vurgu yaptıklarına göre kabaca olsa da kolay ayırt edilebilirler.

Muhtemelen listelenemeyecek kadar çok sayıda, çeşit çeşit kriter vardır ve bu kriterlerin pek çoğu teknik kurallarla alakalıdır elbette. Daha da sorunlu nokta, birçok yazarın kendilerini iki ya da daha fazla niteliği arıyormuş gibi göstermesidir; bazen "tüm" iyi sanat eserlerinde iki "mutlak" şartın, örneğin yoğunluk ve kapsamlılığın, doğaya sadakat ile sadeliğin, sanatsal saflık ile hayatın "bozulmuşluklarına" sadakatin karşıtlığını kabul ettikleri için adeta bölünmüş durumdadırlar. Üstelik tüm yazarların ileri sürdükleri genel standartlara şu ya da bu noktada sadakatsizlik ettiğinin gösterilebileceğini düşünüyorum; ister istemez çok sayıda süfli, idealden uzak, tikel ihtiyaca cevap verilmesini gerektiren bu zorlu işi ilk sayfadan son sayfaya kadar yapabilmeleri için zaten sadakatsizlik etmeleri zorunludur.

Ama tüm bunları söylediysek de, retorik olarak tekniğe biraz ışık tutma arayışında öğrenecek çok şey vardır; bazı modern yazarların üç genel kriter tipinden biri ya da diğeri adına gönüllü olarak yaptıkları fedakârlıklara yakından bakmak bize çok şey kazandırabilir.

GERÇEKLİK YANILSAMASININ YOĞUNLUĞU

Yazarın sesine yöneltilen saldırıların çoğunluğu kitabın "gerçek" görünmesini sağlama adına olmuştur muhtemelen. Örneğin 1930'da Ford'un "James, Crane ve Conrad"ın pratiklerini özetleme ve amaçlarını "romanın ihtirası" olarak kabul etme girişimini ele alalım:

> Fielding'den Meredith'e kadar İngiliz romancılarının sorunu karakterlerine inanıp inanmadığınızı bir tekinin bile umursamamasıdır. Tutkuyla kita-

bını yazan Flaubert ya da Conrad'a Homais ya da Tuan Jim'in gerçekliğini inandırıcı bulmadığınızı söyleseydiniz, sizi dışarı çağırıp vururlardı herhalde; benzer koşullarda Richardson da son derece ters davranırdı. Fakat Fielding, Thackeray ya da Meredith bu meseleyi pek kafalarına takmazlardı; öte yandan onların "centilmen" olmadıklarını ima ettiğiniz takdirde ellerinden gelirse sizi bir yumrukta yerer sererlerdi.[29]

Görünüşe bakılırsa Ford –kendi iddasına göre– kendi özel kulübü tarafından ilk başta formüle edildiği haliyle roman anayasası ve ek yasalarına olan güvenini hiçbir zaman kaybetmemiştir. "O sırada roman için bir düzen geliştirdik ve bu düzen bence hâlâ dayanıyor," diye yazıyordu 1935'te;[30] teorisini de salt "anlatmaya" karşı gerçekçi "canlandırma"ya dair bazı ilginç örneklerle destekliyordu. '"Bay X küfürbaz gericinin tekidir' dersek onun hakkında pek az şey öğreneceğinizi biliyorduk. Ama ilk sözleri 'Lanet olsun, şu adi liberallerin hepsini bir duvara dizeceksin, sonra da o beş para etmez ciğerlerini delik deşik edeceksin...' olursa, bu beyefendi sonraki sayfalarda kolay kolay silinmeyecek bir izlenim bırakacaktır üzerinizde."

Daha dikkatli eleştirmenler gerçekçi canlandırma ile yazarın suskunluğu arasındaki bu ilişkiyi kategorik değil farazi bir biçimde ortaya koymuşlardır: "O halde, romancının istediği şey dramatik canlılıksa, yapabileceği en iyi şey anlatıcıyı tümden devreden çıkarmanın ve sahneyi okura doğrudan göstermenin bir yolunu bulmaktır. ... Açıkça her şeyi bilen hikâye-anlatıcı modern kurmacada neredeyse yok olmuştur."[31] Ama bu tip ifadelerde neredeyse her seferinde yazarın dramatik canlılığı istemesi *gerektiği* ima edilir, bu yüzden yolunu tıkıyor görünen her şey şüpheli sayılır.[32] Roman üzerine son dönemdeki en iyi kitaplardan birinde, Ian Watt'ın genel varsayımı "temsili

29. *The English Novel*, s. 89-90. James'ten hemen önce eleştiride gerçekçilik talepleri hakkında kusursuz bir çalışma için bkz. Richard Stang, *The Theory of the Novel in England*, 1850-1870 (New York, 1959), 4. Bölüm.

30. "Techniques", *Southern Review*, I (Temmuz, 1935), 33.

31. James Weber Linn ve Houghton Wells Taylor, *A Foreword to Fiction* (New York, 1935), s. 33.

32. Örneğin bkz. Bernard DeVoto, *The World of Fiction* (New York, 1950), s. 157-225: "... tek bir eleştirel mutlak vardır. Okur bir romanı yarım bırakıyorsa, en yüksek mahkeme temyiz edilemeyecek bir karar çıkarmış demektir. ... Okur ilgi duyduğu ölçüde okumaya devam edecektir, yani sayfada olup bitenin gerçek bir olay olduğuna inandığı sürece devam edecektir..." (s. 157).

gerçekçiliğin" başlı başına iyi olduğudur. Aslında Watt "biçimsel gerçekçilik" dediği şeyde "roman"ın diğer kurmaca biçimlerinden farklılaşan tanımlayıcı özelliğini görür.[33] Daha doğrusu, ona göre ancak Defoe ve Richardson karakterlerine gerçek insan gibi görünmelerine yetecek kadar özellik ve özerklik vermeyi keşfedince roman başlamıştır.

Watt tüm iyi eleştirmenler gibi, "gerçeğin yanlışsız bir şekilde aktarılmasının ille de kalıcı edebi değere sahip hakiki bir eser ortaya çıkarmayacağını" (s. 36) kabul eder; ayrıca "biçimsel gerçekçilik" ne kadar fazlaysa eserin o kadar iyi olduğu iddiasını da çoğunlukla reddeder. Yine de Watt'ın sabit kriteri gerçekçiliğin yakalanmasıdır. Örneğin Fielding'i ele alırken, Fielding'in sanatının Richardson'ın sanatından daha az "biçimsel gerçekçilik" gerektirdiği itirazını tekrarlasa da, gerçekçiliği feda etmenin aynı zamanda kaliteyi feda etmek olduğu açıktır. Fielding hikâyesini "dikkatimizi olayın kendisinden ele alınış tarzına ve kurulan epik koşutluklara kaydıracak" (s. 292) bir tarzda anlattığında, Fielding'in farklı amaçları için ne kadar gerekli olursa olsun, bu bir zayıflık addedilir. "Hayatın olağan süreçleri yerine edebiyatın manipüle edilmiş sekanslarını çağrıştırdığı için anlatının genel sahicilik havasının zarar gördüğü açıktır." Benzer şekilde, Sophie hiçbir zaman Watt'ın tabiriyle "yapay" tanıtımının etkisinden kurtulamaz – yani hiçbir zaman Clarissa gibi gerçek olamaz bizim için (s. 254). Kısacası, Watt daha önce alıntı yapılan eleştirmenlerin çoğundan daha dikkatli bir okur olmasına rağmen, hâlâ sırf biçimsel gerçekçilikteki kusuruna dayanarak, Fielding'e tam puan vermekten imtina etmek zorunda hisseder kendini. "Çok az okur bu önsöz kabilinden bölümler ya da Fielding'in eğlenceli yan-konuşmaları olmadan romanı okumayı ister, ama bunların anlatının gerçekliğinden bir şeyler götürdüğüne de kuşku yoktur" (s. 330); "Elbette yazarın bu müdahalecivizliği anlatısının sahiciliğini azaltma eğilimindedir" (s. 329).

Yorum sahiciliği azaltır "elbette"! Bunu herkes bilir, kimse sorgulamaz. Ama eleştirmenler arasındaki hemfikirlik de "elbette" sadece yüzeyseldir. Bir dönemde ya da akımda doğal görünen bir şey başka bir dönem ya da akımda yapay görünür. Herkes kendi gerçeklik anla-

33. Ian Watt, *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis, 2007).

yışına güvenir ve doğal yüzeyin önemine dair görünüşteki uzlaşma, öğretileri ayrıntısıyla kıyasladığımız zaman parçalanır.

Henry James'e göre "yoğunluk ... aydınlanmış hikâye-anlatıcısının herhangi bir zamanda kendi çıkarı için, uğruna tüm diğer keremleri feda edeceği keremdir" (s. 318). İyi ama neyin yoğunluğu? Kahkahanın mı? Gözyaşlarının mı? Belki de her yazar şu ya da bu türden yoğunluk peşindedir.[34] James'e göre bu yoğunluk "yanılsama yoğunluğudur" – çoğunlukla da gerçekçi insan sınırlılıklarına tabi iyi bir zihnin gördüğü şekilde hayatı deneyimleme yanılsaması söz konusudur. Tıpkı Flaubert gibi James de sürekli "doğal" olana ulaşma kaygısı güdüyordu, ama gerçekliğin imkânsız karmaşıklığının da Flaubert kadar farkındaydı. "Gerçekte ilişkiler hiçbir noktada durmaz ve sanatçının hiç bitmeyen hassas problemi, içinde ilişkilerin mutlu mesut devam eder *görüneceği* bir daireyi kendine ait bir geometriyle çizmektir" (s. 5). Hiçbir edim "belli bir suni sıkıştırma olmadan tarihsel bakımdan canlı kılınamamıştır. ... Yoğunluğu yaratabilirsem yanılsamayı üretebilirim" (s. 15).

James Flaubert'e büyük hayranlık beslemekle beraber, Flaubert'in gerçekçiliğinin çok yüzeysel olduğunu hissediyordu. "Bir romancı olarak M. Flaubert'in teorisi," der, "dışarıda başlamaktır. İnsan hayatı her şeyden önce seyirliktir, göz için bir meşgale ve eğlencedir, dediğini hayal edebiliriz. Ona göre sadece gözlerimizin gösterdiği şeylerden emin olabiliriz; o halde her koşulda bununla başlamamız gerekir."[35] James tamamen farklı bir yerden, inandırıcı bir zihnin gerçeklik üzerine işleyişini tasvir etme çabasıyla işe başlar. En ilginç konunun sağlam ama "şaşkına dönmüş" bir zihnin hayat uğraşısı olduğunu hissettiğinden (örneğin s. 63-4, 66), olayları "yansıtan" bilinç merkezleri olarak Flaubert'in budala zihinleri tercih etmesinden rahatsız olur. Ona göre Emma Bovary'nin yansıtıcı olması açık bir hatadır, ayrıca *Gönül ki Yetişmekte*'deki Frederic de neredeyse hastalık düzeyinde bir içgörü eksikliğini, hatta Flaubert'in şahsında bir zihin aksaklığını temsil etmektedir. James'in bu şart hususundaki hisleri öyle güç-

34. Romantik dönemde aranan yoğunluklardan bazılarına dair açıklamalar için bkz. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, özellikle s. 136, 138.

35. Charles de Bernard ve Gustave Flaubert, *French Poets and Novelists* (Londra, 1884), s. 201. Bu deneme James'in kendi gerçekçiliğini anlamak bakımından vazgeçilmezdir.

lüydü ki, eleştirmenin yazarın "konusunu" reddetme hakkı olmadığına dair kendi kuralını ihlal edebilmiştir.[36]

Büyük hayranlık beslediği adama yaptığı eleştiri sağlam olsa da olmasa da, salt yüzeylerin "betimlenmesi"nin ona yetmediği açıkça görülmektedir. Onun sadakat gösterilmesini umduğu hayat nesnel yüzeydeki hayattan ziyade zihnin hayatıdır. "Korkarım konu yine, yazarın kişisel karaktere ve zihnin 'doğasına', hemen her zihnin 'doğasına' karşı bastırılamaz ve doymaz, fuzuli ve ahlakdışı ilgisine geliyor" (s. 156). Zihinler ise en çok, beğeni, yargı ya da ahlakla ilgili meselelerle, önemli ve ilginç meselelerle uğraşırken merak uyandırıcıdır elbette.

Neyin gerçek olduğuna dair bu genel anlayışa hep sadık kalan James her yeni eserde, önceki eserde aranan niteliklerin aynısını arama eğilimindedir. Maupassant'ın "yanılsamacılar" dediği "üst düzey" gerçekçilerden biri olduğu aşikârdır ve gerçeklik yanılsamasının kendisinden ziyade "yanılsama yoğunluğunun" peşine Flaubert'den daha net ve tutarlı bir biçimde düşer, ama buna rağmen sonraki yıllarında kendi eserlerinin hepsine aynı testi uygulamıştır.

Yanılsama yoğunluğunun en üst düzey test olduğunu döne döne söyler. Sırf gerçeklik *yanılsaması* başlı başına yeterli değildir; gerçeklik çok fazla –yoğunlukla aktarılmaya değmeyecek kadar fazla– şey içerir. Diğer yandan, *yoğunluk* başlı başına yeterli değildir, ama oyun yazarının "kendiliğinden sahip olduğu bir hazine" sıfatıyla romancının "esefle haset ettiği" bir şeydir" (s. 15). Ulaşılan yoğunluğun tamamı, sahici hayatın sunduğu yanılsamanın yoğunlaşması olmalıdır. Sınırsız, gelişigüzel yayılan deneyim işin başıdır; "bazı şeylerin imgesini ve hissini vermek" problemin yarısıdır daima. Ama bunları yoğunlukla vermek, hayal edilen gerçeklik resminin loş bir ışık yaymanın ötesine geçmesini sağlamak sanatçının son derece iyi bir kompozisyon gücüne sahip olmasını gerektirir. Herhangi bir kompozis-

36. "Kendi konusunu, kendi fikrini, kendi donesini sanatçıya bırakmalıyız: Bizim eleştirimiz bunları nasıl işlediğiyle ilgilidir" ("The Art of Fiction", s. 599). Eleştirmenler bunu kimi zaman her konuya aynı değeri vermek olarak yorumlamıştır. Fakat James "konuların meziyetlerinin dereceleri olduğunu" asla unutmaz (*Art of the Novel*, s. 309). Sanatçının değil, sadece eleştirmenin karar verme hakkını reddeder. Öte yandan Flaubert'le ilgili yazarken konunun kendisini yargılıyor gibi görünmektedir.

yon ya da seçim hayatı tahrif ettiğinden, tüm kurmacalar tafsilatlı bir örtbas retoriği gerektirir.

Yazarın teknik tercihleriyle ilgili olarak James'in anlattıklarının çoğu –"malzeme" ya da "konudan" ayrı olarak "biçim", "usul", "icra tarzı", "muamele"– bu ikili hedefe yöneliktir. Retorik hakkında söyledikleri, kısaca (eserlerdeki fiili teknikten farklı olarak), tüm eserlerinde eşit derecede aradığı niteliklerden okurun aldığı hazzı her kitapta nasıl artıracağıyla ilgilidir büyük ölçüde. Her konu "tam hakikatini" doğurabilmesi için hafifçe farklı bir muamele gerektirir elbette, ama doğru muamele edilirse tüm konular, azami ölçüde komik, trajik ya da satirik duygular yaratmak gibi eski moda etkiler yerine genelleşmiş, karma, "doğal" etkiler yaratır: Hepsi tek hikâyede birleşmiş "ironi, komedi, trajedi" için konuyu işleme tarzımızı geliştiririz, diye tekrar tekrar vurgular (s. 224). Daha eski kurmacalarda trajik duyguları artırmak için şart olabilecek sempati gibi bir nitelik bile burada sırf yanılsamayı yoğunlaştırmak için gereklidir (s. 12).[37]

James'in ana terimlerinin hepsi bu çifte görevle ilişkilendirilebilir. Yoğunluğu yakalamak için zamanın *kısa gösterilmesi* gerekir, fakat romancı bu sırada gerçeklik yanılsamasını korumak için *örtbas etme* yöntemini başarıyla kullanmalıdır (s. 13-4). "Delikanlımın felaketini gözler önüne sermek için kullanabileceğim malzeme," der *Roderick Hudson*'da kahramanın ahlaki bozuluşu konusunda, "tartışmasız çok azdı, ama bunları daha canlı kılabilirdim; belli bir yoğunluğa erişerek yanılsama üretebilirdim" (s. 15).

Benzer şekilde *"kompozisyon"*a –"birlik", "uyum", "sentez"– ulaşmaya da kararlıdır, hatta kimi zaman bunun başlı başına bir amaç olduğu hissini yaratır. Ama bunun arzulanmasının sebebi, sanatın gerçek yaşamda bulunmayan bir yoğunluğa ancak gayritabii bir düzen sayesinde ulaşabilmesidir. Nitekim James yanılsama uğruna düzeni feda edecektir; "hakikat ölçütüme müdahale tehdidi yaratıyorsa, mimarinin çok fazla olmasındansa çok az olmasına razıyım," der (s. 43). Bekleneceği üzere, yoğun bir hakikat yanılsaması uğruna hem yapıyı hem de yalın hakikati feda etmeye gönüllüdür (s. 222-4).

37. James'in hem sanata hem hayata tam anlamıyla adil davranma çabası konusunda faydalı bir tartışma için bkz. Rene Wellek, "Henry James's Literary Theory and Criticism", *American Literature*, XXX (Kasım, 1958), 293-321, özellikle 298-306.

Ahlaka derin bir ilgisi vardır ve ana karakterlerin ahlaki seçimler yapmasını gerektirmeyen hikâyesi çok azdır. Ama ona göre bir eserin ahlaki niteliği öğretilerinin geçerliliğine dayanmaz; "bir sanat eserinin ahlaki anlamı" tamamen "onun üretiminde devreye giren hissedilmiş yaşam miktarına" bağlıdır (s. 45). "Hissedilmiş yaşam"ın "cinsi" ve "niteliğinden" bahsederek bu ifadeyi sınırlandırsa da, eserin ahlakının sanatçının "birincil duyarlılığındaki ... nitelik ve kapasite"den kaynaklandığı konusunda kesinlikle çok nettir (eserin ahlakı, "sanatçının insanlığının o sarıp sarmalayıcı havasını" veren şeydir).

Hikâyelerini anlatırken kullandığı *görüş açısına* karşı tavrı tam da –yanılsamanın yoğunluğunu ve yeterliliğini beraberinde getiren– bu çifte "nitelik ve kapasite" hedefiyle açıklanabilir. Yazar mevcutsa, bize gayritabii bilgeliğini sürekli hatırlatıyorsa yanılsama yoğunluğu diye bir şey olmayacaktır. Hayrete düşmenin olmadığı bir yerde hiçbir şekilde yaşam yanılsaması olamaz (s. 66), ki her şeyi bilen anlatıcının da hayret içinde olmadığı barizdir. Hayat sürecine en çok benzeyen süreç, olayların insanlık haliyle bağlantısı olmayan tanrı benzeri bir zihin değil, inandırıcı bir insan zihni aracılığıyla gözlemlenmesidir. Aynı zamanda salt hayret sınırlaması da yeterli değildir; deneyimin kendi gözlemlerimizden daha yoğun olabilmesi için, gözlemci olarak kullanılan zihin "mümkün aynaların en iyi yansıtanı" olmalıdır"(s. 69-70). Daha önce de gördüğümüz gibi, James Flaubert'de bu bakımdan çok kusur bulur: Frederic ve Emma gibi kişiler hayatta bolca bulunmasına rağmen, zihinleri okurun kendisinin ulaşabileceği yoğunluktan daha fazlasını okura *doğal olarak* yansıtmaz.

Diğer yandan, ayna fazla iyi yansıtırsa yanılsama feda edilmiş olacaktır. "Belli bir noktanın ötesinde," der James, böyle yansıtıcılar "bu ışığı taşımaları bakımından bizim için bozucudur. İtimadımıza, merhametimize, istihzamıza çok fazla gelecek kadar ışık taşıyabilirler. Fazla biliyor ve fazla hissediyormuş gibi gösterilebilirler – kesinlikle göze batmaları için değil [aksi takdirde yoğunluk sona ererdi], "doğal" ve tipik kalmaları, tuzaklara düşüp hayrete düşme yönündeki kıymetli eğilimimizle zaruri bir ortaklık kurabilmeleri için" (s. 63). Böylece James "bilinç merkezleri"yle ve "berrak (*lucid*) yansıtıcılar"la ilgili hemen her tartışmada neyin muteber olduğuna –yani neyin yoğunluğa zarar vermeden yanılsamayı koruyacağına– bakarak yansıtıcıların berraklığını sınırlar.

Son olarak, James'in *dramatikliğe*, *sahnelemeye* yaptığı tüm vurguyu (ki doğrudan görüş açısıyla ilişkili bir vurgudur bu elbette) belirleyen şey yoğunluk arzusudur. Lubbock gibi bizim de onun dramatik olanla sırf dramatik olduğu için ilgilendiği hissine kapıldığımız anlar olabilir, zira formülünü sık sık "dramatikleştir, dramatikleştir!" şeklinde ifade eder. Ama *The Ambassadors*'un (Elçiler) önsözünün sonunda dramatik olanın bile yoğunluk sunağında kurban edilebileceği itirafında bulunur. *The Ambassadors*'da, James'in eserin yöntemi üzerine söylediklerini ihlal ediyor görünen bir bölüm vardır: Mamie Pocock'un "otel salonundaki bir saatlik gerilim" süresince "daha sınanmamış bir görüş açısından" izlendiği kısım. James bu epizodun "yer yer karşıtlık ve yenilenmenin albenisine kapılarak sahnelenebilirlikten uzaklaşmakta ısrar eden temsili erdeme" örnek oluşturduğunu söyler. "Bu türden karşıtlıkların eşit oyunundan kitabın dramatikliğe epeyce katkıda bulunan bir yoğunluk kazandığını rahatlıkla öne sürebilirim – gerçi dramatik olanın tüm yoğunlukların toplamı olması gerekir." Son olarak da şu iddiada bulunur: Romanı "en bağımsız, en elastik, en olağanüstü edebi biçim" yapan şey, dramatik olanın ta kendisinden daha 'dramatik' bir yoğunluğa ulaşma kapasitesidir" (s. 326).

James'in öncelikle tüm iyi kurmacalarda ortak olan etkilerle ilgilendiğine dair tüm bu kanıtlara işaret etmek başka, onun anlatı tercihlerinin hiçbir zaman tekil eserlerin eşsiz gerekleri tarafından belirlenmediğini söylemek başkadır. Örneğin *The Princess Casamassima*'daki (Prenses Casamassima) baskın ironik trajedi tonu *The Sacred Fount* (Kutsal Çeşme) adlı ironik komedinin gerektirdiğinden farklı bir muamele gerektirir. Ayrıca James zaman zaman merhamet ya da "komedi" gibi tekil tepkileri artırmaktan bahseder. Ama trajik ya da komik duyguları artırmak ile genel bir yanılsama yoğunluğu yaratmanın gerekleri arasında bir çatışma varsa asla tereddüt etmez. *What Maisie Knew*'da (Maisie'nin Bildikleri) Maisie için duyulan merhamet gibi temel bir etkinin bile daha genel etkilere tabi kılındığını görmek çok enteresandır. Bu hikâyeyle ilgili ilk defter kaydında[38] kızın duygularına dair hiçbir şeyden bahsedilmez; tamamen insani duru-

38. *The Notebooks of Henry James*, haz. F. O. Matthiessen ve Kenneth B. Murdock (New York, 1947). Bu baskının kusursuz dizini sayesinde metnimde sayfa numarası vermeme gerek kalmıyor. Aksi belirtilmediği müddetçe, verdiğim sayfa numaraları yine *The Art of the Novel*'ın Önsözlerine gönderme yapmaktadır.

mun içinden çıkılmazlığına ilgi duyulmaktadır: "Masum çocuk", ayrılıp başkalarıyla evlenmiş iki kayıtsız ebeveyn arasında kalmıştır. Her iki yeni ebeveyniyle de yeni bir ilişki geliştirir; onlar da Maisie sayesinde değerlerinden bağımsız bir bağlantı kurarlar. James böylece "şüphe, kıskançlık, yeni bir ayrılık" üretmenin yollarını keşfetmeye koyulur. Haliyle romandan çok sonra yazılan önsözde, "minik kurbanın talihsizliğini" gözlemlemenin getirdiği duygusal etkiden bahseder. Fakat merhamet meselesini sırf ötesine geçip kendisini çok daha fazla ilgilendiren bir başlığa değinmek için ortaya atar. "Dolayısıyla mesele gayet üzücü olacaktı, ama çirkin olduğu belirtilen ya da anlaşılan olguların hiçbir şekilde tüm cazibeyi oluşturmadığını kısa sürede fark etmeseydim, ilgi uyandırma ihtimalinin beni bu kadar çekeceğinden emin değilim."

İkinci defter kaydında "en *ironik* etki"nin doludizgin peşine düşmüştür. İronik ilgi ile *diğer* ilgiyi, yani "'sevecenlik' ya da tatlılığı, sempati ya da şiiri veya artık ne gerekiyorsa onu" birleştiremez mi? Başka bir deyişle bu hikâyede özellikle uygun olan sonuca, Maisie'nin içinde bulunduğu güç durumun dokunaklılığına, tüm hikâyelerinde istediği yoğun "tam ironik hakikat" yanılsamasını feda etmeden ulaşabilir mi? İroni ile sempati arasında bir çatışma olabileceğinin az çok farkında görünüyor, ama Schlegel gibi bir ironi tutkununa bile aşikâr görünen bir şeyi ("Hiç şüphe yok ki trajik tam anlamıyla sahneye girdiğinde, her şey gibi ironi de aniden yok olur")[39] kabul etmekten kesinlikle çok uzak. James "tam ironik hakikati", tam ironik yanılsamayı ister; bir başka deyişle bizatihi hayatın ironilerine haksızlık edilmemesini ister ve "sevecenlik" ile "sempati"yi kaybetmemeyi umduğunu ifade etmesine rağmen, başlangıçta "badminton topu gibi raketten rakete gidip gelen" zavallı küçük bir kız olarak görü-

39. A. W. Von Schlegel, "Shakspeare", Ders XXIII'ten, *Lectures on Dramatic Art and Literature* içinde, çev. John Black (1815), A. J. W. Morrison (1846), s. 370. Yeniden basım *Criticism, The Major Texts* içinde, haz. W. J. Bate (New York, 1952), s. 420. Farklı etkilerin uyuşmazlıklarını tanıma temelinde çok az eleştiri olmuştur. Bkz. E. E. Stoll: "En yüksek trajik etki ve katı bir psikolojik olasılık sıradan durumlarda birbiriyle uyuşmaz; ... bu sanatın ve tüm diğer sanatların hedefi ve emeli en yüksek etkiyi yaratmak olduğuna göre, bunu sağlamak için bir uzlaşım, sadeleştirme ya da kısa yolu dürüstçe ve açıkça benimsemek en iyisidir" (*Shakespeare and Other Masters* [Cambridge, Massachussets, 1940], s. 329). Ayrıca bkz. aşağıda s. 264, n. 6 ve Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (Londra, 1957).

len Maisie'nin durumunun dokunaklılığının birazını bütünün "ironik hakikatine" feda etmeye gönüllü olduğu açıktır.

Bu fedakârlığa gönüllü olduğunun işaretlerinden biri, Maisie'yi çaresiz kurbandan muzaffer "merkezi istihbaratçı"ya çevirmekteki rahatlığıdır. 1892 Kasımından 1895 Aralığına kadar, yani hikâyeye dair ilk ipucunu verdiği tarihten Maisie'nin bilinç merkezi olarak önemini keşfettiğine dair kaydın tarihine dek yaklaşık üç yıl geçmiştir. Ama Maisie'nin bu çizgide yaratabileceği imkânları görünce, karakterinin berrak yansıtıcı olarak sağlayacağı yarar uğruna, hikâyenin ilk başta tasarladığı halinin dönüştürülmesinin zorunluluğunu kabul etmiştir. "En sonunda, bundan dolayı, benim tabirimle çökelti ortaya çıktı; görüşümün merkezinde ışıldayan kızıl dramatik bir kıvılcımın huzurundaydım. ... Bu kıymetli parçacık ironik hakikatle *dopdoluydu* – çocuğun durumundan çıkarılabilecek en ilgi çekici malzemeydi." En dokunaklı, "tatlı" ya da "üzücü" değil, dikkat edin, en "ilginç". "Zihnin tatmin olması için," diye devam eder önsözde, "minik ama genişleyen bilinç kurtarılmalı, izlenimlerin kaydı olarak sunulabilir hale getirilmeliydi; cehalet ve acıyla katılaştırılacak, bulanıklaştırılacak, kısırlaştırılacak yerde, bazı avantajlar tecrübe etmesi, yaşadıklarından faydalanması ve özgüven sahibi olması sağlanarak kurtarılmalıydı" (s. 142).

James'te tohumun bitmiş konuya dönüşme sürecinin tamamı, neredeyse bitmiş hikâye kadar gerilimle doludur; daha sonra bu süreci farklı biçimde izleyeceğim. Hayatın ahlaki ve duygusal karmaşıklıklarına sadakat idealinde açıkça ısrar ederek sözlerini bitirdiği pasaj, bu konudaki en aydınlatıcı bölümdür. "En insani temalar, hayatın karmakarışıklığından hayır ile şerrin, faydalı şeyler ile zararlı şeylerin yakın alakasını bize yansıtanlardır; çok tuhaf bir alaşımdan yapılmış o parlak sert madalyon daima önümüzde sallanır, bir yüzünde kişinin doğruluğu ve rahatlığı, diğer yüzünde kişinin acısı ve yanlışlığı vardır." Unutmamalıyız ki bu ideal onun bu hikâyeyi yazma sürecinde keşfettiği bir şey değildi; en "insani" temaların hayattaki ahlaki muğlaklıkları yansıtanlar olduğuna zaten baştan beri inanıyordu. Fakat bu idealin hizmetindeyken başka ideallerin, başka genel niteliklerin gerektirmediği bazı tercihler yapmaya itilmişti. Bu idealin hizmetinde, "çocuğun" hikâyesi mecburen kız çocuğunun hikâyesi olarak saptandı: "Hafif bilinç teknem böyle bir rüzgârda sallanırken, saygı-

kız bir oğlan çocuğuyla gerçeğe benzerliğe ulaşamazdı", çünkü "planının başkarakter nezdinde 'sonsuz' bir duyarlılık gerektirecekti" ve kız çocuklarına nazaran erkek çocuklarında bu duyarlılık daha azdır (s. 143-4). Komedi ile trajedi arasındaki geleneksel ayrımın ışığında en çarpıcı olansa, bu idealin, başkarakterin yıkımı planından selamete kavuşması planına geçilmesini gerektirmiş olmasıdır. Ayrıca mümkün olan en büyük trajik, komik, epik ya da hicivsel etkiyi elde etmekle ilgilenen bir yazarın aklına bile gelmeyecek sayısız dönüşüm ve strateji değişikliğini de gerektirmiştir.

James'in uzun zaman önce gençliğinde dediği gibi, yazarın yaptığı şey "tıpkı karakterlerini yarattığı gibi okuru da yaratmaktır". Fakat James o zaman da, daha sonra önsözlerinde de, okurun gülmesini, ağlamasını, nefret etmesini ya da zafer hissiyle dolmasını sağladığını söylemez. "[Yazar, okuru] kötüleştiriyorsa, yani ilgisizleştiriyorsa, iş yapmıyor demektir; kötü bir şey yapıyordur. Onu iyi ediyorsa, yani merakını uyandırıyorsa, *o zaman* okur işin yarısını yapar."[40] Bu yüzden, James'in okurda gerçek ama yoğunlaştırılmış bir dünyada yolculuk etme hissi uyandırma tutkusu en baştan itibaren, belirgin etkilerin en yoğun deneyimi için belli bir retorikten ziyade gerçekçiliğin hizmetinde genel bir retorik gerektirir.

DOLAYIMSIZ GERÇEKLİK OLARAK ROMAN

James'in gerçekçiliğe ilgisi onu asla yazarın mevcudiyetine dair tüm işaretlerin sanatçılıktan uzak olduğu anlayışına götürmedi. Okurun "gerçekten orada" olduğunu hissetmesi gerektiği konusunda Ford'a hak verse de, yazarın yol gösterici varlığını okurun tamamen unutması gerektiğini hiçbir zaman öne sürmedi. Onun ilgisi olumsuz –yazardan kurtulmak– değil olumluydu: Zihinsel ve ahlaki gerçekçiliğin karmaşıklıkları dahil olmak üzere, yoğun bir gerçeklik yanılsamasına nasıl ulaşacağını düşünüyordu. Bu yüzden en katı şekilde oluşturulmuş eserlerinde "müdahale edebiliyordu" – fakat sadece çok sınırlı işler yapmak için (bkz. aşağıda s. 68-9).

Jean-Paul Sartre'ın programıysa hiç de bu kadar esnek değildir. Yazarın her şeyi bilen bir bakış açısından yorum yapmaktan tama-

40. "The Novels of George Eliot", *Atlantic Monthly*, Ekim, 1866, s. 485.

men uzak durması Sartre için yeterli değildir. Hatta Flaubert, James Joyce ve ilk dönem romantiklerinden bazılarının teorilerinde olduğu gibi, yazarın sahnenin ardında sessizce oturduğu, tıpkı yarattıklarını nesnel bir gözle izleyen Tanrı gibi davrandığı izlenimi yaratması bile Sartre'a yetmez.[41] Hiç var olmadığı izlenimi vermek zorundadır yazar. Bir an için sahnelerin ardında onun bulunduğundan, karakterlerin hayatlarını kontrol ettiğinden şüphe edersek, karakterler özgür görünmeyecektir. Mauriac'ın karakterlerine karşı "Tanrı'yı oynama" girişimine itiraz eden Sartre, onu "kurmaca varlıkları" yöneten "yasaların ... en katısını" ihlal etmekle suçluyordu: "Romancı onların ya tanığı ya yardakçısıdır, ama asla aynı anda ikisi birden olamaz. Romancı ya dışarıda olmalıdır ya da içeride. M. Mauriac bu yasaları kabul etmediği için, karakterlerinin zihinlerinin defterini dürmüştür."[42]

Romancının kontrolünü belli etmemesi gerektiği, aksi takdirde "Tanrı'yı oynadığını" açığa vuracağı şeklinde bir iddiada bulunmak, en coşkulu nesnellik peygamberlerinin yazdıkları da dahil olmak üzere önceki kurmacaların hemen hepsini gayet bariz bir şekilde mahkûm etmek anlamına gelir. Sartre bu köklü kopuşun farkındadır; aslında bu kopuş onu mest etmiş gibi görünmektedir. Sonraki yazılarında konumunu ayrıntılandırarak önceki kurmacaların tümünün "ayrıcalıklı öznelliğini" hepten reddeder. Yeni romanın eksiksiz şanına giden yolda Joyce'u çıkış noktası olarak alır ve ("mutlak nesnelliğe denk") bir "mutlak öznellik", bir "mutlak öznel gerçekçilik" talebinde bulunur; bu "mutlak öznel gerçekçilik", karakterlerin zamanda serbestçe eylemde bulunduğuna en sonunda mutlak bir inanç temin ederek Joyce'un "dolayım ya da mesafe olmayan ham öznel gerçekçiliği"nin ötesine geçecektir.[43] Sonra da, görmüş olduğumuz gibi, "insan ürünleri" olarak değil, bitkiler ya da olaylar gibi doğal ürünler

41. Bkz. Abrams, *a.g.y.*, s. 241-9.

42. "François Mauriac and Freedom", *Literary and Philosophical Essays*, çev. Annette Michelson (Londra, 1955), s. 16. İlk kez Mauriac'ın *La fin de la nuit* in *Nouvelle Revue Française*'in yorumu olarak yayımlandı (Şubat 1939). Sartre'ın, pek çok meslektaşı gibi, bu teorilerin temellendiği angaje edebiyat mefhumlarından vazgeçme sürecinde olabileceğine dair son dönemde bazı işaretler vardır (Ocak 1961). Ama bu doğru olsa bile, uç durum temsilcisi olarak buradaki rolü bundan etkilenmez.

43. *What is Literature?*, çev. Bernard Frechtman (Londra, 1950), s. 228-9; Türkçesi: *Edebiyat Nedir?*, çev. Bertan Onaran (İstanbul: Can, 2005).

olarak görülecek romanların yazılması çağrısında bulunur.

Böyle romanlarda yazar içinde bulunduğu ve olaylarını hatırladığı düzenli dünyaya dair hiçbir çağrışıma izin vermemelidir; herhangi bir düzen imasında bulunmak kaosun saçmalığıyla karşılaşan okurun gerçek özgürlük hissini yok edecektir. Düzen iması eski kurmacalarda bir ölçüde mazur görülebilirdi; düzenlenmiş bir dünyada yazıldığından, ne "yazarın ne de okurun riske girmediği, korkulacak hiçbir sürprizin olmadığı, olayların geçmişe dair olaylar olduğu, listelenmiş ve anlaşılmış olduğu" bir kurmacaydı bu. O dünyada anlatı tekniği "mutlağın yani düzenin bakış açısını" sorunsuzca ima edebilirdi. Ama hakiki bir kaosun en sonunda farkına varıldığı bizim dünyamızda, ancak karakterleri bu kaosla sahiden yüz yüze gelmekte serbest bırakan bir tekniğe tahammül edilebilir (s. 102-22).

Sartre son olarak Mauriac'ı "kibir günahını" işlemekle suçlar; Sartre'ın formülasyonuna bakılırsa bu günah tüm değerlerin tamamen göreli olduğunu reddetmekten ibaret görünmektedir.

> Pek çok yazarımız gibi, görelilik teorisinin kurmaca dünyasında tam anlamıyla geçerli olduğunu; gerçek bir romanda ayrıcalıklı gözlemciye, Einstein'ın dünyasındakinden daha fazla yer olmadığını, kurmaca bir sistemin hareketli mi durağan mı olduğuna karar vermek için deney yapmanın fiziksel sistemdekinden daha fazla mümkün olmadığını görmezden gelmek istemiştir. M. Mauriac kendini birinci sıraya koymuştur. İlahi her şeyi bilirliği ve her şeyi yapabilirliği seçmiştir. Ama romanlar insanlar tarafından insanlar için yazılır. Görünüşlerin ötesine geçen Tanrı'nın gözlerinde roman yoktur, sanat yoktur, çünkü sanat görünüşler üzerinden yürür. Tanrı sanatçı değildir. M. Mauriac da sanatçı değildir [s. 23].

Öte yandan, gerçekçiliği yakalamaya çalışan hakiki bir romancı için her şey görünüş olacak ve tüm görünüşler aynı düzeyde geçerli olacak ya da en azından geçerli görünecektir. Bu yüzden *realisme brut de la subjectivite* (öznelliğin ham gerçekçiliği), yazarı mutlak olarak karakterlerinin deneyimlediği olayların süresine bağlayan zamansal bir gerçekçilik gerektirir. Pasif bir biçimde, deneyimin sahici bir parçası olan en önemsiz ayrıntıları bile bize aktarmak zorundadır. Diyalogdaki normal toparlamalardan bile sakınmalıdır. "Bir romanda ya her şeyi anlatmalısınız ya da susmalısınız; hepsinden öte, herhangi bir şeyi atlamamalı, geçmemelisiniz" (s. 20). Kısacası, seçmecilik ortadan kaldırılmalıdır – yoksa seçimlerin tespit edilebilir işa-

retlerinin hepsinin kaldırılması yeterli olacak mıdır? Sartre bunlardan hangisini talep ettiği konusunda pek net değildir ve talebinin seçmeciliğin ortadan kaldırılması diye yorumlanması halinde "henüz kimsenin çözemediği ve muhtemelen kısmen çözülemez olan bazı güçlüklerin doğduğunu" kabul eder.[44]

Pratik güçlüklerinin kabul edilmiş olmasına rağmen, kurmacanın yazılmamış gibi görünmesi gerektiğini varsaydığımız sürece bu zarif teori çürütülemezdir. Peki ama kim gerçekten böyle bir varsayımda bulunur? Kurmaca okuma deneyimimizin tamamı, Jean-Louis Curtis'in Sartre'a verdiği parlak yanıtta belirttiği gibi,[45] romancıyla sözsüz bir anlaşmaya dayanır. Bu anlaşma ona ne hakkında yazdığını bilme hakkı verir. Kurmacayı mümkün kılan bu sözleşmedir. Sözleşmeyi reddetmek sadece tüm kurmacaları değil, tüm edebiyatı yok eder, zira sanatın tamamı sanatçının seçimini baştan kabul eder. "Seçim mefhumunu yok ederseniz sanatı imha etmiş olursunuz."

Tüm başarılı kurmaca okumalarında, diye devam eder Curtis, okur romancının sunduklarını kendiliğinden bir araya getirerek sentezler: sahne, hareket, dramatize edilmiş yorum, her şeyi bilen yargı. "Balzac kulağımın dibinde Vautrin'in 'colosse de ruse' olduğunu bağırırsa ona inanırım: Vautrin bir *colosse de ruse*'dur. Bunu kabul ettiğimde Balzac'a neredeyse sınırsız kredi vermiş olurum" (s. 173).

Kısacası, her şeyi bilen anlatıcıya bir kez teslim olduktan sonra, yazarın yargısını yargılanan şey ya da karakterden ayırt etme eğilimim –modern kuralların büyüsü altında değilsem– James'in romanlarından birinde epeyce ilerledikten sonra onun uzlaşımlarını sorgulamaya duyduğum eğilimden fazla değildir. Benimle her şeyi *bilmemem* için bir anlaşma yapar. Benimsediği uzlaşımdan ötürü, zaman

44. *A.g.y.*, s. 229, n. 11. "Tüm romanları tek bir günün hikâyesiyle sınırlandırmak ne mümkün ne de istenebilir bir şeydir. ... Bir kitabı bir saat yerine yirmi dört saate ya da bir dakika yerine bir saate sığdırmak yazarın müdahalesini ve aşkın bir seçim yaptığını gösterir. O zaman salt estetik usullerle bu seçimi maskelemek zorunlu hale gelecektir, ... doğru olabilmek için yalan söylenecektir." 1959'da yapılan bir İngiliz filminde (*The Man Upstairs*) Sartre'ın gerçekçilik ilkeleri harfi harfine uygulanmaya çalışılınca eğlenceli bir durum ortaya çıkmıştır; seksen sekiz dakika süren aksiyonu film tam seksen sekiz dakikada vermiş, ilkeye müthiş bağlı kalmıştır. Yorumcuların ise bu "mutlak süre gerçekçiliğine" hiç minnettar kalmadığını belirtmek gerek.

45. "Sartre et le roman", *Haute Ecole* (Paris, 1950), s. 181.

zaman belli bir durumda "sahne arkasına geçemeyeceğini" bana hatırlatır. Kabul edebileceğim daha büyük amaçlara hizmet ediyorsa bunu kabul ederim. Ama hiçbir şekilde roman okumuyormuşum gibi yapmam.

GERÇEKÇİLİKLER ARASINDAKİ AYRIMLAR ÜZERİNE

James ve Sartre'ın romanın gerçek görünmesi gerektiği genel varsayımına, kurmacanın başlarından beri gelmiş geçmiş romancıların çoğu hak verecektir büyük ihtimalle. Gerçekçi etkinin pek çok diğer meziyetten vazgeçmeye değeceği yönündeki varsayımlarına ise, bu yüzyılın pek çok romancısı ve eleştirmeni hak verecektir.

Örneğin Virginia Woolf'a göre romancı, hassasiyetleriyle yansıtılan karakterin tarifi zor gerçekliğini ifade etmeye çalışır.[46] Jane Austen'la ilgili yargısı özellikle ilginçtir, çünkü romancının gerçeklik vizyonuna ne kadar önem verdiğini gözler önüne serer. Daha uzun yaşasaydı Jane Austen'ın nasıl bir gelişim seyri izleyeceği üzerine tahminlerde bulunurken şöyle der: "Ama daha çok şey bilecekti. Emniyet duygusu sarsılmış olacaktı. Komedi unsuru zayıflayacaktı." Elbette öyle, çünkü komedi çeşitli biçimlerde gerçekdışı abartılara bağlıdır! "Bize karakterleri hakkında bilgi verirken ... diyaloğa güveni azalacak, düşünüme güveni artacaktı." Olgunlaşsaydı bize komedi sunmaktan ziyade "bilgi sunmayı" amaçlayacağı barizdi. "Birkaç dakikalık gevezelik içinde Amiral Croft'u tanımak için gereken her şeyi özetleyen mucizevi minik konuşmalar ... o kestirmeler, analiz ve psikolojiye dayalı pasajlar içeren rasgele yöntem, insan doğasının karmaşıklığına dair öğrendiklerini yansıtamayacak kadar kaba kaçacaktı. Her zamanki gibi net ve serinkanlı bir yöntem geliştirirdi, ama bu yöntem daha derin ve anlamlı olur, sadece insanların söylediklerini değil söylemediklerini de aktarırdı; sadece onların ne olduklarını de-

46. Woolf'un, "George dönemi yazarları" adını verdiği kişilerin –kendisi, Forster, Lawrence, Joyce, Eliot– bu amaca ulaşma yöntemleriyle "Edward dönemi yazarlarının" yani Bennett, Galsworthy ve Wells'in yöntemleri arasındaki farklar üzerine kaleme aldığı tartışması için bkz. "Mr. Bennett and Mrs. Brown", *The Hogarth Essays*, haz. Leonard ve Virgina Woolf (Garden City, New York, 1928), s. 3-29; ayrıca "Modern Fiction", *The Common Reader* (Londra, 1925; New York, 1953), s. 154-5.

ğil, hayatın ne olduğunu da anlatırdı." Kısacası, "Henry James ve Proust'un –ya da aynı pasajı alıntılayan David Daiches'in dediği gibi 'Virginia Woolf'un'– önceli olurdu".[47]

Benzer şekilde, Dorothy Richardson da bitmek bilmez bilinç akışı pasajlarını "gerçekliğe" giden bir yol olduğu iddiasıyla savunmuştur; söylediğine göre, uyguladığı bu yöntem, "düşünülen gerçeklik biçimine bürünmüş bir yabancının ... kendi sözünü söylemesine" izin verdiği ilk deneyimini ifade etmektedir.[48] Aynı teknikle yapacağı çok daha canlı deneylerden uzun süre önce, 1899'da Edebiyat ve Tarih Topluluğu'na hitap eden genç Joyce, sanatçının eserini dini, ahlaki, güzel ya da ideal yapmakla ilgilenmediğini, sadece onu temel yasalara sadık kılmak istediğini öne sürüyordu.[49] Robert Humphrey tüm bilinç akışı yazarlarının amacını "karakterlerin ruhsal varlığını" açığa çıkarma çabası olarak özetler; hedef "insan doğasını analiz etmek", "karakteri daha doğru ve gerçekçi" sunmaktır.[50] Humphrey'ye göre, böyle yazarlar için tekil eserlerin ayrıksı örüntüleri gerçekte biçimsiz olana biçim verme stratejileridir. Bu yüzden yapının icadı yanılsamayı destekleyen bir tür retorik haline gelir – tam tersi değil. "Güdü ve dışsal aksiyonun yerini ruhsal varlık ve işleyiş alınca kurmacayı ne birleştirecektir? Geleneksel olay görgüsünün yerini ne alacaktır?" Zihnin gerçek yaşamı "hiçbir biçim içermez", ama yazarın "iletişim kurabilmesi için" eseri biçimlendirmesi gerekir. Bu yüzden yazar eserlerini "farklılaştırma ve çeşitlendirme", "ışık ve gölge verme" amaçlı ardışık gereçler olarak kullanır (s. 88). Geleneksel retorik probleminin olağandışı bir tersine çevrilişidir bu!

Böylece Gide'den Proust ve Mann'a, aklımıza gelebilecek tüm "ciddi" romancılara kadar yüzeysel çeşitlemelerle ilerleyebiliriz. Peki burada "gerçeklik" terimi etrafındaki çatışan iddialar yığınının içinden nasıl geçeceğiz? Fena halde ihtiyaç duyduğumuz büyük bir gerçekçilik türleri araştırmasının yokluğunda, bu programları dört

47. *The Common Reader*, s. 148-9. *Virginia Woolf* (Norfolk, Connecticut, 1942), s. 38.

48. Pilgrimage (New York, 1938), I, 10.

49. Richard Ellmann, *James Joyce* (New York, 1959), s. 74. Bu bölümün epigraflarına bakınız.

50. *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley, California, 1954), s. 6, 7.

türe ayırarak biraz netlik kazandırmamız mümkün olabilir belki.

Bazı gerçekçiler en çok konunun kitap dışındaki gerçekliğin hakkını verip vermediğiyle ilgilenir. Mahut natüralistlerin çoğuna göre, hiçbir resim hayatın nahoş tarafına adil davranmadan gerçek olamaz. Howells gibilerine göre ise, hayatın çoğu zaman "gerçekten" hayli hoş olduğu barizdir ve bunu görmezden gelen hiçbir gerçekçilik adını hak etmez. Toplumsal gerçeklik diyebileceğimiz şeye bu şekilde yoğunlaşılması teknik ya da biçim konusunda değişmez talepler yaratmaz; hiçbir natüralist gerektikçe retorik yorumlarını devreye sokmakta beis görmez.

Ama yansıtılacak gerçeklik hayatın görünür şartlarından uzaklaşıp metafizik Hakikat'e doğru ilerlemeye başlayınca, değişmez teknik ve biçimsel şartların ortaya çıkma ihtimali artar. Bu yüzyılda pek çok kişi bir eserin insanlık halindeki, hatta evrenin kendisinin hallerindeki muğlaklıkları yeterince yansıtacak eserler talep etmiştir. Örneğin Browning'in Papaz'ına "fazla otoriter" diye itiraz eden Robert Langbaum, "iyi ile kötünün yeterince harmanlanmamasını 'Yüzük ve Kitap' için kesinlikle geçerli bir eleştiri" olarak görür. "Aynı hikâyeye farklı bakış açılarıyla ilgilenen" bir şiir bunu tarafsız olarak yapmalı, "yargının azami muğlaklıktan doğmasına müsaade etmelidir". Peki bunun sebebi nedir? "Şiirin nesirden, ruhaniliğin bildik dünyevi kilden doğmasını sağlamak, bir başka deyişle modern entelektüel ve ahlaki inancın koşullarını yerine getirmek ... salıiden modern bir edebiyat eserinin amacı olmalıdır bana kalırsa."[51] Böyle katı koşulları yerine getiren bir yazarın kendine nasıl otoriter anlatı tekniklerini kullanma izni verebileceğini anlamak güç.

Diğerleri şeylere dair herhangi bir genel bakışa biatla değil, yüzeylerin ürettiği duyarlılıkların doğru bir şekilde kaydedilmesiyle gerçekliğin bulunabileceğini hissetmiştir. Bu konum kısa süre önce, Fransa'daki "roman-karşıtları" okulu tarafından neredeyse olağanüstü uçlara taşınmıştır – birazdan bu okula döneceğim. Son olarak da -ekonomik, psikolojik, siyasi pek çok başka programı atlayıp geçersek– romanlardaki karakterlerin gösterdiği gerçeklik ile "gerçek hayattaki" modellerinin gerçekliği arasındaki tam anlamıyla doğru ilişki üzerine, Virginia Woolf'unki gibi pek çok tartışma olmuştur. "Bir

51. *The Poetry of Experience*, s. 135.

karakterin tamamını kitaba koyamayacağımız" konusunda Arnold Bennett'a hemen herkesin katılmasına rağmen, bunu yapmak için ne kadar çabalamak gerektiği konusundaki görüşler çok çeşitlidir.[52]

Konularını gerçek kılmaya çalışan yazarların çoğu, tıpkı James ve Sartre gibi, er geç kendilerini aynı zamanda gerçekçi bir *yapı* ya da olay biçimi de ararken bulmuş, bu biçimi hayatın kendisinin denk düştüğü biçimlerin muhtemel bir yansıması gibi gösterme sorunuyla boğuşmuştur. Kimileri kurmaca dünyada şans eseri şeyler olmasın gerçekdışı bulmuş, kimileri de özenli bir neden-sonuç zincirini yasaklamıştır, çünkü gerçek hayatta şansın büyük bir rolü olduğu barizdir. Kimileri kati sonları, ideal doruk noktalarını ya da en başta net ve doğrudan if şayı hor görmüştür, çünkü gerçek hayatta böyle şeyler olmaz. Olay örgüsüne ilişkin itirazların çoğu, gerçek hayatta olay örgüsü diye bir şey olmadığı ve edebiyatın hayat gibi olması gerektiği iddiasına dayanır.[53]

Gerçekçi bir yapının belli bir *gerçekçi anlatı* tekniği gerektirmesinin hiçbir içsel nedeni yoktur büyük ihtimalle – üçüncü gerçekçilik türüne de böylece geliyoruz. Tam anlamıyla "açık uçlu" bir eser pek kâlâ her şeyi bilen yazarın güçlü iddiasıyla sonlanabilir: Kitap bitirilmemiştir çünkü hayat da böyledir. Ama pratikte gerçekçi yapı gerektiren programların çoğu anlatı kurallarına kapı açmıştır. Kimilerine göre bir hikâye gerçek hayatta nasıl anlatılıyorsa öyle anlatılmalıydı bu yüzden *Lord Jim*'de Conrad'ın Marlow'unun kendisine ayrılan zamanda tüm o şeyleri anlatamayacağını keşfedince sıkıntı duymuşlardı. Diğerlerine göreyse, görmüş olduğumuz gibi, gerçekçi anlatı aslında anlatı olduğunu bile gizlemeli, olayların yazarın aracılığı olmadan gerçekleştiği yanılsamasını yaratmalıdır.

Bu üç değişkene, yani konu, yapı ve tekniğe yönelik tavırlar en nihayetinde amaç, işlev ya da etki mefhumlarına bağlıdır. Başlı başına bir amaç olarak belli bir gerçekçilik –bu bölümde tartışılan gerçekçiliklerin çoğu buna dahildir– biçimi arayanlar ile gerçekçiliği başka amaçların aracı olarak görenler arasında kökten bir fark vardır

52. Eserin konusu (*subject matter*) hakkındaki bu tartışmalara dair o kadar çok kaynak vardır ki her türlü kısa alıntı yanıltıcı olacaktır. *Loci classici*'yi bilmeyen okurlar için iyi bir başlangıç yeri Miriam Allott'un *Novelists on the Novel*'ıdır (New York, 1959), s. 275-307.

53. Allott, "Plot and Story", *a.g.y.*, s. 241-51. Bkz. 5. Bölüm, s. 120 vd.

Gerçekçi etkileri sadece daha önemli amaçlara ulaşmak için kullanmak isteyenler temelde iki farklı türe ayrılırlar. Bir tarafta açıkça didaktik yazarlar vardır; Bunyan gibi alegoricilerden tutun da Sartre gibi felsefi propagandacılara kadar yazarlar bu sınıfa girerler.[54] Swift ve Voltaire gibi hicivciler bazı gerçekçi etkileri sırf kullanmak istedikleri için kullanabilseler de, hiciv gereği gerçekçiliği feda etmekten çekinmeyecekleri gayet nettir. Öte yandan didaktik isnatını rahatsız edici bulan pek çok salt "mimetik" ya da nesnel yazar da gerçekçiliği özel amaçlarına tabi ve bu amaçlar için işlevli kılar. En az Fielding ve Dickens kadar Trollope ve Thackeray de doğaya ya da gerçeğe sadakat tutkularından bahsedebilirler, ama bazı modern eleştirmenlerin yakındığı gibi, gözyaşı ya da kahkaha uğruna gerçekliği feda etmeye çoğu yerde razı olurlar.

Ama gerçekçiliğin başlı başına yeterli bir amaç olduğunu düşünenler arasında daha ciddi karmaşıklıkta bir fark vardır. Bir tarafta James gibi yazarları görürüz; akla gelebilecek her türlü gerçekçi konu, teknik ve yapının kullanımıyla okurda yaratılacak bir etki olarak yoğun gerçeklik yanılsamasını ararlar. Bildiğimiz üzere James, bu etkinin ona hizmet edecek her türlü tekil yoldan daha önemli olduğu konusunda gayet nettir. Oysa tam tersine, pek çok yazar da şu veya bu konuyu, tekniği ya da yapıyı okurlara yahut etkilere dair değerlendirmelerin tamamen dışında aranacak bağımsız bir ideal olarak görür. Sonuçta çoğunlukla özdeş zannedilen kökten farklı iki edebiyat türü ve aynı ölçüde farklı iki eleştiri türü ortaya çıkmıştır.

James'çilerin elinde James'e neler olduğuna bir bakalım. James okurda yoğun yanılsama peşinde olduğundan, eserin görünür yapısının eseri bir insanın yazdığını gösteren bariz işaretlerle "dolup taşması" onun açısından bir sorun teşkil etmiyordu. Bu insanın kendi amaçları doğrultusunda hikâyenin olgularını değiştiremeyeceği açıklık kazanınca, hikâyesi ve yöntemleri üzerine gayet özgürce yorumda bulunması bile mümkündü. "Bay Longdon," der *The Awkward Age*'de (Tuhaf Çağ), "soylu hanıma baktı, dosdoğru yüzüne; kim bilir belki de kadın onun yüz ifadesinden birden tahmin etmişti..." Ve yine: "Bay Van'ın bu sözcüklerin tonunun kendisi üzerinde yarattığı etkiyi

54. Bkz. Sartre, "Yazmak Nedir?" ve "Niçin Yazıyoruz?", *Edebiyat Nedir?* içinde.

herhangi bir dostuna herhangi bir müteakip zamanda bizzat ifade etmiş olması mümkün değildi, o yüzden vakanüvisi bu olgudan faydalanarak zekilik taslamaya kalkmayacak, tersine, Bay Van'ın yanağında sözcüklerin tonundan dolayı belli belirsiz bir kızarıklık oluştuğu gibi basit bir ifadeyle kendini sınırlayacaktır." "Sorumsuz yazarlığın bastırılmış haşmeti"nin bu inkâr edilişleri için ne denirse densin, kitabı tüm yazarlık işaretlerinden kurtarmak için tasarlanmadıkları barizdir. "Şayet tam şu anda," der *The Bostonians*'ın (Bostonlular; 1886) anlatıcısı, "Bayan Burrage'ın içine bakabilseydik (henüz böyle bir girişimde bulunmuş değiliz), korkarım bulacağımız şeyler..." Ve başka bir yerde de şöyle der: "Bayan Burrage –zihninden içeri bakmaya başladığımıza göre bu süreci devam ettirebiliriz– öyle demek istememişti..." Katı uzlaşımların bu hayret verici hatırlatmaları epeyce "erken James"ten gelmektedir elbette. Fakat sonraki eserler de *The Awkward Age*'de gördüğümüz şeyle dolup taşmaktadır. "Dostumuzu meşgul eden her şeyi anlatmaya kalkarsak," der *The Ambassadors*'un vakanüvisi, "kalemimizi onarmamız gerekecektir." James'in son ve bitmemiş romanı *The Sense of the Past*'ta (Geçmiş Sezgisi) bile yapay sınırlama hatırlatıcıları bir hayli yer kaplamaktadır.[55]

James'in yazarla ilgili her türlü izden arınmış bir yüzey aradığını, gayrişahsi anlatı havasını başlı başına bir amaç olarak gördüğünü varsayan eleştirmen, bu tip müdahalelerin açıkça zayıflık olduğunu düşünecektir; üstelik böyle bir eleştirmenin James'in yer yer dile getirdiği ve öne çıkardığı kendi kurallarını ustaya karşı kullanması da mümkündür. Son dönemde bir eleştirmen James'in *The Ambassadors*'daki pratiği ile Lubbock'un bu pratiği tanımlayışı arasında mukayeseye gidip doğal olarak pek çok "atlamalar ve kaymalar" bulmuştur. James'in kendisinin önsözde bahsettiği "müdahaleler" bile ona karşı, "en iyi eseri olarak gördüğü eserde, sanatında ustalaşmak için çaba harcarken ... tutarsızlığa düştüğünün" kanıtı olarak kullanılabilir böylece. James bakış açısını değiştirmesini etki yoğunluğunun dramatiklikle ilgili diğer tüm kurallardan daha önemli olduğunun bir kanıtı olarak sunmuştur; öte yandan James'çi, James'in "salt Strether'ın bakış açısından değil, aynı zamanda nesnel anlatıdan da sık sık uzaklaştığını fark etmediği" sonucuna varır ve "Şu Bizim Müdahaleci James'i"

55. Örneğin bkz. s. 272, Londra baskısı, 1917.

mazur görebileceğimizi söyler, zira "on dokuzuncu yüzyıl kurmaca uzlaşımlarına hâlâ o kadar yakındır ki, onların kuşatıcı tavırlarından ve yöntemlerinden asla tamamen kaçınamaz".[56]

Bu yüzden gerçekçiliğin peygamberlerinin büyük başarılarını sık sık lekelemelerine yol açan şey amaçlar ve araçlar konusunda net düşünememeleridir. Tekniğin doğallığını başlı başına amaç saymak belki de daha en baştan imkânsız bir hedeftir. Bir eserin gerçeğe benzerliği daima daha büyük bir yapaylık çerçevesinin içinde kendini gösterir; başarılı olan her eser kendi tarzında doğaldır – ve de yapay. Yüzyıl başında hiç de o kadar net olmayan bir noktayı görmek bugün bizim için kolaydır: Gayrişahsi bir romancı ister tek bir anlatıcının ister gözlemcinin arkasına saklansın –*Ulysses* ya da *Döşeğimde Ölürken*'in çoklu bakış açıları ya da *The Awkward Age* veya Compton-Burnett'ın *Parents and Children*'ının (Ebeveynler ve Çocuklar) nesnel yüzeyleri– yazarın sesi asla gerçekten kesilemez. Aslında kurmaca okumamızın sebeplerinden biri de yazarın sesini duymaktır (7. Bölüm), yazar kendi üstün doğallığını mesele yapmadığı müddetçe bundan rahatsızlık duymayız.

YOĞUNLUKLARIN DÜZENLENİŞİ

Amaçlar ile araçların arapsaçına dönmesinin bir başka sonucu da hiçbir niteliğin, ne kadar arzulanırsa arzulansın, eserin her kesimine aynı düzeyde uygun olamayacağının anlaşılamamasıdır. En yüksek plato bile bir dağ kadar ilginç değildir ve eleştirmenlerin sanki en başarılı romancı her satırı diğerleri kadar canlı ve yoğun olan romancıymış gibi konuşmaları yanıltıcıdır.

Romancı en çok önemsediği nitelik açısından böyle bir eşit yoğunluğa ulaşırsa, okurun ilk yüce satırı anlamak için gereken yüksekliğe kendi başına tırmanmasını mı beklemektedir? Görevinin kısmen

56. John E. Tilford, Jr., "James the Old Intruder", *Modern Fiction Studies*, IV (Yaz, 1958), 157-64. Katılaşma süreciyle ilgili daha fazla kanıtı Joseph Warren Beach'in James üzerine eski bir kitabıyla aynı kitaba otuz altı yıl sonra yazdığı yeni önsözü mukayese ettiğimizde bulabiliriz (*The Method of Henry James*, s. Lxxvi-lxxxi, 60-1). Flaubert'de aynı muameleye maruz kalmıştır; asla takip etmeye çalışmadığı gayrişahsilik standartlarını ihlal ettiğini göstermek çok kolaydır.

yoğunlukları *düzenlemek* olduğunu gören bir romancı için her vadinin ve her tepenin kendine has bir yeri vardır ve burada teorik bir sorun yoktur; romancının tek sorunu sanatını öğrenmektir. Çok farklı yoğunluk biçimleri ve yoğunluk hazırlıklarıyla çalışmaya istekli bir romancı, tıpkı Henry James gibi her ânın dönüm noktası olamayacağını kabul ederek dönüm noktalarını manipüle edebilir. Örneğin bazı modern romancıların daima bir meziyetmiş gibi ulaşmaya çalıştıkları fiziksel dolaysızlık, ayrımsız olarak kullanıldığında bir eseri kolayca yok edebilecek bir silahtır. *Karamazov Kardeşler*'de pek çok canlı fiziksel acı ve haz anını hissederiz, ama Dostoyevski ne zaman geri duracağını bilir. Liza'nın parmağının ezilmesini olabildiğince yoğun hissetmemiz gerekir ve hissederiz. "Liza'ysa, Alyoşa gider gitmez sürgüyü çekip kapıyı biraz aralayarak arasına elini uzattı ve olanca gücü ile kapayarak parmağını sıkıştırdı. On saniye kadar sonra elini çekip sessizce, ağır ağır sandalyesine gitti, dimdik oturdu ve morarmış parmağına, tırnağının altından sızan kana baktı. Dudakları titredi ve kendi kendine çabuk çabuk: –Alçak kız, alçak, alçak, alçak! diye fısıldadı." Ama yaşlı Karamazov'un ve Smerdyakov'un can çekişmelerine gelince hiçbir şey hissetmeyiz. Dmitri tokmakla kafasına vurduğunda Grigori'nin kafatasında hissettiği acıyı tam canlılığıyla verseydi Dostoyevski'ye ne derdik? Neyse ki Dmitri'nin hisleri ve tepkileri hakkında hemen hiçbir şey vermez, böylece Dmitri'nin suçu bu hikâye için gerekli bakış açısında tutulmuş olur.

Canlı ruhsal yakınlığın kullanımında da tam olarak aynı kontrole ihtiyaç vardır. Bilinç akışındaki o ilk deneylerden bazılarındaki "yoğunluklardan" daha zayıf görünen bir şey var mıdır bugün? "Uçuyorum... düş görüyorum... uyuyorum... düş gö... gö – ben... uçuyor... Son." Schnitzler'in zavallı Fraulein Else'si 1923'te böyle göçer öte dünyaya. Ama gerçekte ölmemiştir, Quickly Hanım'ın betimlemesinden sonra Falstaff'ın ölü olması ya da Don Quijote'nin ölü olması anlamında ölü değildir:

Don Quijote'nin son saati nihayet geldi; son dinsel hizmetleri yerine getirildi; şövalyelik kitaplarını son bir kez şiddetle lanetledi. Ölümünde hazır bulunan noter, hiçbir şövalye kitabında bir gezgin şövalyenin, yatağında Don Quijote kadar huzur içinde ve Hıristiyanca öldüğüne rastlamadığını söyledi. Don Quijote hazır bulunanların acıklı gözyaşları arasında ruhunu teslim etti, yani öldü. Bunun üzerine rahip noterden, La Mancha'lı Don Qu-

Quijote adıyla bilinen İyi Yürekli Alonso Quijano'nun hayata gözlerini yumarak eceliyle öldüğüne dair bir şahadet belgesi düzenlemesini rica etti; bu şahadet belgesini, Seyyid Hamid Badincani dışında bir yazarın sahtekârca kendisini diriltip hakkında bitmek tükenmez kahramanlık hikâyeleri yazması ihtimalini ortadan kaldırmak amacıyla istediğini belirtti.[57]

Sadece bir kitap okuduğumuzun en açıktan hatırlatılması olan bu son oyunbaz not bile, ölümün gerçekliğini, Don'un bilincine girerek doğrudan ölüm duygusunu elde etmeye çalışmak kadar boşa çıkarmaz. *Fraulein Else*'de Schnitzler'in hatası bir karakterin zihnine girmek değildir elbette, yanlış zamanda yanlış amaçla karakterin zihnine girmektir.[58]

Ama daha önceki pek çok yazarın kıskanacağı ruhsal ve fiziksel canlılık düzeylerine ulaşan modern yazarların teknik başarısını küçümsememeye de dikkat etmeliyiz. Böyle bir canlılık bütün eserin amaçlanan etkisine uygun olduğunda, yeni gereçlerin faydalı olduğu görülebilir (aşağıda 10. Bölüm). Hatta eser kısaysa ve ele alınan duygular ve fikirler basitse bu gereçlerin eser boyunca korunması, herhangi bir yorumlayan zihinle dolayımlanmaması da mümkün olabilir. Alain Robbe-Grillet gibi, cinai kıskançlığı yaşamamızı ve hissetmemizi isteyen bir yazar artık bunu neredeyse dayanılmaz bir yoğunlukla gerçekleştirebilir. Robbe-Grillet, bizi sırf *Kıskançlık*'taki ruhen dağılmakta olan kocanın his ve duygularıyla sınırlayarak, başka hiçbir tarzda mümkün olmayan bir his yoğunluğunu deneyimlememizi sağlamayı başarır.[59] Aslında bu etkiye yeni bir şey daha eklemiştir; kocanın kişiliğini, eylemlerini ya da düşüncelerini hiç betimlemeyip,

57. Çev. Roza Hakmen, s. 884.

58. Söylemeye bile gerek yok, ama çok yakından ruhsal canlandırma için ölümün daima uygunsuz bir uğrak olacağını kastetmiyorum. Katherine Anne Porter'ın "Weatherall Ninenin Terk Edilişi" adlı öyküsünde, kahramanın son anlarının "içeriden" sunumu büyük bir ustalıkla gerçekleştirilmiştir. Kahramanın diline harfiyen uyma ve gerçekçi davranma ayartısına direnerek ve "terk edilme" temasının tüm iplerini son düşüncelerde bir araya toplayarak çok dokunaklı bir ölüm sahnesi yaratır Porter: "İkinci kez hiçbir işaret yoktu. Evde yine bir rahip vardı ve damat yoktu. Başka bir hüzün hatırlayamıyordu çünkü bu yas hepsini silip götürmüştü. Hayır, olamaz, bundan daha zalimce bir şey olamaz– asla affetmeyeceğim. Derin bir nefes alarak gerindi ve lambayı üfledi."

59. *La Jalousie* (Paris, 1957); Türkçesi: *Kıskançlık*, çev. Bertan Onaran (İstanbul: Ara, 1989), s. 72-3.

sırf dışarıda bırakılanlardan onun gerçekliğini çıkarınayı bize bırakarak bizi kamera kutusunun içine daha önceki hiçbir kurmacanın yapamadığı kadar tam olarak hapseder.

Avlunun ortasında, her zaman durduğu yerde, tozlu zeminle tam bir çelişki oluşturan, geniş kara bir leke kalmış yalnız. Motordan hep aynı yere yavaş yavaş damlayan yağ bu.

Pencereyi süsleyen camdaki kaba kusurların yardımıyla bu lekeyi yok etmek son derece kolay: Birbirini izleyen yoklamalarla, camın kör noktasını kara lekenin üstüne getirmek yeterli.

Leke o zaman yayılmaya başlıyor, kenarlarından biri şişiyor, asıl nesneden daha büyük, yuvarlak bir çıkıntı oluşturuyor. Ancak, birkaç milimetre daha oynatınca, aynı karın tek merkezli bir sürü küçük yarımaya dönüşüyor, derken yarımaylar inceliyor, sonunda çizgiye indirgeniyor, o sırada lekenin öbür kenarı büzülüyor, ardında saplı bir çıkıntı bırakıyor. Derken çıkıntı da bir an için büyüyor; sonra birden her şey siliniyor.

Camın gerisinde, merkezdeki pervazla küçük çıta arasında, artık yalnızca avlunun zeminini oluşturan tozlu taşların grimsi bej rengi var.

Kırkayak orada, karşıki duvarda, tahta bölmenin tam ortasındaki belirgin yerinde.

Kıskançlık'ta bu tür mükerrer ve görünüşte alakasız ayrıntılar büyük bir duygusal ağırlık taşır, çünkü sönük gözlemlerin ürettiği ıstırap çeken bilincin içinde giderek daha derine batarız. Ama *Kıskançlık* 35,000 kelimeden kısadır – Molly Bloom'un son iç monoloğundan en fazla üçte bir oranında daha uzundur. Yaklaşık yüz elli kısa sayfa boyunca dolayımsız, düşüncesiz duyum ya da duyguya dayanabiliriz. Ama *Kıskançlık*'ın kısa olması tesadüf değildir. Böyle bir romanın etkisi uzatılmış dramatik monolog etkisi olacaktır; zihin ve ruhun kasten yargılanmayan, kasten yersiz bırakılmış, insan deneyiminin geri kalanından yalıtılmış tek bir niteliğinin yoğun bir ifadesi söz konusudur. Bu yüzden geleneksel kurmaca biçimlerinden ziyade lirik şiirle sıkı bağları vardır.[60]

Böyle deneyler üretmiş gerçekçilik tutkusunun yanlış olduğunu iddia etmek budalalıktan başka bir şey olmayacaktır. Değerli kurmaca yazımını kamçılayan hiçbir teori, ne kadar tek yanlı görünürse görünsün, hafife alınıp reddedilmemelidir. Üstelik gerçekçiliğe olan il-

60. Bkz. Vivian Mercier, "Arrival of the Anti-Novel", *Commonweal*, LXX (8 Mayıs 1959), 149-51.

gi doğruluğu ya da yanlışlığı ispatlanabilecek bir "teori", hatta teoriler bileşimi değildir; verili bir zamandaki insanların en çok neyi umursadığının bir ifadesidir ve bu yüzden rasyonel bir argümanla savunulması ya da saldırıya uğraması mümkün değildir. Bana kalırsa, dogmacıların elinde zaman zaman zararlı sonuçlara yol açtığı gösterilebilir, fakat onun yerine ikame etmeye çalıştığımız herhangi bir dışlayıcı öğretinin de en az onun kadar tehlikeli olacağı su götürmez.

Neyse ki dogmatik gerçekçiliğin alternatifi dogmatik gerçekçilik-karşıtlığı değildir. İzlenebilecek daha başka birçok yol vardır; hangisini seçersek seçelim, başarımız Robert Louis Stevenson'ın bir vakitler James'e yaptığı uyarıyı hatırlamamıza bağlı olacaktır: "Bir kitabı kitap yapan unsur, sonraki kitapta yersiz ya da sıkıcı" olacaktır.[61]

Bu dogmatizm karşıtlığını ciddiye aldığımız zaman, "tek elzem şeyin" yerini alan bir soru seli buluruz. Sadece, "yazar nasıl dramatik yoğunluğa ulaşabilir?" değil. Onun yerine, "Yazar en önemli dramatik anlarının çevredekiler tarafından gözden saklanmak yerine vurgulanmasını nasıl güvenceye alabilir?" diye sorabiliriz.[62] "Yazar daima ve tüm eserlerde değil, dramatik ironinin arzulanabilir olduğu yerlerde en büyük dramatik ironiyi nasıl elde edebilir?" "Yazar, diğer pek çok yazar gibi gerçekten okurların kitabı sonuna kadar okumasını istediğinde gerilimi –o pek hor kullanılmış eski moda güzelliği– nasıl sürdürebilir?"[63] "Şu karakterin dost gibi, bu karakterin düşman gibi okunmasını nasıl önleyebilir?" "Şu karakter yalan söylediğinde okurun aldatılmamasını –ya da gerektiğinde *aldatılmasını*– nasıl sağlayabilir?" Bunlara ve sayısız başka benzer soruya verilecek cevaplar illaki yorumun –hele de belli bir türden yorumun– yeniden yürürlüğe girmesine yol açmaz. Ama kurmacanın retoriğini anlama çabasına bir başlangıç teşkil edebilirler.

61. "A Humble Remonstrance", *Memories and Portraits* (Londra, 1887), s. 286. Metin birkaç kez tekrar basılmıştır, ama genişlettiğini ve düzelttiğini iddia ettiği James'in "Art of Fiction"ı kadar tanınmış değildir kesinlikle.

62. "... ne zaman dramatize edip ne zaman anlatacağı, romancının öğrenmesi gereken bir şeydir" (George Meredith, *Westminister Review*, LXVII [Nisan 1857], 616, aktaran Stang, *Theory of the Novel*, s. 105).

63. Doğrusu kanıt göstermemin istenmesini pek arzu etmem, ama Yeats'in yanı sıra pek çok kişinin *Ulysses*'i dâhice bir eser olarak övmelerine rağmen kitabı bitirecek kadar ilgi göstermiş olduklarından şüpheliyim (bkz. Richard Ellmann, *James Joyce*, s. 545).

Yirminci yüzyıl ortasının bu noktasında, tüm yazar müdahalelerinden kurtarılmış, kendini anlatan ve bakış açısının tutarlı bir şekilde işlendiği bir hikâye yazmanın ne kadar kolay olduğunu görüyoruz neticede. Yeteneksiz yazarlara bile bu dördüncü "birliğe" nasıl uyacakları öğretilebilir. Ama aynı zamanda bu süreçte illaki iyi kurmaca yazmayı öğrenmiş olmayacaklarını da hatırlatmak gerek. Sadece bunu biliyorlarsa, modern görünen –belki de geç olmaktan ziyade "erken modern" ama yine de modern– kurmaca yazmayı biliyorlar demektir. Ama sadece bunu biliyorlarsa, neyi bütünüyle dramatize edip neyi kısaltacaklarını, neyi özetleyip neyi vurgulayacaklarını seçme sanatını öğrenmeleri gerekir. Diğer sanatlarda olduğu gibi, bunları soyut kurallardan öğrenmek mümkün değildir.

Romancının karakterleri o uyurken onunla birlikte olmalı, rüyasından uyanırken de ondan ayrılmamalıdır. Onlardan nefret etmeyi ve onları sevmeyi öğrenmelidir.

TROLLOPE

İnsan bir şeyi ne kadar az hissederse, onu gerçekte olduğu gibi ifade etme şansı o kadar yüksektir.

FLAUBERT

Mutluluktan uçan bir nesir yazarı ... ılımlı, mutedil ya da özlü olamaz. ... Tarafsız olamaz. ... Mutluluk gibi büyük ve tüketici bir şey sonucunda, daha küçük ama bir yazar için daima epey yoğun olan bir hazzı, sayfada bir çitin üstünde sakin sakin oturur görünmenin hazzını ister istemez kaybeder.

J. D. Salinger'ın "Seymour: Bir Giriş"indeki anlatıcı

M. De Maupassant fevkalade nesnel ve gayrişahsidir, ama kendini kitaplarının dışında tuttuğuna inanmaya kalksa fazla ileri gitmiş olurdu. Sırf bu gayrişahsiliği ne kadar kolay bulduğunu bize söylemek için bile olsa ... onu belagatle anarlar.

HENRY JAMES

Şu anda Maury üzerinden görüşlerini ifade ediyorsun elbette; ama onları kasten kendi görüşlerin olarak sunuyor olsaydın bunu farklı bir şekilde yapardın.

MAXWELL PERKINS
F. Scott Fitzgerald'a mektup

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Genel Kurallar, II: "*Tüm Yazarlar Nesnel Olmalıdır*"

Modern kurmacanın pek çok kurucusunun ikinci bir genel kriter tipi de yazarın zihin ya da ruh durumuyla ilgilidir. Şaşkınlık verecek kadar çok sayıda yazar, hatta metinlerini "kendini ifade" olarak düşünen yazarlar öznelliğin tiranlığından kurtulmanın peşine düşmüştür; bunu Goethe'nin "her sağlıklı çaba ... iç dünyadan dış dünyaya yönelliktir"[1] iddiasının bir yansıması olarak görmek mümkündür. Zaman zaman başka yazarlar da bağlılık, angajman ve müdahaleyi savunmak için ayağa kalkmıştır. Ama –hiç değilse son dönemlere kadar– bu yüzyıldaki ağırlıklı talep bir tür nesnellik yönünde olmuştur.

Fakat bu tip terimlerde hep olduğu gibi, nesnellik aynı anda pek çok şeydir. Bu kavramın ve eşanlamlılarının –gayrişahsilik, tarafsızlık, eşit mesafede kalma, nötrlük vs.– altında yatan niteliklerden en az üçünü ayırt edebiliriz: nötrlük, tarafsızlık ve kayıtsızlık (*impassibilité*).

NÖTRLÜK VE YAZARIN "İKİNCİ BENLİĞİ"

Yazarın nesnelliği ilk etapta tüm değerlere karşı nötr bir tavır, iyi ya da kötü her şeyi tarafsızca bildirme girişimi anlamına gelebilir. Pek çok edebi heveste olduğu gibi, nötrlük tutkusu da diğer sanatlardan görece geç bir zaman kurmacaya girmiştir. Keats 1818'de romancıların ancak Flaubert'le birlikte söylemeye başladığı şeyi dile getiriyordu. "Şiirsel

1. "Conversations with Eckerman", 29 Ocak 1826, çev. John Oxenford, yeniden basım *Criticism: The Major Texts* içinde, haz. Walter Jackson Bate (New York, 1952), s. 403.

karakterin ... karakteri yoktur; ... hayatı kötü ya da iyi, yüksek ya da alçak, zengin ya da yoksul, sefil ya da soylu geçse de, her koşulda ağzının tadıyla yaşayıp gider. Imogen'i tasavvur etmekten keyif aldığı kadar Iago'yu tasavvur etmekten de keyif alır. Erdemli filozofu sarsan bir şey yanardöner Şair'e haz verebilir. Bazı şeylerin karanlık tarafından alınan keyif, aydınlık tarafın beğenilmesinden daha zararlı değildir; zira her ikisi de kurgulamayla sonuçlanır."[2] Otuz yıl kadar sonra Flaubert şair olmak isteyen romancılara benzer bir nötrlük tavsiye ediyordu. Ona göre biliminsanının tavrı model alınmalıydı. "Fen bilimcilerinin ellerindeki konuyu incelerken gösterdikleri tarafsızlıkla insan ruhunu ele almak için" yeterince vakit harcadığımızda, der, "ileriye doğru devasa bir adım atmış oluruz."[3] Sanat "amansız bir yöntem izleyerek fen bilimlerinin kesinliğine" ulaşmalıdır.[4]

Hiçbir yazarın bu tür bir nesnelliğe ulaşamayacağını göstermeye gerek yok. Günümüzde pek çoğumuz, bilimin bu anlamda nesnel olduğunu kabul etsek bile bilime benzetme yapılmasını tıpkı Sartre gibi reddederiz. Üstelik sanatçının nötrlüğüne dair herhangi bir ifadeyi dikkatle okuduğumuzda yazarın şu ya da bu yöndeki bağlılık hissi kendini gösterecektir; nötrlüğün iyi sayılması daima daha derindeki bir değerle ilgilidir. Örneğin Çehov gayet cesurca nötrlüğün savunusuna kalkışır, fakat kendi bağlılığını göstermeden üç satır bile ilerleyemez. "Satırlar arasında bir eğilim arayanlardan ve beni liberal ya da muhafazakâr görmeye kararlı olanlardan korkarım. Ne liberal bir insanım, ne de muhafazakâr; tedrici ilerlemeye inanmam, keşiş değilim, aldırmazlık yanlısı da değilim. Özgür bir sanatçı olmaktan başka arzum yoktur. ... Jandarmaları, kasapları, biliminsanlarını, yazarları ya da genç nesilleri tercih etmem söz konusu olamaz. Şirket markalarına ve etiketlere batıl inanç gözüyle bakarım."[5] Özgürlük ve sanat iyidir, peki ya batıl inanç kötü müdür? Çok geçmeden başlangıçtaki

2. Richard Woodhouse'a mektup, 27 Kasım 1818, *The Poetical Works and Other Writings of John Keats*, haz. H. Buxton Forman (New York, 1939), VII, 129.

3. *Correspondence* (12 Ekim 1853) (Paris, 1926-33), III, 367-8. Metnin devamında Flaubert'den yaptığım bazı alıntılar için şu mükemmel esere minnettarım: Marianne Bonwit, *Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité* (Berkeley, California, 1950). Yazardaki nesnelliğin üç biçimi arasında yaptığım ayrımlar kısmen Bonwit'in tartışmasından türetilmiştir.

4. *A.g.y.* (12 Aralık 1857), IV, 243.

"kayıtsızlık" talebini doğrudan reddetme noktasına kadar sürüklenir. "Benim için kutsalların kutsalı insan bedenidir, onun sağlığı, zekâsı, yetenekleri, ilhamı, aşkı ve en mutlak özgürlüğüdür – hangi biçimleri alırlarsa alsınlar şiddet ve yalandan azadeliktir" (s. 63). Böylece nesnellik denen şeye en tutkulu türden bağlılığını tekrar tekrar ele verir.

> Sanatçı karakterlerinin ve onların konuşmalarının yargıcı değil, sadece tarafsız bir tanığı olmalıdır. İki Rus arasında kötümserlikle ilgili tertipsiz bir konuşmaya kulak misafiri olmuştum bir keresinde; hiçbir şey çözülmedi – işte benim işim bu konuşmayı tam olarak duyduğum gibi aktarmak ve değerini takdir etmeyi jüriye, yani okurlara bırakmaktır. Benim işim sadece yetenekli olmaktır – yani ... karakterleri aydınlatmayı ve onların ağzından konuşmayı becermektir [s. 58-9].

İyi ama hangi ışıkla "aydınlatmak"? "Yazar en az kimyager kadar nesnel olmalıdır; öznel çizgiyi terk etmelidir; gübre yığınlarının da manzarada son derece saygın bir rolü olduğunu, kötü tutkuların da en az iyi tutkular kadar hayata içkin olduğunu bilmelidir" (s. 275-6). Böyle ifadelerde artık şu soruları sormayı öğrendik: "İçkin" olana sadakat iyi midir? "Manzaranın" her parçasını kapsamak iyi midir? İyiyse, neden? Hangi değerler ölçek alınıyor? Bir ölçeği reddetmek ister istemez başka bir ölçeği gösterir.

Ama yazarın nötrlüğüne dair konuşmaları sırf *bazı* değerlere karşı nötr olmak ile *her şeye* karşı nötr olmak arasındaki bu basit ve anlaşılır karmaşa yüzünden bir yana koymak ciddi bir hata olacaktır. Öznelliğe yöneltilmiş ve polemiksel fazlalıklarından arındırılmış bir saldırının birkaç önemli içgörüye dayandığı görülebilir.

Bazı yazarlar kimi eser türlerini yazmayı başarabilmek için her türlü entelektüel ya da siyasi davayı reddetmeyi zorunlu bulurlar. Çehov *bir sanatçı olarak* liberal ya da muhafazakâr olmayı istemez. 1853'te yazan Flaubert "üçlü-düşünür" (*triple-thinker*) olma talebini karşılamak isteyen bir sanatçının, hatta bol miktarda fikre ihtiyaç duyulduğunu düşünen bir sanatçının bile "dininin, ülkesinin, toplumsal bir kanısının bulunmaması gerektiğini" iddia eder.[6]

5. *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*, seç. ve haz. Louis S. Friedland (New York, 1924), s. 63.

6. *Corr.* (26-27 Nisan 1853), III, 183: "... ne doit avoir ni religion, ni patrie, ni même aucune conviction sociale...."

Tam nötrlük iddiasından farklı olarak bu iddia asla çürütülmeyecek ve edebiyat teorisi ya da felsefi modadaki değişikliklerden etkilenmeyecektir. Tıpkı sanatçının toptan angaje olması gerektiğini düşünen Sartre ve diğer varoluşçuların karşıt iddiasında olduğu gibi, bu iddianın geçerliliği de yazarın ne tür bir roman yazdığına bağlıdır. Bazı büyük sanatçılar kendi dönemlerindeki davalara bağlanmış, bazıları bağlanmamıştır. Bazı eserler bu bağlılığın yükünden zarar görmüş gibi durmakta (örneğin yazar yorumundan azade olmalarına rağmen Sartre'ın pek çok eseri), bazıları da büyük miktarlarda bağlılığı özümseyebilmiş görünmektedir (*İlahi Komedya, Dört Kuartet, Gulliver'in Seyahatleri, Gün Ortasında Karanlık, Ekmek ve Şarap*). Tartışmanın her iki tarafını da destekleyecek örnekler bulmak mümkün; önemli olan yazarın birtakım emellere sahip olup olmadığı değil, bu emellere bağlılığından iyi bir netice çıkarıp çıkaramadığıdır.

Herkes başkalarının önyargılarına karşıdır ve hakikate bağlılık konusunda kendi duruşunu doğru bulur. Hepimiz yazarın bir şekilde bizim hakikat ve hak tutkumuz düzeyinde düşünmesini isteriz ki bu tutku, tanımı gereği en önyargısız olan tutkudur. Bu yüzden nötrlük iddiasını savunmak romancının dönüştürülmemiş tarafgirliklerini esere nadiren boca edebileceğini hatırlatması bakımından faydalıdır. Yazar kalıcılığı ne kadar derinlemesine kavrarsa, izan sahibi okurla kesişme ihtimali o kadar artacaktır. Yazarken Hume'un "Beğeni Ölçütü"nde tanımladığı ideal okur gibi olmalı, önyargının ürettiği çarpıtmaları azaltmak için kendini "genel bir insan" olarak görmeli, mümkünse "bireysel varlığını" ve "özgün koşullarını" unutınalıdır.

Ama durumu bu şekilde ifade etmek yazarın bireyselliğinin önemini azaltıyor. Yazarken sırf ideal, gayrişahsi "genel bir insan" yaratmaz, başka insanların eserlerinde gördüğümüz zımni yazarlardan farklı olarak "kendisinin" zımni versiyonunu yaratır. Gerçekten de bazı yazarlar yazarken kendilerini keşfettiklerini ya da yarattıklarını düşünmüşlerdir. Jessamyn West'in dediği gibi, "romancı" kimi zaman "ancak ve ancak hikâyeyi yazarak –hikâyesini değil– yazarı, tabiri caizse o anlatının resmi yazıcısını keşfedebilir."[7] Bu zımni yazarı

7. "The Slave Cast Out", *The Living Novel* içinde, haz. Granville Hicks (New York, 1957), s. 202. Bayan West şöyle devam eder: "Yazmak eğlence olsun diye değil şiddetli bir ihtiyaçtan, kendin için değil doğrudan yazmış olmak için kendine ait

ister "resmi yazıcı" olarak görelim, ister Kathleen Tillotson'ın geçenlerde can verdiği terimi benimseyelim –yazarın "ikinci benliği"[8]– şurası açıktır ki bu mevcudiyetin okurun gözünde çizdiği portre, yazarın en önemli etkilerinden biridir. Yazar ne kadar gayrişahsi olmaya çalışırsa çalışsın, okur bu tarzda yazan resmi yazıcıya dair bir portreyi ister istemez oluşturacaktır – ve bu resmi yazıcı asla tüm değerlere karşı nötr olamayacaktır elbette. Yazarın gizli ya da açık çeşitli bağlılıklarına verdiğimiz tepkiler esere verdiğimiz tepkinin belirlenmesinde etkili olacaktır. Bu ilişkide okurun rolünü ele almayı 5. Bölüm'e bırakıyorum. Şu andaki sorunumuz mahut gerçek yazarın, kendisinin çeşitli resmi versiyonlarıyla çapraşık ilişkisidir.

Çeşitli versiyonlar olduğunu söylemek zorunda kalıyoruz, çünkü yazar ne kadar samimi olmaya çalışırsa çalışsın, farklı eserlerinde kendisinin farklı versiyonları, farklı ideal norm kombinasyonları zımnen belirecektir. Nasıl ki şahsi mektuplar mektuplaşılan kişiyle ilişkilerin ve her bir mektubun amacının farklılaşmasına bağlı olarak benliğin farklı versiyonlarını zımnen gösterirse, yazar da bazı eserlerin ihtiyaçlarına bağlı olarak farklı bir havayla yazmaya başlar.

Bu farklar en çok ikinci benliğin hikâyede açık ve söz alan bir rol oynadığı durumlarda belirgindir. Fielding yorum yaparken bize eserden esere değişim sürecinin açık kanıtlarını sunar; hicivsel *Jonathan Wild*'ı, iki büyük "komik epik düzyazı" *Joseph Andrews* ve *Tom Jones*'u ya da belalı melez *Amelia*'yı okurken hiçbir zaman tek bir Fielding versiyonu görmeyiz. Bu eserler arasında birçok benzerlik vardır elbette; hepsinde zımni yazarlar yardımseverlik ve eliaçıklığa değer verir; hepsi çıkar peşine düşüp merhametsizlik etmeyi kötüler. Bu bakımdan ve başka bakımlardan, bizim yüzyıla kadar verilen pek çok

---

kısmı oynamanın, maskeler denemenin, roller üstlenmenin bir yoludur. 'Herhangi bir eseri yapmak,' der Elizabeth Sewell, 'kişinin kendi benliğini yapması, daha doğrusu önce bozup sonra yeniden yapmasıdır.'"

8. Londra Üniversitesi'ndeki açılış konuşması *The Tale and the Teller* adıyla yayımlanmıştır (Londra, 1959). "1877'de George Eliot üzerine yazan Dowden, onun romanlarını okuduktan sonra akılda en fazla kalan şeyin karakterlerin biçimi olmadığını, 'Gerçek George Eliot değilse bile bu kitapları yazan, onlar aracılığıyla yaşayan ve konuşan ikinci benliğin ta kendisi' olduğunu belirtir. Buradaki 'ikinci benlik', diye devam eder, 'salt insan kişiliğinden çok daha elle tutulurdur' ve 'daha az sırrı vardır'; 'fakat hemen arkasında arsız gözlem ve eleştiriden kendini kurtarmış sahici bir tarihsel benlik mutlu mesut dolanır durur" (s. 22).

edebiyat eserindeki zımni yazarların çoğundan ayırt edilemez. Ama bu genellik düzeyinden aşağı inip her romandaki değerlerin düzenlenişine baktığımızda büyük bir çeşitlilik görürüz. *Jonathan Wild*'ın yazarı devlet işleriyle ve dünyada kudret sahibi olan "büyük adamların" ihtiraslarının denetimsizliğinin etkileriyle çok ilgilidir. Elimizde Fielding'den sadece bu roman olsaydı, romana bakarak Fielding'in gerçek hayatta yargıç ve toplumsal davranışlar konusunda ıslahatçı rolüne inatla bağlı olduğunu düşünebilirdik; halbuki *Joseph Andrews*'un ve *Tom Jones*'un zımni yazarı –hele hele *Shamela*'nın (bu kitaptan başka eser vermeseydi Fielding hakkında ne düşünürdük acaba!) yazarı– apayrı bir görüntü çizmektedir. Öte yandan *Amelia*'nın birinci sayfasında bizi karşılayan yazarda, *Joseph Andrews* ve *Tom Jones*'un başlangıcında karşımıza çıkan sululuktan ve azametli aldırmazlıktan eser yoktur. Farz edelim ki Fielding *Amelia*'dan başka bir eser yaratmadı ve onu da başlangıcında gördüğümüz türden yorumlarla doldurdu:

> Bu tarihsel anlatının konusu, son derece değerli bir çiftin evlilik bağıyla birleştikten sonra başlarına gelen çeşitli kazalardır. Büyük güçlüklerle atlattıkları sıkıntılarından bazıları o kadar şiddetli ve bunları meydana getiren olaylar o kadar olağandışıydı ki, sadece müthiş bir kötü niyeti değil, batıl inançla bugüne dek Felek'e atfedilen en çılgınca buluşları gerektiriyormuş gibi görünüyorlardı – ama tabii böyle bir varlığın mevzuya müdahale edip etmediği, hatta evrende böyle bir varlık bulunup bulunmadığı sorusuna olumlu bir cevap vererek haddimi aşmak niyetinde değilim katiyen.

Bundan Fielding'in önceki eserlerini çıkarsamamız herhangi bir şekilde mümkün mü? *Amelia*'nın yazarı hâlâ zaman zaman şakalara ve ironik durumlara yer verse de, genel tumturaklı ağırbaşlılık havası bir bütün olarak esere uygun özel etkilerle son derece tutarlıdır. Fielding'in portresini, ancak kısmen anlatıcının açık yorumlarından inşa ederiz elbette; esasen anlatmayı seçtiği hikâye türünden bir şeyler çıkarırız. Ama yorumlar tüm kurmaca eserlerde mevcut olmakla birlikte yorumsuz kurmacada gözden kaçırılabilecek ilişkiyi gözlerimizin önüne getirir.

Yaratılan bu "ikinci benlik" ya da onunla ilişkimiz konusunda hiçbir terimimizin olmaması enteresan bir durumdur. Yazarın çeşitli veçheleriyle ilgili terimlerimizin hiçbiri tam olarak yerine oturmaz. Kimi zaman "persona", "maske" ve "anlatıcı" kullanılır, ama bunlar daha

yaygın olarak eserdeki konuşmacıyı ifade eder ki bu konuşmacı ondan muazzam bir ironiyle ayrı duruyor olabilecek zımni yazarın yarattığı unsurlardan biridir sadece. "Anlatıcı" genellikle eserin "ben"i olarak düşünülür, ama "ben" sanatçının zımni imgesiyle neredeyse hiçbir zaman bir değildir.

"Tema", "anlam", "simgesel mana", "teoloji", hatta "ontoloji" – bunların hepsi okurun bir eseri yeterince kavraması için değerlendirmesi gereken normları tanımlamak üzere kullanılmıştır. Bu tür terimler bazı amaçlar için faydalı olabilir, fakat neredeyse kaçınılmaz bir şekilde eserlerin var olma amaçları gibi görüldüklerinden yanıltıcı da olabilirler. Eski tarzdaki tema ya da ahlak dersi bulma çabalarından genel olarak vazgeçilmişse de, eserin "ilettiği" ya da "simgelediği" "anlam"ın arandığı yeni tarz da aynı türden yanlış okumalar doğurabilir. Her iki arayış türünün de, ne kadar biçimsizce yapılırsa yapılsın, aynı temel ihtiyacı ifade ettiği doğrudur: okurun değerler dünyasında nerede durduğunu bilme ihtiyacı – yani yazarın onun nerede durmasını *istediğini* bilme ihtiyacı. Ama okumaya değer eserlerin pek çok "teması" olması mümkündür; çok sayıda mitolojik, metaforik ya da simgesel benzeşim içerebilirler ve bunlardan herhangi birini bulmak, eserin amacı olarak ilan etmek en iyi ihtimalle eleştirel görevin çok küçük bir parçasından ibarettir. Zımni yazar anlayışımızın kapsamında sadece çıkartılan anlamlar yoktur, aynı zamanda her aksiyon parçasının ve tüm karakterlerin çektiği çilelerin ahlaki ve duygusal içeriği de vardır. Kısacası, anlayışımızın kapsamında, tamamlanmış sanatsal bütünün sezgisel kavrayışı vardır; gerçek hayattaki yaratıcısının hangi safı seçtiğinden bağımsız olarak *bu* zımni yazarın bağlı olduğu ana değer, toptan biçimin ifade ettiği değerdir.

Normların ve tercihlerin merkezini –benim deyimimle zımni yazarı– adlandırmak için zaman zaman üç başka terim daha kullanılır. "Üslup" terimi kimi zaman geniş anlamlı kullanılır, yazarın kendisinin, sunduğu karakterlerden daha derinleri gördüğü ve daha malumatlı yargılarda bulunduğu hissinin her kelimede, her satırda bize verilmesini kapsar. Fakat üslup yazarın normlarına dair içgörülerimizin ana kaynaklarından biri olsa da, salt sözelliğin bu kadar güçlü çağrışımlarını taşıyan *üslup* sözcüğü yazarın karakter, epizot, sahne ve fikir seçimindeki becerisine dair algımızı dışarıda bırakır. "Ton" da benzer şekilde yazarın açık sunumunun ardında taşımayı başardığı

örtük değerlendirmeyi adlandırmak için kullanılır,[9] ama neredeyse kaçınılmaz bir biçimde yine salt sözel ifadeyle sınırlı olan bir şeyi çağrıştırır; zımni yazarın bazı yönleri tondaki değişikliklerden çıkarsanabilir, ama ana nitelikleri yine anlatılan hikâyedeki aksiyon ve karakterlerle ilgili somut olgulara bağlı kalacaktır.

Yine "teknik" terimi de kimi zaman genişletilerek yazarın sanatçılığına dair tüm ayırt edilebilir işaretleri kapsayacak hale getirilmiştir. "Teknik" sözcüğünü herkes Mark Schorer gibi kullanırsa,[10] yani yazarın yaptığı seçimlerin neredeyse tamamını kapsayacak kadar anlamını genişletirse, bu terimin amaçlarımızı karşılaması mümkündür. Ama terim genellikle çok daha dar bir anlamda kullanılır, bu yüzden de işe yaramaz. Bizi tatmin edecek terimin eserin kendisi kadar geniş olması, ama yine de bu eserin kendi kendine var olan bir şey değil, seçen ve değerlendiren bir kişinin ürünü olduğuna dikkat çekebilen bir terim olması gerekir. "Zımni yazar" neyi okuyacağımızı bilinçli ya da bilinçsizce seçer; onu gerçek insanın ideal, edebi, yaratılmış versiyonu olarak görürüz; kendi seçimlerinin toplamıdır.

Ancak yazar ile zımni imgesi arasında ayrım yaparak, yazarın "samimiyeti" ya da "ciddiyeti" gibi nitelikleri üzerine anlamsız ve doğrulanamaz sözler etmekten sakınabiliriz. Ford Madox Ford'a göre Fielding, Defoe ve Thackeray romanlarının dolaysız yazarları olduğundan, en sonunda onları samimiyetsizlikle suçlamak zorunda kalır, zira "kesinlikle kendi özlemleri olmayan faziletli özlemleri ifade ettikleri pasajlar"[11] yazdıklarına inanmak için gayet sağlam sebep-

9. Örn. Fred B. Millett, *Reading Fiction* (New York, 1950): "Bu ton, eseri dolduran ve çevreleyen bu genel his, en nihayetinde yazarın konusuna karşı tavrından doğar. ... Konu anlamını yazarın benimsediği hayat görüşünden türetir" (s. 11).

10. "O halde, teknikten söz ettiğimizde hemen her şeyden söz ediyoruz demektir. Yazarın deneyiminin, yani işlediği konunun onu mecbur ettiği şeyi yapmasının aracıdır teknik; yazarın konusunu keşfetmekte, araştırmakta, geliştirmekte, anlamını aktarmakta ve nihayet değerlendirmekte kullanabileceği tek araç tekniktir. ... Kurmacadaki teknik, genelde eserin bütünü olarak görülen tüm bariz biçimler ve daha pek çok biçimdir elbette" ("Technique as Discovery", *Hudson Review*, I [Bahar, 1948], 67-87, yeniden basımı *Forms of Modern Fiction* içinde, haz. Wm. Van O'Connor [Minneapolis, Minn., 1948], s. 9-29; bkz. özellikle s. 9-11).

11. *The English Novel* (Londra, 1930), s. 58. Thackeray'in eserlerindeki "Ben" in Thackeray'in kendisinden dikkatle ayırt edilmesi gerektiğine dair sağlam bir argüman için bkz. Geoffrey Tillotson, *Thackeray the Novelist* (Cambridge, 1954), özellikle 4. Bölüm, "The Content of the Authorial 'I'" (s. 55-70).

ler vardır. Ford bu suçlamayı yaparken büyük ihtimalle Fielding'in fazileti özlemler duymadığının dışarıdan görülen kanıtlarına dayanıyordu. Ama biz yalnızca eseri kanıt olarak sayıp bizi ilgilendiren tek samimiyet türünü değerlendirebiliriz: Zımni yazar kendisiyle uyum içinde mi – yani diğer seçimleri bariz anlatıcı karakteriyle uyumlu mu? Şayet eserde birçok güvenilir işaretle yazarın itimatlı bir sözcüsü olarak sunulan anlatıcı, bir bütün olarak yapıda hiçbir zaman gerçekleşmeyen değerlere inandığı iddiasındaysa, o zaman samimiyetsiz bir eserden söz edebiliriz. Büyük bir eser zımni yazarının "samimiyetini" kurar; bu yazarı yaratan adam eserinde cisimleştirdiği değerlere hayatın başka alanlarında ne kadar ters düşerse düşsün bu durum değişmez. Zira bizim bilebileceğimiz kadarıyla, hayatındaki tek samimi an bu romanı yazdığı an olabilir.

Üstelik yazar ile zımni yazar arasındaki bu ayrımda, sanatçının nesnelliği hakkındaki sözlerin teknik manasızlığı ile yazarın kendi sorunlarının ve arzularının esere doğrudan sokulabileceğini sanmak gibi zararlı bir hata arasında orta noktayı bulabiliyoruz. Büyük nesnellik savunucuları önemli bir mesele üzerinde çalışıyorlardı ve bunun farkındaydılar. Shakespeare'in eserlerini paldır küldür yazmadığını söyleyen Flaubert haklıdır. Ayrıca "La Servante"ı Musset'ye şahsi bir saldırı olarak yazan ve böylece şiirin estetik değerini yok eden şahsi bir tutkuyu işe karıştıran Louise Colet'yi azarlamakta da haklıdır (9-10 Ocak 1854). Dahası *Gönül ki Yetişmekte*'nin (1845) kahramanının genç versiyonunu, salt itiraf niteliğinde bir ifade ile hakikaten canlandırılmış bir sanat eseri arasında seçim yapmaya zorlarken de kesinlikle haklıdır.

Peki ya Shakespeare'in neyi sevip neyden nefret ettiğini bilmediğimizi iddia etmekte de haklı mıdır?[12] Belki de haklıdır – gerçek Shakespeare'in sarışınları mı yoksa esmerleri mi tercih ettiğini, piçlerden, Yahudilerden ya da Mağribilerden nefret edip etmediğini oyunlarına bakarak şıp diye söyleyemeyeceğimizi söylemekle yetiniyorsa haklıdır. Ama Shakespeare'in oyunlarındaki zımni yazarın tüm değerlere karşı nötr olduğunu söylemeye çalışıyorsa kesinlikle haksızdır. *Bu* Shakespeare'in neyi sevip neyden nefret ettiğini biliyoruz; ye-

12. "Sahi kim söyleyecek bana Shakespeare'in neyi sevdiğini, neyden nefret ettiğini, neler hissettiğini?" (*Corr.*, I, 386).

di ölümcül günahtan en az bir-iki tanesi konusunda sert bir çizgi izlemeyi reddetmiş olsaydı o kadar oyunu nasıl yazabileceğini tasavvur etmek dahi güçtür. Edebiyatta inançlar meselesine 5. Bölüm'de döneceğim ve Shakespeare'in kesinlikle ve açıkça bağlılık hissettiği birkaç değeri sıralamaya çalışacağım. Bu değerler kişisel ya da bünyevi değildi büyük ölçüde; bu yüzden Shakespeare'de ayırt edilebilir bir öznellik yoktur. Fakat bu değerlere bağlılığının hakiki nötrlüğün ihlali olduğunu kabul etmek zorundayız; zımni Shakespeare hayatla içli dışlıdır ve bencillik, budalalık ve zalimlik karşısındaki yargılarını gizlemez.

Tüm bunlar inkâr edilse bile, nötrlük ile yorum yokluğu arasında niçin zorunlu bir bağlantı görmemiz gerektiğini anlamak zordur. Yazarın okuru yargıda bulunmaya karşı uyaran yorumlar yapması da muhtemeldir. Ama nötrlüğün imkânsız olduğu yönündeki iddiamda haklıysam, en nötr görünen yorum bile bir nevi bağlılığı açığa çıkaracaktır.

Bir zamanlar, Almanya'nın Berlin kentinde Albinus adında bir adam yaşardı. Zengindi, saygındı, mutluydu; günün birinde gencecik bir metres uğruna karısını terk etti; sevdi sevilmedi ve yaşamı felaketle son buldu.

Öykünün hepsi bu kadar. Biz de üstünde hiç durmayabilirdik, eğer anlatmaktan keyif alıp fayda sağlayabileceğimizi bilmeseydik; yosun tutmuş bir mezar taşında bir adamın hayatının kısa versiyonunu anlatmak için bolca yer olsa da, ayrıntı daima hoş karşılanır.[13]

Nabokov burada anlatıcının sesini biri hariç tüm bağlılıklardan arındırmış olabilir, fakat kalan tek bağlılık son derece güçlüdür: birinin kendi kendini yok etmeye yazgılı olmasında ironik bir ilginçlik –ve daha sonra anlaşılacağı üzere dokunaklılık– olduğunu düşünmektedir. Bu yazar aynı mesafeli tonu koruyarak istediği yerde müdahale edebilir ve insani bakımdan mümkün olduğu kadar nesnel olduğuna dair inancımıza da zarar vermez. Kötü karakteri tasvir ederken, açık fikirliliğine olan güvenimizi sarsınadan onu hem "tehlikeli bir adam" hem de "gerçekten çok iyi bir sanatçı" olarak niteleyebilir. Ama tüm değerlere karşı nötr değildir ve nötrmüş gibi de yapmaz.

13. Vladimir Nabokov, *Karanlıkta Kahkaha*, çev. Pınar Kür (İstanbul: İletişim, 1993).

TARAFSIZLIK VE "HAKSIZ" VURGU

Yazarın nesnelliği kimi zaman karakterlerine yönelik bir taraf tutmama tavrı anlamına da gelmiştir. Flaubert ve Çehov'un nesnellikle ilgili yazılarının büyük bir kısmı aslında sanatçının zar tutmasına, bazı karakterlerin lehine ya da aleyhine haksızlık edip taraf tutmasına itiraz niteliği taşır. Çehov bir arkadaşına şöyle bir telgraf çeker: "Jinekolog ile profesörü sevmeni isteyecek değilim, ama nesnel bir yazarın gözünde soluduğu havadan daha kıymetli olan adaletin gereklerini sana hatırlatmak isterim" (*Letters on the Short Story*, s. 78). Bazen bu taraf tutmama durumu evrensel sevgi, merhamet ya da tahammül gibi gelmektedir kulağa: "Suçlayacak kimse yok, izi sürülecek bir suçlu varsa da sorumlu sanatçı değil sağlık memurlarıdır. ... [Karakteriniz] istediği şekilde hareket edebilir, ama yazar tepeden tırnağa iyilik timsali olmalıdır" (s. 81, 82). Nitekim modern kurmaca eserlerin çok büyük bir kısmı, herkesi anlamanın herkesi affetmek olduğu varsayımıyla yazılmıştır ki bu da başlı başına bir değere temelden bağlılık demektir. Fakat bu varsayım ilk bölümde tanımlanan nötrlükten çok farklıdır. Okurlarını yargılarını kendilerine saklamaya ikna da başarılı yazarlar, yargılarımızı kendimize saklamamız gerekip gerekmediği konusunda taraf tutmama tavrıyla hareket etmiyor demektir. H. W. Leggett'ın neredeyse otuz yıl önce, yazarların ve okurların "tüzüğü" diye adlandırdığı şeyin rolü üzerine artık unutulmuş minik bir klasikte dediği gibi, modern kurmaca okura çoğunlukla "gözlemleme ve yargılamaktan kaçınma" fırsatları sunar; "okurun tutmininin en azından bir kısmı kendi geniş görüşlülüğünün bilincine varmasından kaynaklanır".[14]

Pratikte hiçbir yazar tam taraf tutmama konumuna eriştiği bir eser yaratamaz; ister *Bilirbilmezler*'de "her şeye saldırmaya" kalkan Flaubert'inki gibi taraf tutmayan bir azarlama olsun, ister taraf tutmayan bağışlama. Flaubert kimi zaman Shakespeare ve Yunanlıların taraf tutmaz tavrı üzerine öyle şeyler yazıyordu ki ilk başta muhataplarını hayrete düşürebilirdi. "Muhteşem William kimsenin tarafında değildir" ve *Venedik Taciri*'nde "tefeciliği lanetlemeyi" reddetmiş-

14. H. W. Leggett, *The Idea in Fiction* (Londra, 1934), s. 16.

tir.[15] Fakat Shakespeare, üçü de aynı standartlara göre yargılansa da Goneril ve Regan ile Cordelia adalet terazisinde eşit çekiyormuş gibi davranmaz kesinlikle. Üstelik *Venedik Taciri*'nde tarafsızlıktan o kadar uzaktır ki, en azından oyunun son kısmında, Shylock'un lehine çifte standart uygulamakla suçlanabilir aslında. Tüm karakterlerine taraf tutmadan muamele gösterme gibi soyut bir mefhuma göre hareket etmediği kesindir. Benzer şekilde, Yunan drama yazarları asla Oedipus ve Orestes gibi adamlar ile budalalar ve alçaklar arasında hiçbir temel fark yokmuş gibi yapmamışlardır. Melodrama yöneltilen popüler saldırıda belirtildiği gibi karakterlerini tümden "siyah ve beyaz" olarak görmeseler de, tüm insanları gri bir bulanıklığa da indirgememişlerdir.

Eşit ahlaki, entelektüel ya da estetik değere sahip karakterler arasında bile yazarlar kaçınılmaz olarak taraf tutarlar. Herhangi bir eser illaki bir karakter ya da karakterler kümesi "hakkında" olacaktır. Yazarın adilliğin arzulanırlığı konusundaki düşünceleri ne olursa olsun, hepsine aynı vurguyu yapması mümkün değildir. *Hamlet*'te Claudius'a adil davranılmaz. G. Wilson Knight bizi Claudius'u yanlış değerlendirdiğimize inandırmak için ne kadar uğraşırsa uğraşsın,[16] hatta Claudius'un hikâyesinin en az Hamlet'inki kadar ilginç olabileceğini kabul etmeye ne kadar istekli olursak olalım, *bu* hikâye Hamlet'in hikâyesidir ve krala adil davranamaz. *Othello* Cassio'ya; *Kral Lear* Cornwall Dükü'ne, *Madame Bovary* Emma'dan başka hemen herkese haksızlık etmiş görünmektedir ve *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* Stephen'dan başka herkesi açıkça kötüler.

İyi ama kimin umurunda? *Bu* hikâyeyi anlatmayı seçen romancı aynı zamanda *şu* hikâyeyi anlatamaz; ilgimizi, sempatimizi ya da sevgimizi bir karaktere odakladığı zaman, ister istemez başka bir karaktere ilgimizi, sempatimizi ya da sevgimizi azaltacaktır. Sanat pek çok konuda olduğu gibi burada da hayatı taklit eder; tıpkı gerçek hayatta ister istemez kendimden başka herkese adaletsiz davrandığımı, ya da en iyi ihtimalle en yakınımdaki sevdiklerime adil davrandığım gibi, edebiyatta da tam bir taraf tutmama hali imkânsızdır. *Ulysses* acaba Bloom, Stephen ve Molly'nin çevresinde kaynaşan burjuva İr-

15. *Corr.* (2 Kasım 1852), III, 47; (9 Aralık 1852), 60-2.
16. *The Wheel of Fire* (gözden geçirilmiş baskı, Londra, 1949), s. 32-8.

landalı karakterlere karşı adil midir? Adil olmadığı için şükran duymalıyız.

Gelgelelim, bazı eserlerde yazarın hileli bir teraziyle karakterlerini tarttığı izlenimi yüzünden bozulma olduğu doğrudur. Fakat bu izlenim yazarın açıkça yargısını belirtip belirtmediğiyle ilgili değildir, belirttiği yargının dramatize edilmiş olgular ışığında savunulabilir olup olmadığıyla ilgilidir. *Lady Chatterley'in Sevgilisi*'nde gayet net bir örnek görebiliriz. Lawrence da taraflılığın tehlikeleri üzerine herkes kadar tutkuyla söylev verebilir: "Romandaki ahlaklılık dengenin sallanan istikrarsızlığıdır. Romancı teraziye parmağını koyup dengeyi kendi tercihi lehine değiştirirse bu ahlaksızlıktır.

"Romancı parmağıyla terazinin bir kefesine giderek daha çok bastığı için, modern roman da giderek daha ahlaksız hale geliyor: gerek aşk, saf aşk tarafında, gerekse azgın 'özgürlük' tarafında."[17] Lawrence, asıl nefret ettiği şeyin salt bir "tez" niteliğindeki roman olduğunu döne döne vurgular. Her romanın "belli bir varlık teorisi, belli bir metafizik" çağrıştırdığını diğerlerinden daha fazla fark etmişse de, "metafiziğin daima sanatçının bilinçli hedefinin ötesindeki sanatsal amaca yaramasını" talep eder.[18]

Lady Chatterley'in Sevgilisi'ni eleştirenler çoğu konuda hemfikir olmasa da, romancının bu eserde parmağını kefelerden birine gerçekten bütün gücüyle bastırdığında mutabakata ulaşmışlardır. Bastırılan kefede Lawrence'ın ne "aşk, saf aşk" ne de "azgın özgürlük" olan, bizi medeniyetin yok edici güçlerinden kurtarabilecek bir aşka dair kâhince görüsü bulunur. Bu pozisyonu onaylayan eleştirmenler kitabı över – ama hakikati cesaretle ortaya serdiğini net bir şekilde vurgulayan bir övgüdür bu. Tezin abartılı ya da yanlış olduğunu düşünenler Lawrence'ın yeteneğini kabul edebilir, ama âşıkları savunma uğruna yaptığı adaletsizlikleri kınayabilirler. Fakat herkes kitabı tezi çerçevesinde ele alıyor görünmektedir.[19] Mark Schorer gibi, Lawrence'ın

17. "Morality and the Novel" (1925), yeni basım, *Phoenix* içinde (Londra, 1936), s. 528-9.

18. "Study of Thomas Hardy", *Phoenix* (Londra, 1936), aktaran Allot, *Novelists on the Novel* (New York, 1959), s. 104.

19. Stanley Kauffmann, "'Lady Chatterley' at Last", *The New Republic*, 25 Mayıs 1959, s. 16; Paul Lauter, "Lady C. With Love and Money", *The New Leader*, 21 Eylül 1959: "Lawrence romanın her revizyonunda avlak bekçisini biraz daha yon-

"vaiz" ile "şairi" "biçimsel olarak" çakıştırmayı başardığını hisseden eleştirmenler bile enerjilerinin büyük bir kısmını vaazlara harcamaksızın kitabı tartışamıyorlar.[20]

Lawrence'ın tarafsızlığı meselesinin teknik gereç seçimiyle tamamen bağlantısız görünmesi gayet manidardır. Lawrence'ın yeni selamet görüsünü kabul etsek de etmesek de, kararımız onun yazar olarak vaaz verirken şu ya da bu biçimi kullanmasına dayanmaz; Lawrence'ın önyargısına itirazlar çeşitli türden yazar yorumlarına müsaade etmesiyle değil, çoğunlukla avlak bekçisi Mellors tasviriyle ilgiliydi. Mellors "erkekler sevgiyle düzebilse, kadınlar da onları sevgiyle içine alsa her şey yoluna girerdi" şeklindeki inancını uzun uzadıya sunarken (14. Bölüm), bu her derde deva fikri neredeyse komik bir düzeyde yetersiz de gelebilir, yaklaşan cesur yeni dünyanın ilham verici bir portresi olarak da görünebilir, ama inançların dramatik biçimde verilip verilmediğini sormak tercih yapmamızı pek kolaylaştırmayacaktır. Kitabın bu yanını reddedenlerimiz, eninde sonunda, Mellors'ın söylediklerinin, D. H. Lawrence'ın hayran olamayacağımız bir versiyonunu zımnen gösterdiğini iddia ederler; zımni yazarın sunduğu selamet ile bizim kendi görüşlerimiz arasında kapanmaz bir uçurum vardır onlara göre.[21]

O halde bizim itirazımız illaki yorumlarda verilen Lawrence'a değil, dramanın bazı kısımlarının zımnen gösterdiği Lawrence'adır. Kurmacanın güçleri ve sınırlarıyla ilgili olarak dokuzuncu bölümde verilen, bir eleştirmenin de "bakış açılarında kontrolün istikrarsızlığına"[22] delil sayarak kınadığı minik söylevde Lawrence gerçekten de

tar; belki de amacı onu Connie'nin (ve okurun) gözünde daha kabul edilebilir bir âşık yapmaktır. Ama son versiyonda yaptıkları, tam da karşı durduğu topluma kısmen verilen bir tavizdir. ... Mellors'ın selamete ermeye hak kazanmasının sebebi nedir? O halde Michaelis ya da Tommy Dukes neden dışarıda bırakılıyor?" (s. 24).

20. Bkz. Schorer'in Grove Press yeniden basımına Giriş'i (New York, 1959), özellikle s. 21 vd.

21. Örneğin bkz. Colin Welch'in kitaba saldırısı, "Black Magic, White Lies", *Encounter*, XVI (Şubat 1961), 75-9. "Vâzettiği şey şudur: İnsanlık ancak anlığın ve ruhun tiranlığından, İsa Mesih'in tiranlığından kendini kurtararak ve kendi fallusunun önünde secde ederek yenilenebilir..." (s. 79). İster Welch'in saldırılarını, ister Rebecca West ile Richard Hoggart'ın bir sonraki *Encounter*'da yaptığı Lawrence savunmasını kabul edelim, burada anlaşmazlığa yol açan şeyin, Lawrence'ın temel vizyonunu bize kabul ettirmekteki başarısı olduğu gayet nettir; anlatma ve göstermenin boyutlarıyla uğraşmak burada pek bir fark yaratmayacaktır.

pek çekicidir. Halkın sadece zaaflarına hitap eden geleneksel kurmacaya –en yozlaşmış duyguları "saflık" kisvesi altında yücelttiği için alçaltıcı olan kurmacaya– yazarın yönelttiği saldırının doğruluğunu kabul ettiğimizden, yazarın "hayatın en gizli yerlerini açığa çıkartmak" için romanı kullanma çabasını üstün sayarız. Lawrence'ın özündeki dürüstlük böyle bir pasajdan sonra su götürmez görünür bize – en azından Mellors'ın bir sonraki uzun soluklu feveranıyla karşılaşıncaya dek.

Kısacası, bu kitaptaki haksızlık her neyse, romanın nüvesinde yatmaktadır; Mellors'ın yolunu izlemeyen herkesi lanetlemekte Lawrence'ın kararlılığı sürdükçe, yüzeysel tarafsızlık için çaba harcamak manasız olacaktır. Kitabı tek taraflı savunmasından doğan bir utanç duygusuyla bitiriyorsak, Mellors'ın "düzüşmenin getirdiği barış" ve "seninle benim aramızdaki Hamsin, çatal dilli alev" gibi sözler sarf ettiği o son konuşmasını inandırıcı bulmadan, hayıflanarak okuyorsak, neticede bunun sebebi kitabın pek çok yerinde zımnen görünen bulanık zihinli ve gösterişçi minik yazarın hiçbir edebi teknikle saklanamamasıdır. Daha iyi romanlarda –örneğin *Âşık Kadınlar*– ima edilen o bambaşka yazara dair anılarımız bile bu romanın kötü kısımlarını kurtarmaya yetmez.

KAYITSIZLIK

Son olarak, yazarın nesnelliği Flaubert'in tabiriyle *impassibilité* veya kayıtsızlık, yani kişinin hikâyesindeki karakterlere, hatta olaylara karşı duyarsız ve duygusuz kalması anlamına gelebilir. Flaubert ayrımı açıkça korumamış olsa da, bu nitelik değerler hakkındaki yargıların nötrlüğünden farklıdır; bir yazar şu ya da bu değere bağlılık duyabilir, ama yine de karakterlerinden hiçbirinin yanında ya da karşısında olduğunu hissetmeyebilir. Aynı zamanda tarafsızlıktan da açıkça farklıdır bu, çünkü yazar tüm karakterlerine karşı ayrım gözetmeksizin güçlü bir nefret, sevgi ya da merhamet duyabilir. Böyle bir mesafenin hangi ölçüde uygun olduğu konusunda yazarlar arasında hakiki bir mizaç farkı varmış gibi görünüyor;[23] bu durum rollerini "hisseden" aktörler ile –Somerset Maugham'ın *Theatre*'ındaki (Tiyatro) ka-

22. Kauffmann, *a.g.y.*, s. 16. 23. Bkz. Çehov, *Letters*, s. 97-8.

dın kahraman gibi– rolünü hissetmeye başlar başlamaz onu etkili bir şekilde canlandırma gücünü yitiren aktörler arasındaki farka benzer. Trollope, *Autobiography*'sinde (Özyaşamöyküsü) kendini, ormanlarda tek başına dolaşarak karakterlerinin yasına ağlayan, "saçmalıklarına gülen ve neşelerine tüm kalbiyle katılan" biri olarak tasvir eder. Flaubert gibi yazarların, bazı Fransız romantiklerin böyle tutkulu yaklaşımlarına, tutkuyu aynı ölçüde tutkuyla reddediyormuş gibi yaparak tepki vermesi doğaldı belki de.

Fakat yazarın kayıtsızlığı ile herhangi bir retorik türü ya da belli bir başarı düzeyi arasında doğal bir bağlantı olduğu anlamına gelmez bu. Duygusal müdahale ölçeğinin her iki ucundaki yazarlar da son derece kişisel yorumlarla dolu eserler verebilir, tümden "anlatılan" hikâyeler yazabilir ya da katı bir dramatiklikle şaşmaz bir şekilde "gösterilen" eserler kaleme alabilir.

Yazarın duyguları ile zorunlu bir teknik y a da ulaşılan nitelik arasında hiçbir bağlantı olmadığının bir göstergesi de, bir yazarın eserini *hissederek* mi yoksa araya soğukkanlılıkla mesafe koyarak mı yazdığını dışsal kanıtlar olmadan asla kesin bir doğrulukla çıkarsayamamızdır. Fielding acaba Jonathan Wild'dan nefret mi ediyordu, Amelia için ağlamış mıydı? Fielding'in ve okurun satılamayacağını bildiği vaazları satmak üzere Londra'ya giden Parson Adams hepsini evde unuttuğunu keşfettiğinde Fielding gülmüş müydü?

Saintsbury'nin *Jonathan Wild*'da Fielding'in "mesafeliliğini" övme nedeni, anlatıcının hayal edebileceğimiz her türlü gerçek Fielding'den açıkça ve önemli ölçüde farklı bir karakter olarak sunulmasıydı muhtemelen. Fakat Fielding'in Wild'ı tasvir ederken değil de sevimli budala Adams'tan bahsederken pek o kadar mesafeli olmadığını varsaymamız için herhangi bir sebep var mı? "Ah benim sevgili okurlarım!" diyen anlatıcının Fielding olduğunu varsayma alışkanlığına fazla kolay kapılıyor, *Joseph Andrews* ve *Tom Jones*'un bilge, kentli anlatıcısını yaratırkenki planlılığını ve mesafesini *Jonathan Wild*'ın sinik anlatıcısını yaratırkenki kadar iyi korumuş olabileceğini unutuyoruz. Yazarın kendi değerleri ile ikinci benliğinin sahip çıktığı değerler arasındaki ilişkiye dair yukarıda söylenenler burada da tam anlamıyla aynı şekilde geçerlidir. Büyük bir sanatçı vereceği eserin ihtiyaçlarına bağlı olarak mesafeli ya da müdahaleci bir zımni yazar yaratabilir.

O halde yazarın nesnelliğiyle ilgili üç büyük iddiadan hiçbirinin teknik kararlarda zorunlu bir etkisi olmadığını görmüş bulunuyoruz. Bir sanatın tarihinde ya da bir yazarın gelişiminde yanlış yönlendirilmiş bağlılık, taraflılık ya da duygusal katılımın tehlikelerine vurgu yapmak önemli olsa da, yazarın nesnelliğini zorunlu bir teknik gayrişahsilikle bağlantılandırma eğiliminin savunulacak bir tarafı yoktur.

GAYRİŞAHSİ TEKNİKLERİN TEŞVİK ETTİĞİ ÖZNELCİLİK

Gayrişahsi anlatı aslında tam da deva olması beklenen öznelciliği teşvik edebilir. Aleni değerlendirme işaretleri vermekten kaçınma çabası, kendisini eserlerinin dışında tutmaya çalışan yazar için özellikle tehlikeli olabilir. Yorumların adaba aykırı öznel taşkınlıklara vesile olabileceği doğruysa da, bazı yazarlarda böyle bir yorum inşa etme çabası yazarın zayıf benliği ile kitabının başarıya ulaşması için yaratması gereken benlik arasına tam da doğru türden bir duvar çekebilir. Güvenilir anlatıcılar inşa etme sanatı, gerçekten kitaba ait olan *persona*'yı, ikinci benliği yansıtmak için insanın tüm benliği üzerinde ustalaşmasıyla ilgilidir büyük ölçüde. Yazar kartları masaya koyarken kimi gayrişahsi kurmacaları bozan iki uç öznelliğini keşfedip böylece en azından bu öznelliklerle savaşma şansı elde edebilir.

Ayrım gözetmeyen sempati ya da şefkat. – Yazar yargısını kendine sakladığı izlenimi vererek karakterleriyle duygusal ilişki kurduğunu ve yeterli sebep vermeksizin okurların sempatisini beklediğini kendinden gizleyebilir. Güvenilir anlatı tekniği eskiden, Q. D. Leavis'in dediği gibi, yazarı ve okuru en sempatik karaktere bile bir nebze mesafeli durmaya zorladı. Ama Leavis'e göre modern çoksatarların çoğunda "yazar kendi gündüz düşlerini sıcağı sıcağına dramatik biçime büründürürken kültürlü bir toplumun 'ortak duyusundan ziyade sağduyusu' niteliğinde bir mihenk taşına başvurmaz: Yazarın kendisi başkarakterle özdeşleşir ve okur da bu sefahate davet edilir."[24]

24. *Fiction and the Reading Public* (Londra, 1932), s. 236. Ayrıca bkz. Roger Vailland, "La Loi du Romancier", *L'Express* (Paris), 12 Haziran 1957, s. 13, 15. Vailland ancak kendi gündüz düşlerinin kahramanı olmayı bıraktığında "hakiki romanlar" yazmaya hazır olduğunu fark etmişti. "Kesinlikle orada değildim; birden bunun farkına vardım; bu da düşümün çoban kıza [gündüz düşünün kadın kahramanı] yaklaşmak için kullandığım çarpık bir araç olmadığının kanıtıydı" (s. 14).

Daha eski kurmaca biçimlerinde de böyle bir duygusallık mümkündü elbette. "Kahramanımız" çoğu durumda cinayetten ceza görmezken, düşmanları ahlak kurallarını birazcık bile ihlal etseler mahkûm olurlardı. Ama modern yazar duygusallık suçlamasını fiilen şöyle diyerek reddedebilir: "Kim, ben mi? Hiç de değil. Aşırı ya da haksız şefkat hissediyorsa okurun kendi hatasıdır. Ben tek kelime etmedim. Ben de herkes kadar ketum ve duygusuzum." Bu türden etkiler dedektif romanı alanındaki sert adam ekolünün en kötü örneklerinde çok daha barizdir herhalde. Mickey Spillane'in Mike Hammer'ı fiilen asla yanlış yapmaz – yani en azından ona katlanabilenlerin gözünde. Fakat Spillane kitabın keyif vericiliğinin dayandığı kötücül ahlakı açığa vurmak için müdahale etseydi okurlarından pek çoğu kitabı derhal elinden bırakırdı muhtemelen. Bu ahlak şöyle ifade edilebilirdi: "Mike Hammer'ın bir Anglo-Sakson Amerikalıyı döverken pek sert olmadığı, bir Yahudiyi döverken daha sert davrandığı, bir Zenciyi döverken ise düpedüz gaddarlaştığı dikkatini çekmiştir, sayın okurum. Kahramanımız ceza verirken kurbanlarının ırksal değerine göre böyle ayrımcılık yapıyor işte." Spillane'in böyle şeyleri açığa vurmaması basiretli bir tercih.

Şayet Çehov'un dediği gibi, "Sırf zavallı yazarın varlığını adamakıllı ele vermesi bakımından bile öznellik korkunç bir şey" ise, onun yerdiği türden bir öznelliğin kesinlikle mahut nesnelliğin standart gereçleriyle önlenemeyeceğini artık görebiliriz. En katı gayrişahsi tekniklerin bile, yazarı ele vermenin ötesinde ona adamakıllı *ihanet edebileceğini* görebiliriz. Ele veren ele verilir, ihanet eden ihanet bulur; kartların açık oynandığı bir edebiyatta, zavallı yazara ne kadar zavallı bir şey yarattığını gösteren bir edebiyatta yazar ve okur için daha az tehlike vardır muhtemelen.

Ayrım gözetmeyen ironi. – Malzemeleri arasında dürüstçe ayrımcılık yapmak yerine, tüm metne sinen "hak edilmemiş" bir ironi kullanan yazarın tam ters yöndeki hatasını kapsayacak, "duygusallık" benzeri bir sözcüğümüz yok. Bu hatayı ispatlamak zordur, ama zannediyorum çoğumuz, kendisi uzun görünmek istediği için romanlarını çok kısa kahramanlarla dolduran romancılara denk gelmişizdir. Her noktada ironiyi göstermek ama hiçbir zaman ironinin sınırlarını tanımlamaktan kendini sorumlu tutmamak yoluyla kendi yaralanmazlığını koruyan yazar, naif özdeşleşmeye dayanan çoksatarların

yazarı kadar sorumsuz olabilir.[25]

Henry James, insanlığa doğrudan bakma gereğinden kurtulmak isteyen Flaubert'in "iki sığınağı"ndan bahseder. Bunlardan biri *Salambo* ve *Ermiş Antonius ve Şeytan*'daki egzotiklik, yani tümüyle "insandan uzaklaşmak"tı. Diğeri de düşüncelerini doğrudan açıklamadan insan ile başa çıkmasını sağlayan ironiydi. Ama James şunu sorar: "Nihayetinde mutlak olarak ve sadece ironiye mi mahkûmdu? ... Davasını daha doğrudan yöntemlerle savunamaz mıydı?" James'ten gelmesi bakımından önemli bir sorudur bu. James'ten beri bize sunulan pek çok "nesnel" ama müstehzi portreleri okurken, yazarın konusunu açığa vurmaktan ziyade kendini korumak için ironi kullandığı hissine kapılıyor insan. Yazarın karakterleri, mesafeli bir gözle baktığımızda budalalar ve alçaklardan ibaret olduklarını açığa vuruyorlarsa, yazarın kendisine ne demeli? Hakiki görüşleri mesafeli bir dille anlatılsa o nasıl görünürdü acaba? Yoksa onun hiçbir görüşü yok mudur?

Randall Jarrell'ın hicvettiği kadın romancı gibi, bu romancılar bize "her günahın bedelini" gösterebilir ama "hiçbirinin değerini" gösteremez.

> Kitapları insanlığın aptallığının ve kötülüğünün sistematik, ayrıntılı ve kesin bir mahkûm edilişiydi; peki insanlık zeki ve iyi olsa Gertrude'a ne olurdu? ... İyi ya da zeki birine rastladığında ona huzursuz bir düşmanlıkla bakıyordu. Halbuki korkmasına gerek yoktu. Zeki insanlar ona daima bir süre sonra kötü görünüyordu, iyi insanlar ona daima bir süre sonra aptal görünüyordu. Her zaman için zekiyi kötü olduğu, iyiyi aptal olduğu için sınıfta bırakabilirdi: Şayet birisi hem zeki hem iyiyse, Gertrude not vermeyi kesiyordu. Eğer bir ses ona, "Kulum Gottfried Rosenbaum'a bakıp düşündün mü? Benton'da onun gibisi yoktur, iyi ve zeki bir adam," dese, Gertrude şöyle cevap verirdi: "Şu Gottfried Rosenbaum'a *katlanamıyorum*."[26]

Bu iki tür öznellik bir romanı mahvedebilir; roman bir bütün olarak ne kadar zayıfsa, zımni yazarla ilgili deneyimlerimize dayanarak gerçek yazarın problemleri hakkında basit ve doğru çıkarımlarda bulunma şansımız o kadar artacaktır. Yazardan nesnellik talebinde işte bu açıdan doğruluk payı vardır: Gerçek yazarın dönüştürülmemiş sevgi ve nefretlerine dair işaretler hemen her zaman ölümcüldür. Fa-

25. Bkz. May Sarton, "The Shield of Irony", *The Nation*, 14 Nisan 1956, s. 314-6.

26. *Pictures from an Institution* (New York, 1954), s. 134.

kat bunun net bir şekilde anlaşılması bizi teknikle ilgili öğretilere götürmeyeceği gibi, yazardan sevgiyi ve nefreti, ayrıca bu sevgi ve nefretin dayandığı yargıları romanlarından çıkarmayı talep etmeye de götürmemelidir. Zımni yazarın duyguları ve yargılarının, tam da büyük kurmacaların malzemesi olduğunu gösterebilmiş olmayı umuyorum.[27]

27. Mauriac bu karmaşık problemi şurada ustalıklı bir şekilde tartışır: *Le romancier et ses personages* (Paris, 1933), özellikle s. 142-3: "En nesnel romanın bile ardında, şayet güzel, büyük bir eserse, romancının bu gerçek dramı, cinleriyle, sfenksleriyle giriştiği bu bireysel mücadele saklıdır. Belki de dehanın başarısı tam da bu kişisel dramdan dışarıya hiçbir şeyin sızmamasıdır. Flaubert'in ünlü sözü ('Madam Bovary benim') son derece anlaşılır bir sözdür – yalnız biraz zaman ayırıp üstüne düşünmek gerekir, böyle bir kitapta yazar ilk bakışta eserine pek bulaşmamış görünür çünkü. İşte bunun için *Madame Bovary* bir şaheser; yani yekpare bir bütün oluşturan, kendisini bir bütün olarak, yaratıcısından ayrı bir dünya olarak dayatan bir eser. Eserimiz ne kadar kusurluysa, zavallı yazarının azap içinde kıvranan ruhu da o kadar çok sızar çatlaklardan."

Roman Flaubert sayesinde şiire nihayet yetişebilmiştir.

ALLEN TATE

Belki de her romancı ilk önce şiir yazmak ister.

WILLIAM FAULKNER

Gözünüz daima Okurun üstünde olmalı. Tekniği tek başına bu oluşturur.

FORD MADOX FORD

"Yazar ifade eder. İletişim kurmaz." "Lanet olsun sıradan okura."

11. ve 12. maddeler, Jolas'ın "Manifestosu", 1926

Benim ya da başka birinin eseri üzerine onun bunun görüşlerini umursamıyorum. Burada geçerli olan standart benimkidir...

WILLIAM FAULKNER

Sırf kendisi için yazdığına ve sesinin duyulup duyulmadığını umursamadığına sizi temin eden bir yazar palavracının tekidir veya sizi ya da kendini kandırmaktadır.

FRANÇOIS MAURIAC

Yeats'in dediklerini hatırlıyorum: "Bütün hayatımı retorikten kurtulmak için harcadım. ... Bir retorik türünden kurtulduğum zaman sadece bir başkasını kurmuş olduğumu gördüm."

EZRA POUND, *Make It New* içinde

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Genel Kurallar, III: "Hakiki Sanat İzlerkitleyi Umursamaz"

"HAKİKİ SANATÇILAR SADECE KENDİLERİ İÇİN YAZARLAR"

Gerçekçi eserler ve nesnel yazarlarla ilgili kurallar doğal olarak üçüncü bir türe, okurlar hakkında reçetelere yol açmıştır. Neticede yazar sadece kendisinin bir imgesini yaratmakla kalmaz. İkinci benliğini ima eden her fırça darbesi, okurun, böyle bir karakteri ve bu karakterin yazdığı kitabı takdir etmeye uygun bir insan kalıbına sokulmasına katkıda bulunur. Fakat tam da edebiyatın varlığının temelinde olan bu iletişim eylemi modern eleştiride çoğunlukla görmezden gelinir, esefle karşılanır ya da reddedilir. Hakiki sanatçıların okurlarını asla düşünmeyeceği tekrar tekrar ifade edilir. Yazarlar kendileri için yazarlar. Hakiki şair kendini ifade etmek, kendini bulmak, ya da "kitaptan kurtulmak"[1] için yazar – okurun canı cehenneme. Bir muhabir "Yazarın okura karşı bir yükümlülüğü var mıdır?" diye sormuştu Faulkner'a. Bu soruya Keats'i pek sarsmayacak ama Dickens ya da Trollope'u kesinlikle sıkıntıya sokacak bir cevap aldı. "Benim ya da başka birinin eseri üzerine onun bunun görüşlerini umursamıyorum. Burada geçerli olan standart benimkidir; *Ermiş Antonius ve Şeytan*'ı ya da Eski Ahit'i okuduğumda ne hissediyorsam eserin de bana onu hissettirmesi gerekir. Bunları okurken kendimi iyi hissederim. Bir kuşu izlemek de bana kendimi iyi hissettirir."[2]

1. Vladimir Nabokov, "*Lolita* Adlı Bir Kitap Üzerine", *Lolita*, çev. Fatih Özgüven (İstanbul: İletişim, 1999), s. 357.

2. Jean Stein, "Interview with William Faulkner", *The Paris Review*, IV (Bahar, 1956), s. 28-52. Alıntı s. 38'dendir.

Son yıllarda yazarın okurunu düşünüp ona göre yazmasını açıkça öğütleyenler yalnızca çoksatar yazma kılavuzlarıdır. Ciddi yazarlar arasındaki ağırlıklı moda, ayırt edilebilen her türlü okur kaygısını sanatın tertemiz yüzüne sürülmüş ticari bir leke olarak görmektir.[3] Birisi çıkıp da ciddi yazarların kim olduğunu soracak kadar kabalaşırsa, cevap kolaydır: okuru düşünerek yazdığını aklımıza bile getiremeyeceğimiz yazarlar!

Retorik kaygılara şüpheyle bakanların törenvari ciddiyetine gülüp geçsek de, şüphelerinin iyi sebepleri vardır. Sanatçının yaptıklarını izlerkitlenin taleplerinin kontrol etmesi halinde sanata ne olduğunun kanıtlarını çoksatar listelerine giren eserlerin her satırında görmüyor muyuz? Çatışmalı ve küçük düşürücü retorik talepler bataklığına girmek yerine, okurun ihtiyaçlarına her türlü uyumun hem sanatçılığa aykırı hem de tehlikeli olduğunu varsaymak daha emniyetli değil mi? "Ben yazarım. Okur da okumayı öğrensin" – Mark Harris'in geçenlerde açıkça benimsediği bu düstur, pek çok modern romancının amentüsü olabilir. "Kolay okunan kitaplar vardır. Bir de edebiyat vardır," der Harris. "Kolay yazarlar vardır, bir de yazarlar vardır. ... Romancı, kendi referans çerçevesinden, entelektüelliğinden, anlayış düzeyinden daha aşağı olmayan bir okuma yapabilen görece küçük izlerkitleye güvenir. ... Her *hakiki* romancı gibi ben de, okurun işinin azalması için getirilen taleplerin sanattan bir şeyler götürdüğünü hissedersem, (genelde kaygılı bir editörün) daha net, daha kolay ve açıklayıcı olma buyruklarına direnirim."[4]

"Ben yazarım. Okur da okumayı öğrensin." Sanatsal bozulmamışlık adına bu sözü düstur edinen bir yazarın, romancının ilk görevinin "hoş görünmek" olduğunu ve bunun için de "okuru yormadan"[5] anlamı aktarması gerektiğini iddia eden Trollope gibi daha önceki romancıların tavırlarına tahammül etmesi beklenemez. Yazar neden zorba okura bağımlı olsun ki? "Okur"dan bahsetmenin artık Trollope için taşıdığı anlamdan uzaklaştığı, okurların çoğunu yormaksızın anlamı aktarmanın pekâlâ tümden yazmayı bırakmak anlamına gelebil-

3. Fakat retorik dediğim şeyin tümden ihmal edilmesi anlamına gelmiyor bu. Bkz. Kaynakça, IV. Bölüm.

4. "Easy Does It Not", *The Living Novel* içinde, haz. Granville Hicks (New York, 1957), s. 113-6.

5. *An Autobiography*, haz. Frederick Page (Londra, 1950), s. 234-5.

diği bir zamanda, ciddi yazar okuru hesaba katması talebine karşı elbette kendini korumak zorundadır. Peki sıradan okuru tiran olarak gören ve bu tiranın romancıyı "konu bulması, komedi, trajedi, aşk hikâyesi tedarik etmesi için esaret altında tuttuğunu" düşünen Virgina Woolf'un tavrından nasıl kaçınabilir?[6]

SAF SANAT TEORİLERİ

Bu soruyu salt okura bakarak cevaplamak mümkün değildir. Okura yönelik şüpheler genellikle saf sanat ya da saf şiir teorilerine dayandırılır. Bu teoriler bünyevi, içsel bir ilişkiyle kaynaşmış saf unsurlardan başka hiçbir şey kalmasın diye şu ya da bu unsurun tasfiyesini talep eder. Böyle teoriler neyin yasaklanacağı konusunda çok farklı taleplerde bulunsa da, çoğunluğu tüm bariz retoriği dışlar, çünkü "saf şiirsel nesnenin" bir parçası olmadığı açıktır.[7]

6. "Modern Fiction", *The Common Reader* (Londra, 1925; New York 1953), s. 153-4. Metin 1919'da yazılmıştı. Giderek daha talepkâr hale gelen yazar ile kapasitesi azaldıkça azalan okur arasındaki savaşın o kadar çok cephesi vardır ki, burada övgülerimi ve suçlamalarımı yöneltmek şöyle dursun, meseleleri tanımlamam bile mümkün değil. Okur kitlesinin bozulmasıyla ilgili açıklamalar için bkz. Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (Londra, 1932) ve Richard D. Altick, *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900* (Chicago, 1957).

Okur kitlesine hâlâ sık sık saldırılıyor. Granville Hicks, on genç romancının beyanatlarını bastığı eserinde (*The Living Novel*) şöyle der: "Roman konusunda bugün her şeyin yolunda olmadığı açıktır, ama sorun esasen yazarlarla değil okurlarla ilgilidir" (s. 216). Yine de, kitabındaki romancılardan en az iki tanesinin –Ralph Ellison ve Harvey Swados'un– değerleri okurla ilişkileri bakımından ele almakta romancının yaşadığı sorunlarla ilgili söyleyecek çok sözü vardır. Ama erken "modern" romancıların retorik karşıtı duruşunun sönümlenmekte olup olmadığı sorusu, çağdaş tabloyu benden daha yakından takip eden birine bırakmam gereken bir sorudur.

7. Robert Penn Warren eleştirmenlerin geriye sadece saf şiir kalması için tasfiye ettiği on unsuru şöyle sıralar: "1. Fikirler, doğrular, genellemeler, 'anlam'. 2. Kesin, karmaşık, 'entelektüel' imgeler. 3. Güzel olmayan, nahoş ya da nötr malzemeler. 4. Durum, anlatı, mantıksal geçiş. 5. Gerçekçi ayrıntılar, kesin tarifler, genel olarak gerçekçilik. 6. Ton ya da havadaki değişiklikler. 7. İroni. 8. Vezin çeşitlemeleri, ritmin dramatik uyarlamaları, kakafoni vs. 9. Veznin ta kendisi. 10. Öznel ve kişisel unsurlar" ("Pure and Impure Poetry", *Kenyon Review*, Bahar, 1943, yeniden basım *Critiques and Essays in Criticism: 1920-48* içinde, haz. Robert W. Stallman [New York, 1949], s. 99). Saflığı evrensel standart haline getirmeye karşı inandırıcı bir ar-

Şiir ile retoriğin ya da salt nesrin tezatlığında yeni bir şey yok. Hatta şiirde fark edilir ölçüde retorik unsurlar bulunmasının en iyi ihtimalle ehvenişer olduğu fikrini Aristoteles'ten beri devam eden şiir teorisinde görmek mümkün. "Ozan kendi adına olabildiğince az konuşmalıdır," der Aristoteles, "çünkü kendi adına konuşursa, artık bir taklitçi olmaktan çıkar" (Tunalı çev. 24. 6). Daha modern bir terminoloji kullanırsak, kişiyi hakiki şair ya da yaratıcı sanatçı kılan şey araya girip yaptığı yorumlar değildir. Benzer şekilde, koro "bütünü tamamlayan bir (organik) parça olmalıdır. Euripides'te olduğu gibi değil de, Sophokles'te olduğu gibi dramatik eyleme katılmalıdır. Birçok (ozanda) koro şarkılarının, ait oldukları tragedyayla ilgisi, başka herhangi bir tragedyayla olan ilgiden daha sıkı bir ilgi değildir" (18. 6). Son olarak, tiyatrodaki üç en bariz retorik ayartıdan sonuncusunu, yani sahne dekorasyonunun kullanımını da reddeder. Duygusal etki olay örgüsü aracılığıyla sağlanmalıdır; bu etkiyi "sahne dekorasyonu aracılığıyla" üretmenin –yani üretenin retoriğiyle üretmenin– "sanat değeri pek yoktur. Çünkü böyle bir etkiye ulaşmak için, öyküye ilişkin olmayan tiyatro araçları kullanılır" (14. 1).

Çoğu modern estetikçinin aksine Aristoteles asla şiirin retorik boyutunu tamamen reddetmez. Şairin yaptığı şeylerden birinin de izlerkitle üzerinde etkiler üretmek olduğunu açıkça kabul eder. "Merhamet, korku, öfke vs. gibi" duygular uyandırmak ve bir şeyin "önemini veya tersini" ima etmek bakımından şiir aslında retorikle yakından ilişkiliydi. Hatta iş "düşünce"yi tartışmaya geldiğinde Aristoteles bu kavramın yerinin "retorik üzerine yazılmış kitaplar" olması gerektiğini söyler (19. 1). Ama şiir sanatı retorik incelemesiyle bu kadar yakından ilişkili olmasına rağmen, belli izlerkitlelerin karakteristik özelliklerine uyacak şekilde tasarlanmış etkilerin incelenmesi anlamına gelmez. Üzerinde çalışılacak izlerkitle sabit tutulur; sadece adlı adınca retoriği incelerken izlerkitlelerin kendilerine has özelliklerini dert edinmeli ve elimizdeki vakayı bu özelliklere göre uyarlamayı düşünmeliyiz.[8]

8. Ama çeşitli retorikçilerin eserlerinde, Aristoteles'in retoriği şiir sanatından ayırt etme girişiminden kısa süre içinde vazgeçildi. Bkz. Bernard Weinberg, "Robertello on the Poetics", *Critics and Criticism* içinde, haz. R. S. Crane (Chicago, 1952), s. 319-48; Richard McKeon, "The Concept of Imitation in Antiquity", *a.g.y.*, özellikle s. 168-74. "Retorik" eleştirideki bazı güncel akımlar için bkz. R. S. Crane,

Ama Aristoteles şiirin daima bir izlerkitle üzerinde etki yaptığını, bu yüzden de retorikle daima sıkı ilişki içinde olduğunu görmesine rağmen, az önce gördüğümüz gibi, tüm bariz, ayırt edilebilir retoriği "dışsal" olduğu için yerer. Bir taraftan, içsel, dolayısıyla şiirsel olan vardır: taklit edilen eylem. Diğer taraftan, tıpkı gösterimsel sahneleme gibi daima dışsallaşma, dolayısıyla tanımı gereği daha az şiirsel olma tehdidi yaratan yazar ve koro yorumları vardır.

İçsel ile dışsal arasındaki ayrım çoğunlukla faydalıdır ve eleştiri tarihi boyunca tekrar tekrar kullanılmış olması şaşırtıcı değildir. Fakat eleştirel görevimizde bizi fazla ileri götüremeyecek kadar geneldir. Neticede "dışsal" derken ne kastediyoruz? Pek çoğumuz ilk kez Aristoteles tarafından formüle edilen temel şiirsel hakikati kabul edebiliriz: Her başarılı yaratıcı eserin şu ya da bu izlerkitlenin önyargılarından ve pratik ihtiyaçlarından tamamen bağımsız olan kendi hayatı, kendi ruhu, kendi varlık ilkeleri vardır, ayrıca şiirsel gereçlerimiz "bütünün ayrılmaz bir parçası" olmalıdır. Şair "kendi şahsında mümkün olduğunca az konuşmalıdır" deriz. Peki ama o zaman niye konuşsun ki zaten? Homeros daha nadir görünme bakımından diğerlerinden daha iyiyse –gerçi zaten görmüş olduğumuz gibi Aristoteles'in yorumunda belirtilenden çok daha sık ortaya çıkar– her şeyi gösterip hiçbir şeyi anlatmayarak tamamen gözden kaybolup Homeros'un önüne geçemez miyiz? Sophokles en azından bir ölçüde koroyu olaya dahil ettiği için Euripides'ten daha iyiyse, koronun yorumlarını tümden kaldırıp onları tamamen eylemliliğe dahil etse daha da iyi olmaz mıydı?

Aristoteles kesinlikle bu kadar ileri gitmez ve ileri gidilmesine hararetle karşı çıkacağına inanmamız için de (19. Bölüm'deki ipuçlarının yanı sıra) gayet sağlam sebepler vardır. Aristoteles trajik taklide uygun olmak kaydıyla mümkün olan en büyük etkiyi elde etmek istiyordu, soyut saflık kurallarına katılıkla bağlı kalınmasını değil. Ayrıca pek çok modern eleştirmenin aksine, şairin kendi şahsında "*mümkün olduğunca* az" konuşması gerektiğini söylüyor, yani şiirsel etkiye zarar vermekten ağzı sıkılık ederek kaçınmasını istiyordu. Aristoteles'te hep olduğu gibi, "çok fazla" ve "çok az" belli amaçlarca belir-

The Languages of Criticism and the Structure of Poetry (Toronto, 1953), özellikle s. 115-28, 197.

lenir ve düşünür bir eserde çok fazla olanın başka bir eserde aynı öl-çüde az olabileceğini kesinlikle unutmaz.

Şiirsel bozulmamışlığın bazı modern savunucularının beyanatla-rında böyle bir sınırlamaya rastlanmaz. Örneğin "Saf Şiir" üzerine yazısı İngiliz ve Amerikan şairleri ve romancıları tarafından tekra tekrar ısıtılan Paul Valéry, tüm hakiki şiirlerin ortak saf şiirsel niteli-ğini ayırt ederek işe başlar. Ancak "sözcükler en düz, yani en duygu-suz düşünce ifadesinden belli bir sapma gösterdiği" zaman, ancak "bu sapmalar adeta saf pratik dünyadan ayrı bir ilişkiler dünyasının habercileri olduğunda" şiir varlık kazanır. Şair bu "soylu ve yaşa-yan", pratik olmayan dünyanın "parçacıklarını" kavrar ve bunları ge-liştirip işleyerek "sanatsal bir etki yaratan" şiir haline getirir.

Saf şiir yazacak bir kişinin böyle bir programda bu şiirsel anlar-dan koca koca eserler yapmaya çalışmak zorunda kalacağı gaye açıktır. "Saf şiirin sorunu şudur: ... bir tarafta fikirlerimiz ile imgeler diğer tarafta ifade yollarımız arasındaki *karşılıklı* ilişkilerin eksiksiz bir sistemi olduğu izlenimini vermek –vezinli ya da vezinsiz– bir eserle mümkün müdür?" Valéry tüm şiirsel olmayan unsurlardan kur-tarılmış, her ayrıntısı tüm diğer ayrıntılarla ayrılmaz bir biçimde kay-naşmış böyle bir eser inşa etmenin imkânsızlığını savunur, ama "şair-lik daima bu saf ideal duruma ulaşma çabasıdır. Aslında *şiir* dediği-miz şey pratikte bir söylemin özüne yerleşmiş saf şiir parçacıkların-dan oluşur".[9] Valéry'ye göre ideal sanatın müzik olması şaşırtıcı de-ğildir. "*Şaire* bahşedilen ile *müzisyene* bahşedileni mukayese edebili-rim. Ne mutlu müzisyene!" (s. 189).

Müziğin ideal saflığına bu kıskançça benzetme Aristoteles'i şaşır-tırdı, ama bir asırdır sanatsal saflık tartışmalarına egemen oldu. Bü-tün sanatlar aynı etkiyi yaratmaya çalışıyorsa –başka bir dünyanın bir nevi saf gerçekleştirimi ya da saf biçimin tarafsız gözle tasarlanması-örnek sanatın müzik (ya da kimi zaman resim, ne kadar soyut olursa o kadar iyi) olacağı barizdir. "Tüm sanatlar müziğin durumuna ulaş-maya çalışır sürekli," demişti Walter Pater seksen yıl önce, çünkü "madde ve biçimin", amaçlar ile araçların, özne ile ifadenin "kusur-suz özdeşliği" anlamında "sanatsal ideale" müzikte ulaşılır.[10] Pater

9. "Pure Poetry", *The Art of Poetry*, çev. Denise Folliot (New York, 1958), s 184-5.

müzikal modelini bildiğimiz kadarıyla hiçbir zaman kurmacaya uygulamamıştır, ama bu model günümüze kadar kurmaca eleştirmenlerince benimsenmiş ve genişletilmiştir.[11]

Bu saflık güdüsünde, genel gerçekçilik talebiyle tuhaf bir tezatlık görürüz. Bazı gerçekçilikler kimi şiirsel saflık meflhumlarıyla uyum gösterebilse de, gerçekçi bir etki yaratılmasına yönelik tipik talep, ideal estetik âlemin saf canlandırımına yönelik tipik taleple büyük ihtimalle çatışacaktır. James, ahlaki problemlerin ve insan duygularının kurmacalarından tasfiye edilmesi fikrinden büyük sıkıntı duyardı herhalde. Sartre da "Toplumun ve insanlık durumunun yan tutmaksızın anlatılması işine, gerçekleşmesi olanaksız bu düşe" saldırısında ısrarlıdır. Ona göre insanlar ancak "sevgi, kin, öfke, korku, sevinç, tiksinti, hayranlık, umut, umutsuzluk" hallerinde gösterildiklerinde "doğru olarak" ortaya çıkarlar.[12] Ama tipik bir saflaştırmacı ahlaki problemleri ve insan duygularını edebiyattaki gayrisaflığın baş kaynakları olarak görecektir büyük ihtimalle.

Hem gerçekçilik arayışının hem de saflık arayışının –hatta bunların en uç biçimlerinin– kurmacadaki retorik gayrisaflıklara aynı türden saldırıları getirmesi tuhaftır doğrusu. 2. Bölüm'de gördüğümüz gibi, kurmacanın gerçek görünmesi için yapaylık işaretleriyle yüklenmemesi gerekir. Burada da görüyoruz ki kurmacanın *saf* olması için, "şiire yetişmesi" için, daha bariz bir şekilde saf olan sanatlarla eşit sta-

10. "The School of Giorgione", *The Renaissance* (Londra, 1888; Modern Library, tarihsiz), s. 111-4.

11. Modern eleştiride romancının yapmaya çalıştığı şeyin –bu durumda "hayatı damıtıp özünü çıkarmanın"– belki de müzisyen tarafından daha iyi yapılabileceği yönündeki iddialar için bkz. David Daiches, *Virginia Woolf* (Norfolk, Connecticut, 1942), s. 129. Modern eleştiriye aşina olan herkes Gide, Proust, Mann, Joyce ve Faulkner gibi romancıların eserlerini müziğe benzetme konusundaki pek çok girişimi hemen hatırlayacaktır. Kurmacada bilinç akışını (*monologue intérieur*) başlatmakla böbürlenen Dujardin'in, eserlerini yazarken "Wagner'in yöntemlerini edebiyata taşıma yönünde çılgın bir tutkuyla" hareket etmesi tesadüf eseri değildir (*Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce* [Paris, 1931], s. 97). On dokuzuncu yüzyıl boyunca müziğe yapılan benzetmelerin kullanımı konusunda bkz. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953).

12. *Edebiyat Nedir?*, s. 30. Edebiyatın bünyevi "gayrisaflığı" üzerine teorik bir tartışmada, "dışarıda" olan gerçekliğe kaçınılmaz bir gönderme için bkz. Murray Krieger, *The New Apologist for Poetry* (Mineapolis, Minnessota, 1956), s. 129 vd.

tüye yaklaşması için, yazar kendi nanına konuşabilen arıtılmış bir nesne yaratmanın yolunu bulmalıdır. Nasıl ki modern dönemdeki pek çok şair –ister simgeci, ister imgeci ya da başka akımdan olsun– "doğal nesnenin daima yeterli bir simge olduğunu"[13] düşünüyor idiyse, çok farklı ekollerden romancılar ve eleştirmenler de Flaubert'in inancını tekrar tekrar yansıtmışlardır: Tam anlamıyla ifade bulan "doğal" olay, kendi anlamlarını, açık değerlendirmelerde bulunan her türlü yorumdan daha iyi aktaracaktır.[14] "Bir romanda 'John aksi bir adamdı' dendiğini okursam," der Ortega, "yazar tanımının kuvveti üzerinden benden John'un aksiliğini kendi hayal gücümle görselleştirmemi istiyormuş gibi gelir. Yani benden romancı olmamı beklemektedir. Oysa bana kalırsa tam tersi gereklidir: Öyle görsel olgular sunmalı ve bunları öyle düzenlemelidir ki ben John'un aksi olduğunu uysalca kabulleneyim ve onu aksi olarak tanımlayayım" (s. 59). Bu saflık ihtiyacı formülasyonundan yıllar önce, henüz tanınmayan James Joyce, en sonunda *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nin kısa ve saf metni haline gelecek olan uzun taslağı revize ederken zarfların ve sıfatların birçoğunu özenle atmış, sonunda da zar zor fark edilebilecek bazı kalıntılar dışında bütün yazar yorumlarını çıkarmıştır. Düzeltilmiş ara nüshada, yani *Stephen Hero*'da bu sürecin açık kanıtlarını görüyoruz. "Stephen kaşığını [yumurta] kabuğunun dibine öfkeyle soktu" yaz-

13. Ezra Pound, "A Stray Document" (1913), yeniden basımı *Make It New* içinde (New Haven, Connecticut, 1935) ve M. D. Zabel, *Literary Opinion in America* içinde (gözden geçirilmiş basım; New York, 1951), s. 170. Ayrıca bkz. Pound'un 21 Ekim 1908'de W. Carlos Williams'a gönderdiği mektup, *Letters 1907-1941*, haz. D. D. Paige (New York, 1950), s. 3-4; Hugh Kenner, *The Art of Poetry* (New York, 1959): "Bir şey neyse odur. Şairin işinin büyük bir kısmı onun ne olduğunu bilmek, sonra da o şeyin *doğasının*, onun huzurunda zihninin işleyişlerine nazaran çok daha kalıcı bir ilginçliği olduğunu kabul etmektir. O şeyin doğası bazı ahlaki hakikatleri gösteriyorsa, başarılı şair sırf öyle hissettiği için bu hakikatleri bulduğuna değil, konusunun içinde barındıkları için onları açıklığa kavuşturduğuna bizi inandıracaktır" (s. 174).

14. Bkz. Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, çev. Willard Trask (Anchor Book ed., 1957), s. 486. Ayrıca bkz. R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (ilk basım 1938; New York, 1958): "... şiirde, hatta düzyazıda bir şeyi ifade etmek amacıyla sıfatların kullanılması tehlikelidir. Bir şeyin yol açtığı dehşeti ifade etmek istiyorsanız, "korkunç" sıfatını kullanmamalısınız. Çünkü duyguyu ifade değil tarif etmiş olursunuz ve diliniz derhal duygusuzlaşır, yani ifade yeteneğini yitirir. Sahici bir şair sahici şiir yazdığı anlarda ifade ettiği duyguların adını asla anmaz" (s. 112).

mişken tekrar düşünerek "öfkeyle"yi çıkartmıştır. Niçin? Çünkü bu saf doğal, saf nesnenin –bu durumda fiziksel bir eylemin– kendi adına konuşmasını reddeden yazarı temsil ediyordu açıkça.

O zaman T. S. Eliot'ın "nesnel bağıntı" derken yeni bir kavram yaratmadığını görebiliriz. Çok alıntılanan tanımının başında şöyle der: "Sanat biçiminde duyguyu ifade etmenin tek yolu "nesnel bağıntı" bulmaktır; bir başka deyişle, söz konusu duygunun formülü olabilecek bir nesne kümesi, durum, olay zinciri bulunmalıdır; öyle ki, duyusal deneyime yol açması gereken dışsal olgular verildiğinde duygu anında uyarılmalıdır."[15] Bu "nesnel bağıntı" eleştirel dilin öyle ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ki, belli duygulara başlı başına formül teşkil edecek doğal şiirsel nesne diye bir şeyin var olup olmadığını sormayı sık sık unuturuz. İşin doğrusu, neyin "doğal" olduğuna dair onlarca görüş, doğal, kaçınılmaz tepkiyle bağıntılı olan nesneye dair bu kullanışlı mefhum tarafından kapsanmıştır. Edebiyatımızı herhangi bir yapaylıktan arıtmadan önce, "Doğal nesne daima yeterli simgedir" derken neyi kastettiğimiz konusunda kafamız çok net olmalı.

Çağrışımlı "durumlar ve olay zincirleri" tercihinin yazarın en önemli yeteneği olduğunu kabul edebiliriz elbette – ya da Aristoteles'in benzer bir fikri dile getirirken dediği gibi, "her şeyden önemlisi olayların yapısıdır". Doğru "nesneyi" seçme yeteneği vazgeçilmezdir; bu nesne ister bir düşünce, bir hareket ya da bir tasvir ayrıntısı, ister önemli bir eyleme karışan büyük bir karakter olsun, durum değişmez. Gogol "Palto"daki yoksul memur Akakiy Akakiyeviç Başmaçkin'i yarattığında, "olağandışı, yapay" adının arkasında neredeyse anonim kalan; bürokrasinin, kaderin ve kendi zaaflarının kurbanı olan; tüm budala, çaresiz memurları temsil eden bu karakter sayesinde retorik görevinin büyük bir kısmını tamamlamıştı. Kahramanın arzuları, yanılgısı ve nihai yıkımının işareti olarak paltoyu kullanma fikri aklına geldiğindeyse, amaçlarına en iyi uyarlanan "doğal nesneyi" seçmişti. Çaresizce soğuktan titreyen, pejmürde görünüşlü yoksul Başmaçkin'in zihninde giderek emniyet, toplumsal konum ve mutluluk simgesi haline gelen paltoyu almak için tüm gücüyle kuruş kuruş para biriktirdiğini gördüğümüz için paltonun çalınışının ve kahrama-

15. "Hamlet and His Problems", *Athenaeum*, 26 Eylül 1919, yeniden basım *Critiques and Essays*, haz. Stallman, s. 387.

nın ölümünün çarpıcılığı daha da artar. Sempati duygusuna doğrudan başvurmak ya da öfkeyi ve saldırganlığı "sistem"in zalimliğine yöneltmek aynı düzeyde işe yaramazdı kesinlikle. Bu "doğal nesne"nin ne kadar doğru bir seçim olduğunu anlamak için, diğer giyeceklerin bariz aşağı konumunu düşünmek yeterli.

Şayet bu doğruysa, "doğal nesne"nin yeterli olduğu iddiasını nasıl sorgulayabiliriz? Gogol'ün pek çok yerde çok daha kolay tespit edilebilecek şekillerde okura başvurması, doğru doğal nesneler konusundaki seçimlerine yeterince güven duymadığının işareti değil midir?

BÜYÜK EDEBİYATIN "GAYRİSAFLIĞI"

Temel bir felsefi yüzleşmeye gitmeden bu soruya yanıt vermek mümkün olmayabilir. Saflık programlarının büyük bir kısmı tam saflığın imkânsızlığını kabul eder. Tüm sanatların ulaşmaya çalıştığı Platoncu bir mükemmel durum mefhumuna dayanan bu programlarda, mükemmellik arayışının geçerliliğine dil uzatmadan her tekil sanat eserinin kökten gayrisaflığını kabul etmek mümkündür. Bütün büyük edebiyat eserlerinin aslında retorikten faydalandığını göstermek, hem son derece sıkıcı, hem de "şiir saf olmak istese de" şiirlerden çoğunun "fazla saf olmak istemediğini"[16] zaten kabul etmiş eleştirmen için anlamsız görünecektir. Ama yine de bu yaratıcılıktan yoksun işi yapmak zorundayım. En çok hayran olunan edebiyat aslında retorikle kökten kirletilmiş edebiyatsa, retoriğin ta kendisinin hayranlığımızda bir payı olup olmadığını sormak zorundayız kesinlikle. Payı olduğunu görürsek, bazı okurlar o noktada yine de Platonculara katılıp Platon'un zaman zaman iddia ettiği gibi, insanlara çekici gelen bayağılıklara dayanmasının zorunluluğundan ötürü edebiyatın bir bütün olarak kötü olduğundan dem vurabilirler. Ama en azından tekil eserlerin kıymetini, genel saflık standartlarını kriter olarak değerlendirme konusunda o kadar kendilerinden emin olmayabilirler. En büyük edebiyat eserlerinin büyüklüğü bile "gayrisaflıklara" dayanıyorsa ve bildiğimiz kadarıyla bazı saf edebiyatlar gerçekten çok kötüyse, saflık dereceleri genel kriter olarak faydasızdır.

16. Warren, "Pure and Impure Poetry", *Critiques and Essays* içinde, haz. Stallman, s. 86.

İşin doğrusu şudur: Okura gözle görülür müracaat kusur işaretiyse, kusursuz edebiyat bulmak imkânsızdır; sadece büyük kurmaca eserlerde değil, her tür büyük eserde baktığımız her yerde böyle müracaatlar görürüz. Bunların en barizleri kurmacadaki retorik müdahalelerdir, ama dikkatli bir göz çoğu oyunda ve lirik şiirde de benzer "yorumları" ortaya çıkarabilir. Örneğin her Yunan tiyatro eserinde izleyenlerin duygusal tepkilerine yönelik her şeye itiraz ettiğimizde, çıkarılması gerekecek çok şey buluruz. Coleridge koroların çoğunlukla salt retorik olduğunu söyler; korolar "gerçek izleyenlerin ve şairin kendi karakterinin ideal temsilcileri" olarak yaratılmıştır; "izleyicileri yönlendirmek ve yönetmek için tiyatronun yarattığı farz edilen izlenimleri benimser."[17] *Agamemnon*'un neredeyse dörtte biri başka hiçbir karakterin bulunmadığı, hiçbir içsel kararın ya da eylemin söz konusu olmadığı koro yorumlarına ayrılmıştır. Bu yorumlar ne kadar akla yakın gösterilirse gösterilsen –nitekim bazı modern gerçekçilik standartlarına göre epeyce akla uzaktır– açıkça dışarı yöneltilmiştir, bize bir oyun izlediğimizi hatırlatır ve şairin "doğal nesne"den bir süre ayrılarak bu nesnenin anlamı üzerine yorum yapma ya da duygusal tepkimizi kontrol etme niyetini gösterir.

> Nedir bu geçmek bilmez korku
> Kehanetlerle dolu yüreğime çöken
> Ve şaşmadan çalan uğursuz davulunu
> Gizemli, kara nağmesiyle kendiliğinden?[18]

Gerçekten de bu geçmek bilmez korku, izleyicileri biraz sonra olacaklara duygusal olarak hazırlamaktan başka hangi amaca hizmet ediyor olabilir ki?

Benzer şekilde, Flaubert'in ilahi nesnelliğini övdüğü Shakespeare'de de izleyiciye yönelik olduğu açık, çoğunlukla hiçbir görünür içsel işlevi olmayan çok fazla koro yorumu bulabiliriz. Shakespeare'i retorik gayrisaflıklardan temizlemeye kalksaydık, örneğin *Macbeth*'teki cadıların etrafta onları izleyen hiç kimse yokken söyledikleri tılsımları ve yaptıkları danslara itiraz ederken bulmaz mıydık kendimizi?

17. "Greek Drama", *Essays and Lectures on Shakspeare* (Everyman, 1907), s. 17.

18. *Agamemnon*, çev. George Thompson, *Six Greek Plays in Modern Translation*, haz. Dudley Fitts (New York, 1955), s. 34-5.

Peki ya çok sayıdaki monolog ve yan konuşma? İzleyenlere doğrudan yöneltilen bu hitapların çoğu kökten "karakterin dışındadır". Iago'nun kendi başınayken söyledikleri, pek çok eleştirmenin de kabul edeceği üzere, tutarlı ve düşüncelere dalmış bir melankoliğin gerçekçi tefekkürleri olarak değerlendirilirse ciddi ölçüde yanıltıcı olacaktır. Bu sözler, inandırıcı bir diyalogda kolay kolay açıklığa kavuşturulamayacak güdüleri, tehditleri ve olasılıkları izleyicilere doğrudan, herhangi bir bahane göstermeksizin açıklama araçları olarak düşünüldükleri zaman dramatik bir anlam kazanabilir ancak.

Belki de saflık arayışımızda daha modern ve daha iyi saflaştırılmış bir örnek seçmeliyiz. Ama en saf türden modern lirik şiirde "nesnel bağıntılardan" başka hiçbir şey bulamayacağımız, tüm retoriğin kaldırıldığını ve geriye saf liriklik ya da saf drama kaldığını göreceğimiz doğru mudur? Genellikle pek doğru değildir. Çoğu durumda saklı bir retorikle karşılaşırız. Eliot'ın bir şiirine Yunanca sözcükler eklemesi yüzünden, gerçekte bize ne yaptığını kolayca atlayabiliriz. Herakleitos'un fiilen "Genel hukuka uymak görevimizdir" ve "Yukarı giden yolla aşağı inen yol bir ve aynıdır" anlamlarına gelen Yunanca sözlerini alıntıladığı için şiiri zorlaştırmakla, hatta obskürantizmle suçlanabilir, ama alenen gayrisaf unsurları şiirine katmakla suçlanmaz. Peki ya "Burnt Norton"ın başındaki Yunanca sözleri çevirecek kadar iyi Yunanca bilen ya da başka birinin çevirisine ulaşan okur üzerinde şiirin etkisi ne olacaktır? Eliot ona şöyle demiş sayılır: "Bu şiiri okurken Herakleitos'un şu sözünü hatırla: Yukarı giden yolla aşağı inen yol bir ve aynıdır."

"Sahip Kurtz, ölü" dizesinin sonraki dizeler için anlamlı olduğunu kim demiş? Herhalde şiirde çarpıcı bir üslupla konuşan "kof adamlar" değil. Konuşan şairdir, konusunu ilan etmekte ve bizi konuya uygun bir zihinsel çerçeveye sokmaktadır. Son olarak, başlıklardaki retoriği unutmamalıyız. "Çorak Ülke"? "Kof Adamlar"? Kim diyor bunları?

Ama gözle görülür retorik kesinlikle izleyiciye ya da okura doğrudan ve münhasıran söylenenlerle sınırlı değildir. Hiçbir koro yorumu bulunmayan tamamen dramatik pek çok eserde retorik niyet taşıdığı bariz olan sahneler vardır. Örneğin *Hayaletler*'de Bayan Alving ile Manders arasındaki, yeni yetimhaneyi sigortalatmanın gerekip gerekmediğiyle ilgili uzun tartışmanın gerçek işlevi nedir? Bu tartış-

mının Manders'in budalaca ve zayıf gelenekçiliğini okurlara göstermeme amacı taşıdığı açıktır. Ibsen zaman zaman oyunu daha anlaşılır kılmak için böyle sahneler kullanır, ama bazen de bu sahneler izleyicinin oyunu kavramak için anlamak zorunda olduğu, en azından geçici bir süre zihninde kalması gereken fikirleri vermek için de kullanılır. "Sanatçı çevrelerinde ahlaksızlıkla ne zaman ve nerede karşılaştın biliyor musun?" diye sorar genç Oswald; halbuki deliliğin yaklaşması gibi çok daha acil bir sorunla meşgul olmasını bekleriz. Ardından "örnek kocalarınız ve babalarınıza" karşı bir tirat çeker. Tıpkı Alving'den "hayatın neşesini" esirgedi diye Bayan Alving'in daha sonra "ikinci sınıf kasabayı" suçlamasında olduğu gibi, bu tirat da oyun içindeki herhangi bir karakterle ilgili olmaktan ziyade okurun kavrayışı için gereklidir. Bayan Alving'in küçük kasabanın boğucu etkisi konusunda Oswald'ı ikna etmesi gerekli midir gerçekten de? Hayır, değildir, ama izleyicileri ikna etmek gibi bir sorunu vardır.[19]

Kurmacada da aynı türden bir şey görüyoruz. En iyi romancılar bile analiz edildiğinde okura yardımcı olmaktan başka bir ihtiyaca hizmet etmeyen sahneler yaratırlar sıklıkla. Bu sahneler bağlama uygundur, ama yazarın tutumluluğunu savunmaya çalışan bir eleştirmen, "doğal nesne"deki gerekli ayrıntıların tamamlanmasından ziyade izleyicilerin ihtiyaçlarına gönderme yapmak zorunda kalır.

Bir romancının böyle sahneleri neredeyse vazgeçilmez olan malzemelerle nasıl bütünleştirdiğine dair en iyi tartışmalar Henry James'in önsözlerinde ve defterlerinde bulunabilir. Ana varlık amacı okurun hikâyeyi kavraması için ihtiyaç duyacağı yardımı dramatik biçimde vermek olan karakterler, yani *ficelle*'ler uydurduğunu tekrar tekrar kabul eder James. *The Ambassadors*'da Waymarsh ve Maria Gostrey'yi uydurmasının sebeplerinden bahsederken, her şeyi dramatikleştirme çabasının özenle gizlenmiş retorik uydurmasını gerektirdiğini kabul eder. Maria Gostrey'ye böyle bir *ficelle* olduğu için "şevkle tutunulur ... halbuki ne varlığının bir gereği vardır, ne de özünde Stret-

19. Eski tiyatro oyunlarında daha bariz örnekler bulunabilir. *Agamemnon*'da Cassandra ile koro arasında geçen sahne, oyunun en uzun sahnesidir ve tüm önemli olaylar sahne arkasında olup biterken oynanması harika bir örnektir mesela. Oyunun neredeyse beşte biri kadar süren bu sahnenin uzunluğu ancak Agamemnon'un girişine izleyiciyi psikolojik bakımdan hazırlama amaçlı olmasıyla gerekçelendirilebilir.

her'in dostudur. Gostrey daha ziyade okurun dostudur – onun fazlasıyla dosta ihtiyaç duymasına yol açan yaradılışının bir sonucudur; eylemleri de bu yönded r, gerçekten sadece bu yönle sınırlıdır; kitabın başından sonuna kadar ibretlik bir sadakatle hareket eder. Bu göreve çağrılmış, doğrudan aydınlatmaya yardımcı olan bir karakterdir; sözün kısası, maskesini söküp alırsanız *ficelle*'lerin en katıksızı ve hayasızıdır."[20] James sonra da hiçbir savunmaya gerek duymadan, neyin "öze dair" olduğu ile neyin retorik olduğu arasındaki ilişki konusunda genelleme yapar: "Hayal gücümü kullanarak kahramanım için, özle (seçtiğim konunun özüyle) hiçbir ilgisi olmayan ama tarzımla (konuyu sunuş tarzımla) kesinlikle ilgisi olan bir ilişki ortaya koymak, ama yine de yer ve tasarruflu ifade imkân verdiğince ona önemliymiş ve esasmış gibi davranmak – bunu yapıp yine de her şeyi arapsaçına çevirmemeyi becermek son derece meşakkatli bir iş haline gelebilir..." (s. 324)

James'in konularının gelişim sürecinde esas "özün" nerede bittiğini ve retorik "tarzın" başladığını keşfetmeye kalkan okur için de son derece meşakkatli bir iş haline gelebilir bu. James çoğunlukla "tasarlanmış ya da karşılaşılmış bir bireyle", gerçekleştirilecek bir karakterle başlar. Yavaş yavaş ya okurun kavrayışı için ya da aksiyonun gelişiminde itici güç sağlamak için diğer karakterleri geliştirir; sahnede genellikle bu ikisi arasında bir ayrım yapmaz. Yoluna devam ederek farklı karakterler yaratmayı sürdürür, ta ki *ficelle* etiketini yapıştırabileceği bir karakter buluncaya kadar.

Kimi zaman sürecin tamamlanmış halinden bahsederken, ana karakter n ilk baştaki görüşü dışındaki her şey retorikmiş gibi davranır. *Bir Kadının Portresi*'nin, kitaptan çok sonra yazılan önsözünde, Isabel Archer esas konu olarak tanımlanır; geri kalanı okurların onu James'in istediği gibi görmesine yardımcı olmak üzere yapılmıştır. Yine de, Henrietta Stackpole karakterinin yaratılmasına gelince, onu Isabel'i çevreleyen diğer yaratılarına nazaran esastan çok daha uzak bir karakter olarak tarif eder. Onu "aracın gövdesine ait olmayan" bir araba tekerleği olarak anar bir yerde. "Burada sadece konu yerine oturmuştur ('erkek ve kadın kahraman', ayrıca tabiri caizse kral ve krali-

20. New York Basımı'na Önsöz, yeniden basımı *The Art of the Novel* içinde, haz. R. P. Blackmur (New York, 1934; 1947), s. 322.

çeyle beraber yolculuk eden imtiyazlı yüksek görevliler suretinde)." Zavallı *ficelle* arabanın yanı sıra soluk soluğa koşacak kadar kıymetlidir ancak, "ayağını basamağa" hiçbir zaman atamaz (s. 52-5).

Demek ki diğer ana karakterler Isabel'i sergilemek için yaratılmış, *ficelle* de onların hepsini sergilemek için yaratılmıştır. Bu "okur dostlarını" açık yorumlara eklersek –örneğin açılış paragrafında "ikindi çayı" süslü ve kişisel bir tarzda tasvir edilir– kitabın büyük bir bölümünün kasten okura yöneltilmiş retorik kategorisine girdiğini görürüz; Isabel'in karakteri dışında "konu" kategorisinde hemen hiçbir şey kalmaz.

Okurla ilgili tüm bu kaygılara niçin dürüstçe itiraz etmeyiz ya da edemeyiz? Ayrıca bu kabul edilebilir retoriğin karşı çıktığımız hilelerden ve düzeneklerden farkı nedir? Bu sorularla 7. Bölüm'de başa çıkmaya çalışacağım. Bu noktada cevabın bulunabileceği iki önemli doğrultuya değinebilirim ancak.

Bir kere, kabul edilebilir retorik kolayca göze çarpar nitelikte olmasına, hatta ciddi bir etki azalması yaratmadan eserden ayrılabilmesine rağmen, bu retorikte "içsel" bir yön vardır. Dışsal-içsel ayrımını iyi bir kitabın çeşitli kısımlarını puanlama ölçütü olarak kullanmaya, şu ya da bu bölümün "içeride" mi yoksa "dışarıda" mı olduğunu tespit etmeye kalktığımızda bu ayrımın ta kendisi çöker. *Kral Lear*'da Gloucester'ı içeren ikincil olay örgüsü Lear'ın kendi deneyimleri kadar içsel değil midir? Bir unsurun içsel olduğu değerlendirmesini yapıyorsak, bu unsurun vazgeçilmez olduğunu söylüyoruz kesinlikle. Önerisi bile dehşete düşürücü olsa da, Shakespeare Gloucester olayını düşünmemiş olsaydı *Lear*'ın yine kabul edilebilir, kavranabilir, etkileyici bir oyun olacağından emin olabiliriz; kimse bir şeylerin eksik olduğundan yakınmayacaktı. İkincil olay örgüsü Lear'ın trajedisini artırmak için yaratılmış görünüyor, bu yüzden de şu anki bakış açımıza göre retoriktir. Peki ya sırf bunun için sanatsallığı, arzu edilirliği, "içselliği" azalır mı? Oyunda Gloucester'ın aile trajedisinden çok daha kolay feda edilebilecek başka unsurlar da vardır. Saf, şiirsel anların –örneğin Lear'ın fundalıktaki ya da ölüm sahnesindeki ateşli nutukları– kendi adlarına konuşmalarına izin vermedi diye Shakespeare'i sanatçılıkta kusur etmekle suçlar durumda bulmayalım kendimizi sonra.

Öz ile biçimin, konu ile konunun işlenişinin, malzeme ile tarzın kaynaşma süreci James'i de derinden etkilemişti. "Bunlar evlilik bağıyla bir daha ayrılmayacak şekilde birleşirler ve bu evlilik, tüm diğer evlilikler gibi, ihlal rezaleti çıkmaması için 'hakiki' olmalıdır." Ardından okura meydan okur: "Bu değerin, bu etkinin ... ele aldığım konudan, başka bir değerin ve etkininse konuyu işleme tarzımdan kaynaklandığını, benim gibi usta bir gözbağcının kusursuzca çalkalayıp karıştırması gerektiği gibi onları çalkalamadığımı ispatlayın, panayırda seyirci karşısına çıkarmış gibi kendimi ifşa etmeye razıyım" (s. 116).

Bu boş bir böbürlenme değildir, ama ne anlama geldiğini çok net olarak anlamalıyız. *Bir Kadının Portresi*'nde göze çarpan retorik unsurlar olmadığı anlamına gelemez kesinlikle. Gerek James gerekse bizim için anlamı, sadece retorik olan hiçbir unsur olmadığıdır; kitap tamamlandığında, her şey, reto ik de dahil, ona "aittir", her şey içselleşmiştir – gerçi bu sözcüğü kullanmak için bile daha geniş anlamda ele almamız gerekir. Orijinal iki ta aflı ay ım bir kez daha çökmüştür ve farklı "içsellik" derecelerini kabul etmemiz gerekir (bkz. aşağıda 7. Bölüm, s. 218-22).

Ficelle'lerdeki, hatta James'in yorumlarındaki reto iğini kabul etmeye gönüllü olmamız için daha faydalı –ya da hiç değilse daha az zahmetli– bir açıklama bulunabilir belki de. Bunun için "çekirdek", "öz" ve "hakiki konu" tabirlerine yakından bakmayı deneyebiliriz. Herhangi bir edebiyat eserinin çekirdeğini nasıl kavrarsak kavrayalım, onu retorik boyutundan tümüyle kurtulmuş olarak mı düşüneceğiz? Tam tersine, doğ udan fikrin doğum ânında, James'in kendi kendine, "İşte konum bu!" dediği anda bu fikrin içinde retorik bir veçhe vardır: Konu *alenileştirilebilecek bir şey olarak* düşünülür, iletilen bir eser haline gelebilecek bi şey olarak tasavvur edilir. Fikir hakiki bi konu olduğu ölçüde, özünden iletim araçları fışkıracak ve tamamlandığında onunla uyum içinde olacaktır.

Burada romancının bilinçli olarak izlerkitlesini düşünmesi gerektiğini ya da okurları için endişelenen romancıların endişelenmeyenlerden illaki daha iyi yazacağını söylemiyoruz. Bazı yazarların yazmayı kendini ifade etme olarak gördüklerinde ve tekniklerini kendini keşfetme ola ak düşündüklerinde daha iyi çalıştıklarına hiç şüphe yok. Ama sanatı ya da sanat icrasını nasıl tanımlarsak tanımlayalım,

hikâye yazma kavramının ta kendisi eseri mümkün olan en yüksek derecede erişilebilir kılacak ifade teknikleri bulma mefhumunu örtük olarak içinde taşıyormuş gibi görünüyor. Isabel'i potansiyel bir konu olarak düşünmek, onu yazarın kıymetli iç yaşamında istiflenecek bir şey olarak değil, "kamu mülküne" dönüştürülecek bir şey olarak düşünmek demektir.

Eleştirel peşin hükümlerimiz olmadan okuduğumuzda, edebiyatın bu boyutunu verili sayarız normalde; yazarın aslında konusunu ulaşılabilir kılmak için çalıştığını keşfettiğimizde kesinlikle şoke olmayız. Yazarı bize hitap eden, okunmak isteyen ve yaptıklarını kendini okunabilir kılmak için yapan biri olarak düşünürüz. Sağduyuya dayanan bu tavır modern deneyimde içinden çıkılmaz bir hal almıştır; özellikle "kamu"ların çoğalması ve parçalanması, ayrıca yazarların tepki olarak kendini benimsemek zorunda hissettiği pek çok özel strateji durumu çetrefilleştirmiştir. Fakat en taviz vermez avangard yazarlar bile okunmak istememe duruşunu uzun süre devam ettiremez.[21]

Edebiyattaki retorik boyutun kaçınılmaz olduğu konusunda haklıysam, ne kadar saf olursa olsun her başarılı sahnede kanıtlar bulabiliriz demektir; hem de yazarın eseri üretirken okuru düşünüp düşünmediğinden bağımsız olarak. Ama benim burada anlatmaya çalıştığım şey, "retorik" teriminin böyle kasten genişletilmesine –ki bu genişletme bazılarına salt sözel görünebilir– dayanmıyor. Daha da önemlisi dar anlamdaki retoriğin –tanınabilir, ayırt edilebilir unsurlar, "okur dostları"– hayran olduğumuz eserlerdeki yaygınlığıdır. Aslında böyle unsurlar her başarılı edebiyat eserinde bulunmayabilir. Biğer birisi makul sayıda salahiyetli okurun büyük bir roman, oyun ya da şiir dediği ama tanınabilir retorikten tamamen azade bir eser bulup getirirse, şaşırırım ama tedirgin olmam. Retoriğin bu ilk savunusu, onun vazgeçilmez olduğunu ispatlamaya değil, salahiyetli yazarlar tarafından genelde hoş görülmekle kalmayıp benimsendiğini göstermeye dayanıyor. Yine de yazarların böyle yapmaması gerektiği cevabını vereceklere, bir sonraki bölümde birtakım teorik değerlendirme-

21. Örneğin bkz. Joyce'un her bir eserin çıkışından önce ya da çıkması sırasında eleştirilere dair raporları öğrenmek için adeta hastalık düzeyinde bir heves duymasına ilişkin Ellmann'ın anlattıkları. Joyce'un satışlara olan ilgisi kısmen ticari olabilir, ama okunmayı çılgınca istediği açıktır (*James Joyce*, muhtelif yerlerde).

ler sunacağım. Şimdilik, ilk bakışta tamamen saf görünebilecek bir canlandırma sahnesiyle konuyu sonlandıralım.

Forster'ın *Hindistan'a Bir Geçit*'inin başlarında, nefret edilen İngilizlerin dünyasından yeni kovulmuş olan Dr. Aziz öfkeyle geri çekilmiş, dinlenmek için en sevdiği camiye sığınmıştır. Düşüncelere dalmışken, ay ışığında bir İngiliz kadın dikkatini çeker.

Aziz ansızın öfkelenmişti.

"Madam! Madam! Madam!" diye haykırdı.

Kadın, "Ay! Ay!" dedi şaşkınlıkla.

"Madam, burası bir cami, buraya girmeye hakkınız yok. Pabuçlarınızı çıkarmanız gerekirdi; burası Müslümanlar için kutsal bir yer."

"Çıkarmıştım."

"Ya."

"Girişte bıraktım ayakkabılarımı."

"Öyleyse özür dilerim."

Kadın hâlâ şaşkındı. İlerledi, ama havuz aralarındaydı. Aziz kadının arkasından seslendi. "Konuştuğum için özür dilerim."

"Ama haklıyım değil mi? Yani, pabuçlarımı çıkarırsam buraya girebilirim?"

"Elbette, ama buna özen gösteren çok az bayan vardır, özellikle kimse görmezse."

"Ne fark eder? Tanrı burada ya."

Aziz bu beklenmedik duyarlılık karşısında ezilir. Hemen aralarında bir dostluk başlar ki kadının yaşlı olduğunu keşfettiğinde bile bu dostluk ayakta kalacaktır. Aziz'in üstü olan subayın eşi hakkında konuşurken bulurlar kendilerini.

Aziz'in sesi değişmişti. "Ah! Büyüleyici bir bayan."

"Olabilir, belki tanıdıkça öyle geliyordur."

"Ne? Ne? Hoşlanmıyor musunuz ondan?"

"Nazik davranmak istiyor tabii, ama tam olarak büyüleyici bulamadım doğrusu."

Aziz birden patlayıverdi. "Benim iznim olmadan arabamı elimden aldı – buna büyüleyici denir mi?"

Çok geçmeden Aziz heyecanla şöyle der: "Siz anlıyorsunuz halimden, başkalarının duygularını biliyorsunuz. Ah, ne olurdu başkaları da sizin gibi olaydı."

Birisi bize bu sahnenin romandan çıkarılmasının uygun olup ol-

mayacağını sorsa nasıl cevap verirdik? Bu cevaplardan birinde karakter ile olay arasındaki iç ilişkiye gönderme yapılacaktır. *Hindistan'a Bir Geçit*'in ana olayları gerçekleşecekse, Aziz ile Bayan Moore arasındaki ilk dostluk vazgeçilmezdir. Bu bakımdan, alıntıladığımız sahne olaylar zincirinde zorunlu bir halkadır. Forster'ın bu romanı yayımlayabilmesi için, bu sahne yazılmalıdır.

Alternatif ama çelişkili olmayan bir açıklama da okurun ihtiyaçlarıyla ilgili olacaktır. Örneğin bu sahne kısaltılır ya da tümden çıkarılırsa bazı anlamlar atlanmış olacaktır; ilk bölümün adı "Cami"dir. Bu bölüm "Mağaralar" ve "Tapınak" başlıklı diğer iki bölümle tematik bakımdan eşleştirildiğinde, bu buluşmada karşı karşıya gelen iki ırkın hayatlarına dair farklı farklı anlam katmanları doğuracaktır.[22] Anlamlar orada olduğu –sadece Forster'ın zihninde değil, sonraki bölümlerde gerçekleşmiş olarak bulunduğu– halde burada verilen ipuçları olmadan gözden kaçabilir.

Aynı derecede önemli olan bir nokta da şudur ki, bu sahne okurun bu iki kişiyle duygusal bağ kurmasına yol açması bakımından gereklidir. *Onlar* dost olurken *bizim* de dostluğumuzu kazanırlar. Cana yakınlıkları ve cömertlikleriyle birbirlerini etkilerken bizi de etkilerler. Sahnenin sonuna geldiğimizde, birazdan karşılaşacağımız ve o kadar sempatik olmayan İngilizlere uygun bir tepki vermeye hazır hale geliriz; üstelik bunun illaki farkında olmamız da gerekmez. Gerçekten de insanın duygudaşlık hissi o kadar derinleşir ki, Bayan Moore'un oğlu onu "gelişigüzel ve amirane" bir tavırla o karşılaşma konusunda sorguladığında güçlü bir hınç hissederiz. "Demek camide sana seslendi? Nasıl? Küstahça mı? Gecenin bu vaktinde orada ne arıyormuş? ... Demek pabuçlarından dolayı seslenmiş. Öyleyse küstahlık. Eski bir numara bu. Keşke ayağında olsaydı pabuçların." Böylece ilk sahnenin tesiri devam eder; sevdiklerimiz ve sevmediklerimiz, şeylerin anlamına dair algımız, sevdiklerimize ve güven duymadıklarımıza neler olacağı konusundaki merakımız hep bu ilk karşılaşmadan doğmuştur.

O halde dramatik zorunluluk ve retorik işlev burada iyiden iyiye birleşmiştir. Neyi eserin kalbi olarak görürsek görelim; olay, simgesel yapı veya başat biçim (*significant form*) gibi unsurlardan hangisi-

22. Bkz. E. K. Brown, *Rhythm in the Novel* (Toronto, 1950), özellikle s. 114.

ni merkeze koyarsak koyalım (bu noktada sözcük dağarcığıyla ilgili seçimlerimizin bir önemi yoktur), bu sahnenin ya da bir benzerinin varlığı meşru görünür. Her kalem darbesi bize hem içsel hem de dışsal olarak etki eder.

Yine de, burada bile dar anlamda retorik kararların oynadığı bir rol vardır. Sahne neden bu kadar uzun ve canlıdır? Romanın kendini iletme "ihtiyacı"na değinmeden bu soruya cevap vermek güçtür. Romanın kendisi *olma* ihtiyacı daha kısa bir sahneyle karşılanamazdı. "Aziz ile Bayan Moore arasındaki dostluk camide şans eseri karşılaştıklarında başladı. Aziz'i bunaltan keşif..." Veya "Aziz ve Bayan Moore dost olmuşlardı, birbirlerini tanıdılar..." gibi daha doğrudan ve basit bir ifade de kullanılmış olabilirdi. Sonrasında da Forster bize Fielding'in evindeki, Aziz'in Bayan Moore ile Bayan Quested'i mağaraları görmeye davet ettiği sahneyi gösterebilirdi ve ne kaçırdığımızı hiçbir zaman bilemezdik.

Bu revizyona karşı argümanlar üretmek zor değil, ama en güçlü argümanların şu ya da bu şekilde okurun ihtiyaçlarına gönderme yapacağına şüphe yok. Şöyle şöyle hissetmemiz için, şunu ve bunu tanımamız için, o sonucu istememiz ve bu sonuçtan korkmamız için bu arkadaşlığı canlı bir biçimde deneyimlememiz zorunludur. Sahnenin "gerçekleştirilmesi" gerektiğini söylemek bugünlerde popüler oldu. İyi ama kimin için gerçek? En özet açıklamada bile sahne bir bakıma "gerçektir". Açığa çıkan olgular ve duygular yazarın kendisi için sahne olmadan da gerçektir herhalde. Ama yazar yaratana kadar hiçbir şey okur için gerçek değildir ve yazar okur için sahneyi olabildiğince güçlü kılmayı seçer.

Samimi bir yazarın "sadece kendisi için" böyle bir sahneyi açımlayacağı gibi bir cevap verilebilir. Bu seçenek Forster'ın romancı ile okurları arasındaki ilişkiye dair söyledikleriyle uyumlu olmasa da, gördüğümüz üzere, pek çok başka yazarın kendileri hakkındaki hisleriyle uyumludur. Tehlikeli bir konum olabilir, ama gerçek yazar ile ikinci benliği arasındaki ayrımı aklımızda tuttuğumuz sürece tümden reddetmemize de gerek yok. Gerçek Forster'ın bu sahneye ihtiyacı yoktur; karakterleri hakkında bu meseleyi ve geri kalan her şeyi zaten bilir. Ancak kendini geçici olarak okurunun yerine koyarsa, eserine özel bir bilgi olmaksızın yaklaşırsa onun bu sahneyi "kendisi" için yazma zahmetine gireceğini düşünebiliriz. Yine de kendini bu ba-

kımdan okur olarak koyutlarsa, "okuru" düşünerek yazmaktan farklı ne yapmış olur ki? Bu *kamusal* benliği ifade etmek ve benzer benliklerden meydana gelen bir kamuyu etkilemek özdeş süreçler haline gelir, edebiyata dair dışavurumcu teoriler ile retorik teoriler arasındaki ayrım kaybolur.

Bu ayrımın kaybolmasının kendini ifade ile retoriği uyumlulaştırmanın verimli bir yolu olup olmadığından bağımsız bir şekilde, diğer örneklerimizde görüldüğü gibi Forster'ın romanında da tanınabilir retorik unsurların yazar tarafından kullanıldığı ve bizim de bu unsurları konunun gerçekleşmesinin bir parçası olarak kabul ettiğimiz sonucuna varmak zorundayız. Yazar dramatize edebilir ya da doğrudan yorumla söyleyebilir (bkz. aşağıda, s. 201-2), ama "romanın kendisini" kusursuzluk düzeyine çıkarmak için çalışırken bile bir gözü daima okurun üzerindedir.

SAF KURMACA ESER TEORİK BAKIMDAN İSTENİR BİR ŞEY MİDİR?

Geniş anlamda retorik için söylediğim şey doğruysa, saf kurmaca eser imkânsızdır ve bu yüzden istenir olup olmadığını sormak anlamsızdır. Ama kurmaca eser dar anlamda retorikten kısmen *arındırılabilir*. Bir roman ne kadar safsa o kadar iyidir diyebilir miyiz? "Doğal nesne"nin içsel kuvvetine en çok bel bağlayan yazar, o nesnedeki bazı unsurların altını çizmek ve diğerlerini gölgede bırakmak için bilinçli çaba harcayan yazardan daha çok mu sanatçıdır?

En sonunda Aristoteles'e ve önemli modern eleştirmenlerin çoğuna hak verme, yazarın tanınabilir retoriği *mümkün olduğunca* az kullanması gerektiğini savunma noktasına gelebiliriz. Ama bundan önce, edebi iletişimdeki imkânların sınırları konusunda gayet net olmamız gerekir.

1. Sunulan nesne yazara evrensellere dayalı doğal bir tepki gerektiriyormuş gibi görünse bile, bu evrensellere yoğun bir tepki verilmesi için iyi sebepler yaratmadıkça kesinlikle tepkiden emin olamaz. Tüm okurların her gün en yoğun, en evrensel tepkiler gerektiren gerçek olaylar bombardımanı altında olduğunu kabul etmelidir; cinayet, tecavüz, yağma, açlık, çile çeken masumlar, haince entrikalar, manyakça zalimlikler gazetelerin üçüncü sayfasında kimi zaman retorik-

le vurgulanmış kimi zaman vurgulanmamış olarak her gün boy gösteriyor. Ama sanat eseri bu anlatıların ürettiği hafif, ayrımsız tepkilerle yetinmez. "At hırsızlarını tasvir ederken, 'at çalmak kötüdür' dememi bekliyorsun," diye yazar Çehov bir arkadaşına. "Ama bu ben söylemesem de çağlardır bilinen bir şey. ... Bense hikâyede olmayan öznel unsurları okurun ekleyeceğine tümden itimat ederek yazıyorum."[23] Ama Shakespeare Gloucester'ın çilesini salt gazeteci gibi sunup öznel unsurları izlerkitleye bırakmaz. Yaşlı adamın gözlerini oymanın kötülüğü "o söylemese de çağlardır bilinen bir şey" olmasına rağmen, pek çok yola başvurarak izlerkitlenin tiksintisini artırmaya çalışır. Sahnedeki en uzun konuşma olan Gloucester'ın kendi feveranı, başlı başına işkencecilere karşı bizi kışkırtmak üzere hesaplanmıştır: "Çünkü görmeyeceğim cani tırnaklarının / Onun [Lear'ın] zavallı gözlerini çıkarışını; ne de azgın kardeşinin / Sivri dişlerini geçirişini onun kutsanmış etine." Göz oyma sahnesinin, her bir göz üzerinde tek tek durularak uzatılması, uşağın dehşet dolu müdahalesi, gördükleri yüzünden başkaldırı cürümüne itilmesi ve en sonunda bizzat işkencecilerin haykırışları – eylemin tamamlanması için tiz bir sesle bağıran Regan, "Çık adi sıvı! Pırıltın nerede şimdi?" diyen Cornwall... Tüm bunlar Shakespeare'in bu sahneye verilecek tepkinin asla yeterli olamayacağına inandığını gösterir. Shakespeare sırf bunları izlemenin bile bizi dehşete düşüreceğini biliyordu, ama tepkimizi "doğal tepki" sınırlarının ötesine geçecek kadar artırmadan, arzu ettiği düzeyde bir dehşet uyandıramayabileceğinin de farkındaydı.

2. Dramatik olayların büyük bir kısmı bu sahneden çok daha muğlaktır, salt geleneksel tepkilere dayandıkları çok daha ortadadır ve okur için bir retoriğe yerleştirilmeleri gerekir. En kalıcı değerler bile kişiden kişiye, bölgeden bölgeye ve dönemden döneme farklı geleneksel yollardan ifade edileceklerdir. En büyük sanatçılar gerçekten de kalıcı değerleri irdelerler; Kral Lear'e duyduğum merhametin, Elizabeth Bennet ve Alyoşa'ya duyduğum sevginin, Iago ve Ballantrae Ustası'ndan korkumun köken bakımından salt geleneksel olmayan inançlara dayandığına inanıyorum. Faulkner'ın *Döşeğimde Ölürken*'deki güdülerin evrensel ve doğal olduğunu söylerken haklı oldu-

23. *Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics*, haz. Louis S. Friedland (New York, 1920), s. 64.

durumu düşünüyorum. "Sadece bir grup insan hayal ettim," der Faulkner. "Sonra da onları sel ve yangın gibi basit evrensel doğal felaketlere maruz bıraktım ve ilerleyişlerine bir yön vermek için de basit bir doğal güdü [cenaze] verdim."[24] Genel olarak insanlar, "sel ve yangın" karşısında iki değeri, yani evladın ana babaya bağlılığı (*filial piety*) ve ölüye saygıyı umursamaktan hiçbir zaman vazgeçmez – yani en azından edebiyatı umursayan okurlar kaldığı sürece. Ama çile çeken masumlara, açıklamasız kötülüğe ya da inatçı sadakate fiilen işaret etmekle yetinip bu karmaşık karakterlere ve olaylara verdiğim tepkiyi vermemi bekleyen her sanatçı budalalık etmiş olacaktır. İşin doğrusu, Faulkner bu komik-kahramanca macerada yolumu çizmeme yardım etmek için derinlikli teknik önlemler almıştır – açık yorum haricinde önlemler. Yine de pek çok noktada benim kafamı enikonu karıştırır – üstelik sadece benimkini de değil.[25] Yardımsız kaldığımız pek çok yerde bize ne gösterilmekte olduğunu bile ayırt edemeyebiliriz. Etmemiz gerektiği söylenebilir. İyi ama niye gereksin? Kurmaca dünyama nasıl baktığıma dair hiçbir ipucu olmadan böyle bir dünyayı onlara sunmakla yetinmişsem, örneğin Faulkner'ın ya da Joyce'un doğal nesnelerimin gerçek halini ayırt etmesini beklemem makul olur mu? Onlara ne isim verirsek verelim ("akıllılık", "bilgelik", "cesaret" ya da "yüreklilik" vs.), erdemleri hepimiz müthiş bir hayranlıkla karşılarız elbette. Üstelik hepimiz doğruluğu tutkuyla severiz. Ama dürüstlüğü ya da cesareti görür görmez tanıyacağıma asla güvenemem ve pek çok durumda doğruluk beni ilk karşılaşınada kızdırır ya da yanlış olduğunu düşünüp reddederim.

Sağlam bir şekilde tesis edilmiş doğal nesnelerin doğal tepkiler doğurduğu anlayışı esasen, tarafsız ve nesnel bir şekilde somut ger-

24. Jean Stein, "Interview with William Faulkner", s. 39.

25 Bkz. Edward Wasiolek, "*As I Lay Dying*: Distortion in the Slow Eddy of Current Opinion", *Critique*, III (Bahar-Güz, 1959), 15-23. "Tavrımız Bundren ailesinin tavrıyla mı özdeşleştirilecek, yoksa ironik bir mesafede mi tutulacak? ... Faulkner ayrıntı ve durum tercihleri sayesinde Bundren ailesinin mücadelesine bakışımızı kontrol etme yetisine sahip" (s. 17). Burada "yeti" pek doğru bir sözcük olmayabilir, çünkü Wasiolek kendi düşüncesine karşıt düşüncelerin "mevcut eleştirel görüşün yavaş girdabına kapıldığı" kanaatindedir. Argümanını inandırıcı buluyorum, ama kitap üzerine epeyce çalışma yapsam ve Faulkner'ın "ayrıntı ve durum tercihleri" sayesinde elde ettiği kontrol gücüyle yönlendiriliyor olsam bile bu argümana tek başıma ulaşma konusunda kendime güvenemem.

çeklikle uğraşan on dokuzuncu yüzyıl biliminsanının örnek alınmasıyla edebiyata girmiştir ilk olarak. Edebiyatta hiçbir zaman bilimde olduğu kadar verimli bir fikir olmamıştır. Artık biliminsanları da gözlemcinin sınırları ve ilgilerinden etkilenmeyen, sağlam bir şekilde tesis edilmiş gerçekliğin tek ve biricik formülasyonunu arama iddiasından vazgeçtiğine göre, bizim de bir kez daha bavullarımızı toplayıp onların peşine takılmamızın vakti gelmiştir belki de. Belirleyici özellikleri olmayan gerçeklik insanlara hiçbir zaman "doğal", süssüz haliyle verilmemiştir. Farklı çıkarlarımızın ve yatkınlıklarımızın bizi farklı amaçlarla gerçekliğin farklı veçhelerini görmeye götürdüğünü kabul etmek için illaki göreciliğe teslim olmak gerekmez. Tek bir olgu genel yönelimimizdeki farklara bağlı olarak çok farklı bir sürü olgu olabilir. Bu yüzden, her edebi "olgu" –hatta insan deneyiminin evrensel bir veçhesinin en süssüz tablosu bile– nesnellik iddiası ne kadar güçlü olursa olsun, yazarın anlamlarıyla yüklüdür büyük oranda.

Bunun anlamı şudur: Herhangi bir hikâye, anlaşılabilir olabilmek için, sadece ona anlamını veren değer sisteminin bilincine varmamızı değil, daha da önemlisi bu değer sistemini en azından geçici olarak kabul etmeye razı olmamızı sağlayacak ölçüde bir anlatım içermek zorundadır, bu anlatım ne kadar örtük olursa olsun. Okurun inançsızlığını bir yere kadar askıya alması gerektiği doğrudur; ipuçlarını almaya hazır ve söylenenleri kabule açık olmalıdır. Ama eserin kendisi –benim ya da inançlarımı paylaşan başkalarının yazmadığı herhangi bir eserin kendisi– benim kendi inançlarımı askıya alınamın yarattığı boşluğu retorikle doldurmak zorundadır.

Çocuklara zalimlik etmek gibi evrensel düzeyde nefret uyandıran bir şey bile çok farklı etkiler yaratacak kalıplara sokulabilir. Babası Huck'ı bıçakla kovaladığında ya da bir karikatürdeki baba o gün ofiste kötü bir gün geçirdiği için evde çocuğunu dövdüğünde; "Tıraş"taki Jim ve *Ses ve Öfke*'deki Jason sirk konusunda çocukları hayal kırıklığına uğrattığında, Elizabeth Bowen'ın kahramanı "kalbin ölümünü" yaşadığında; Saki'nin minik putperesti teyzesi tarafından cezalandırıldığında; Medea çocuklarını öldürdüğünde; Macbeth Leydi Macduff'ın çocuklarını öldürdüğünde; Swift'in *Alçakgönüllü Bir Önerisi*'nde bebeklerin haşlanıp yenmesi teklif edildiğinde; Bayan Havisham Pip'i tuzağa düşürdüğünde; Joyce'un "Suretler"indeki Farrington oğlunu dövdüğünde; son olarak da *Karamazov Kardeşler*'deki ço-

cık ölümüne dayak yediğinde, suçlulara karşı kaygısız bir eğlenme duygusundan mutlak dehşete, merhametli bağışlayıcılıktan nefrete kadar farklı tepkiler veririz; bu tepkilerimiz öncelikle çıplak olaylar ile tepkilerimiz arasındaki doğal ilişkiye değil, yazarın yarattığı yargıya dayanır.[26]

3. Eserde cisimleşmiş kalıcı, evrensel tepkiler olsa bile, yazarın retoriği olmadan bizi ciddi anlamda etkilemeleri güçtür ve belirsiz kalmaları da ihtimal dahilindedir. Daha da sorunlu olan nokta, gerçeklik güdüsüyle hareket eden kurmacanın bağlam olmadan anlamsızlaşan çok sayıda gelenekle uğraşma eğiliminde olmasıdır. İşlerini iyi yapan ticari yazarlar bile, sigarasını yakan bir kadının, 1960'ta yazılmış bir romandaki anlamının 1860'ta yazılmış bir romandakinden farklı olduğunu bilir. Giyim tarzı, saç biçimi, centilmence davranış tipleri, cinsel münasebetler –hayatta geleneklerin iş gördüğü her türlü alan– karakter kurmak için kullanılabilir, ama yazarın dikkatle tanımladığı ve kontrol ettiği zaman ve mekân sınırları içinde kalınmalıdır.[27] Kadın

26. Çocuklara yönelik zalimliğin özellikle dokunaklı bir kullanımı için bkz. Dostoyevski, "Gülünç Bir Adamın Düşü", *Timsah, Gülünç Bir Adamın Düşü, Uysal Bir Ruh* içinde, çev. Deniz Can Efe, Diren Yardımlı (İstanbul: Sosyal, 2002).

Her türlü genel aksiyon–evlilik, doğum, intihar, aşk– için de aynı şey söylenebilir. Şu cinayetleri bir düşünün: Macbeth Duncan'ı öldürür ve biz Duncan'dan ziyade Macbeth'e acırız; Markheim rehinciyi öldürür ve Markheim'ın kurtulmasını umarız; Monsieur Verdoux bir dizi zengin kadını öldürür ve çürümüş medeniyete karşı onun tarafını tutarız; *Kind Hearts and Coronets*'taki müstakbel vâris akrabalarından yarım düzinesini öldürür ve biz sadece güleriz; Zuleika Dobson Oxford'daki öğrencileri öldürdüğünde –gayet karmaşık bir şekilde– güleriz; *İnsanlık Durumu*'ndaki Çen bir yabancıyı soğukkanlılıkla öldürür ve biz dehşete kapılırız–ama Çen'e bir şey olacak diye. Katile nefret ve kurbana acıma gibi daha "doğal" tepkilerin ağırlıkta olduğu çok sayıdaki cinayeti tek tek saymaya gerek yok.

27. "Yüz elli yıl önce insanlar yerlerini ve kendilerinden beklenen görgü kurallarını bilirlerdi; bu yüzden kabul edilmiş normdan saptıklarında, bu sapmalar onların ruh halleri konusunda gerçekten bir şey söylerdi. Örneğin Anne Elliot kuzeninin pazar gezmelerine çıkmayı alışkanlık hale getirmesinden, onun 'hiç değilse tüm ciddi meselelerde dikkatsiz' olduğu sonucunu çıkarmıştı ki kesinlikle bu çıkarımı yapmaya da hakkı vardı. Ben çocukken bile kimin hanımefendi olup kimin olmadığını anlamanızı sağlayan binbir türlü olmayacak işaretten söz ediliyordu. Günümüzde bu işaret dilinin modası büyük ölçüde geçti, dolayısıyla dışsal tasvirler bilincin olgularıyla giderek daha az ilişkili oluyor ve romancının bağlantıları takip etmekte kendi hayal gücünü kullanması ihtiyacı da gün geçtikçe artıyor" (Marry Scrutton, "Addition to Fiction", *The Twentieth Century* [Nisan 1956], s. 367-8). Eğer pazar gezmelerine çıkmak gibi dışsal konularda bu doğruysa, düşünceler ve tavırlar için de aynı ölçüde doğrudur.

kahramanın hafifmeşrepliği 1960'larda, yetmiş yıl önce Tess'in gönülsüz cinsel ilişkisi kadar bile alçaltıcı bir kusur değildir. Mauriac *Phédre*'deki tüm o çekişmenin neyle ilgili olduğunu anlayamayan bir modern kadından bahseder bize: Kişinin kendi üvey oğluna âşık olmasından daha doğal ne olabilir ki?

Bu tip değişimlerin sonucu, aslında hiç nesnel olmayan bağıntılara bel bağlayan yazarın, eserini arıtayım derken anlamsızlaştırabilmesidir. Okur daima belli bir hareketin, belli bir ayrıntının ne *anlama* geldiği sorusuyla karşı karşıyadır. Sırf *var olduğu* için bir anlama gelmesi gerekmediğini söylemek yeterli değildir. Doğru bir biçimde gözlemlenmiş ayrıntıların anlamsızca üst üste yığılması bizi uzun süre tatmin edemez; ancak ayrıntılar bir şey *anlatırsa*, ancak gösterilen hayatlar için bir anlamla yüklüyse bunlara tahammül edilebilir. James T. Farell, *Gas-House McGinty*'nin (1933) açılış cümlesinde McGinty'nin tükürük hokkasını ıskaladığını gösteriyorsa, bunun anlamı ne olabilir? Sırf tükürüyor olması bile onunla ilgili bir şey söylüyor olabilir, ama çok şey söylemeyeceği ortadadır. *Tükürük hokkasından* bahsedilmesi McGinty'nin bulunduğu ortama dair pek az şey söyler. Peki ya tükürük hokkasını *ıskalama* eylemi? Tam on ikiden vurmaktan daha fazla bir anlam ifade eder mi? Belki eder, belki etmez. "Dördüncü zeytinini gevelemekte olan McGinty, [mülk sahibi] Boyle'da muhtemelen doldurulmuş zeytin olduğunu düşündü." Peki bu cümlenin bir anlama gelmesi mi düşünülmüştür? Belki de sadece McGinty'nin şişmanlığına işaret etmektedir ki bunu zaten yeterince iyi biliyoruz. Belki de daha fazla anlama geliyordur. Okur her yüklü olgunun tam anlamını atlarsa, ciddi şekilde yanlış okuma yapıyor demektir elbette. Ama öte yandan, yazarın ayrıntıları bilinçli olarak seçtiğini ve hepsine belli anlamlar yüklediğini varsayarsa da kendini aşırı yorum yaparken bulabilir.

Kaşığını öfkeyle yumurta kabuğuna sokan genç Stephen Dedalus bir tür nesnel olguydu, ama Joyce "öfkeyle"yi çıkardıktan sonra başka bir olgu haline gelmesi işten bile değildi. Kılı kırk yaran Joyce'a bir yumurta kabuğunun öfke dışında pek çok ruh haliyle kırılabileceğini kılı kırk yaran bir edayla hatırlatabiliriz. Düşünceli? Sinirli? Neşeli? Elbette "bağlam gösterecektir" – kimi zaman. Peki ama bağlam "nesnenin" bir parçası mıdır? Şayet öyleyse yazar bağlamı okur için netleştirmeye yönelik olarak tasarlanmış, ama illaki "nesne" için bağ-

lamı netleştirmesi gerekmeyen sahneleri niçin nesnenin bir parçası olarak vermiyor? Ayrıca nesnenin kendisi bu şekilde, James'in Henrietta Stackpole'da yaptığı gibi genişletilebiliyorsa nerede duruluyor? O zaman bir-iki zarf, hatta bir yorum ekleyemez miyiz? Bağlam nerede sona eriyor? Nesnel bağıntının gerçekten bağıntı sağlayabilmesi için bağlam gerekiyorsa ve bağlam da bütün eser haline geliyorsa, o zaman Eliot'ın nesnel bağıntı formülünü benimseyip, "Sanatta belli bir duygu uyandırmanın tek yolu bu duygunun formülü yerine geçebilecek eksiksiz sanat eserleri yaratmaktır," demek gibi tuhaf bir konumda bulabiliriz kendimizi – gayet doğrudur, çünkü totolojiktir, ama eseri retorikten arındırmakta özellikle bir faydası yoktur.

4. Son olarak, en güçlü edebiyat eserlerinden bazıları pek çok okurun "doğal olarak" uygun tepki sayacağı tepkinin başarıyla tersine çevrilmesine dayanır. Bu tip tersine çevirmeler ancak, yazar nesne yüzeyinin sakladığı ilişkilere ve anlamlara dikkatimizi çekmeyi başarırsa mümkün olabilir. Macbeth'in amansızca iktidara yükselişi ve zalim tiranlığına doğal olarak uygun bir evrensel tepki varsa, o da korku ve nefrete intikamın getirdiği hazzın eklendiği bir bileşimdir. Böyle bir hikâye retorik yönlendirmeden ne kadar az faydalanırsa, o kadar az sempati yaratabilir. Shakespeare'in niyeti bir intikam trajedisi yazmak olsaydı, muhtemelen her türlü özel retorikten vazgeçer, dışarıdan göründükleri haliyle cinayet ve tiranlığın kendi adlarına konuşmasına müsaade ederdi. Yazarı Shakespeare bile olsa bu yolla çok seçkin bir eser yaratılabileceğini tasavvur etmek güç, ama en azından mevcut haline nazaran duygudaşlığımız bu kadar bariz bir şekilde yönlendirilmemiş olurdu. Shakespeare mevcut nüshada duygudaşlığımızı kontrol etmek için tafsilatlı bir retoriğe başvurur: Macbeth'in vicdan azabı uzun uzadıya dramatize edilir ve dramatize edilmemiş suçlarından çok daha güçlü bir mesajı dillendirir.[28]

Aristoteles'in iddiasına göre trajedi şairi konuyu basit biçimde anlatarak trajik duyguları –daha kısıtlı bir ölçüde– üretebilmelidir. *Oedipus*, *Lear* ya da *Othello*'nun olay örgüsünden bahsediyorsak iddia

28. Bu konuyla ilgili bir tartışma için bkz. Julian Markels, "The Spectacle of Deterioration: Macbeth and the 'Manner' of Tragic Imitation", *Shakespeare Quarterly*, XII (Yaz 1961), s. 293-303.

gayet doğru muhtemelen. Ama varsayalım ki yazar dışarıdan bakan herkese kötü biri olarak görülen kişiye acıma duyulmasını istiyor. Veya *Emma*'da olduğu gibi, dışarıdan bakıldığında kibirli ve her şeye karışan biri gibi görünen kişinin sevilmesini istiyor – o zaman ne olacak? O zaman emrindeki tüm retorik kaynakları –her türlü üslup, dönüştürülmüş sıralama, manipüle edilmiş "içeriden görüş" ve gerekirse yorum kaynağı– yardıma çağrılacak.

Kısacası, kendi kendine yeten doğal nesne hakkındaki tüm klişeler en iyi ihtimalle yarım-gerçeklerden ibarettir. Bazı karakterler ve olaylar sanatsal mesajlarını kendi başlarına okura söyleyebilir ve böylece kendi retoriklerini zayıf bir biçimde taşıyabilirler, ama yazar okura gerçekte ne olduklarını gösterme sorununu çözmek için tüm gücünü seferber etmezse hiçbiri bunu gereken netlik ve kuvvetle yapamayacaktır. Yazar retorik vurgulamayı kullanıp kullanmayacağına karar veremez. Yapabileceği tek tercih hangi retoriği kullanacağı konusundadır.

Ancak okurun ahlaki inançları hikâyenin temelindekilerle bire bir örtüştüğünde okur eserin onda yaratabileceği duygunun hepsini alabilir.

MONTGOMERY BELGION

Amerikan okurunu roman yoluyla (sanat eseri olan ve gizli bir sosyoloji eseri olmayan roman yoluyla) tüm sınıf, ırk, zenginlik ve resmi eğitim farklarının ötesinde insanın temel niteliğini teşhis etmeye nasıl ikna ederiz?

RALPH ELLISON

O halde yazarın niyeti her eylemin ağırlığını okura hissettirmektir. Yazar milyon tane [okurun] olayı onun gözünden göreceğinden emin olamaz. Bu yüzden bir izlerkitle tanımlamaya çalışır. Tüm insanların anlayabileceği ve üzerinde anlaşabileceği şey konusunda varsayımda bulunarak bir nevi insanlık yaratır, yazarın iyimserlik derecesine göre değişen boyutlarda umutlardan ve gerçekliklerden oluşmuş bir insanlık versiyonudur bu. ... Yazar nelerin gerçek ve nelerin önemli olduğu konusunda kalıcı sezgiler edinmelidir. Onun işi tüm çarpıtmalara ve karartmalara rağmen, acı çekilen durumları, mutluluk durumlarını tanıyacak güce sahip bu kalıcı sezgilerledir.

SAUL BELLOW

BEŞİNCİ BÖLÜM

Genel Kurallar, IV: Duygular, İnançlar ve Okurun Nesnelliği

"GÖZYAŞLARI VE KAHKAHALAR ESTETİK BAKIMDAN SAHTEKÂRLIKTIR"

"Mesele sadece kurmacanın yapay ve retorik olması değil, lekelenmiş olmasıdır." Bazı eleştirmenler burada sunduğum argümanları, saflığa daha yakın edebiyat biçimleri karşısında kurmacanın değersizliğinin kanıtı olarak görüp bu cümleyi kurabilirler. Birine göre saflık diğerine göre lekedir ve James gibi bir yazarın eserinden yazar sesini tasfiye etmesine neden olan duygusal etki, daha saf başka bir yazar için tasfiye edilmesi gereken bir etki olabilir. "Sanat eserinin sunduğu ya da anlattığı alınyazılarına üzülmek ya da sevinmek hakiki sanatsal hazdan çok farklı bir şey olmakla kalmaz, aynı zamanda eserin insani içeriğiyle meşgul olmak adaba uygun bir estetik zevkle prensipte uyumsuzdur."[1] Ona göre hakiki sanat retoriği dışlamakla kalmamalı,[2] gerçekliğin insan içeriğine sahip olduğu noktada gerçekliğin kendisini de dışlamalıdır. "Ama bir sanat nesnesi ancak gerçek olmadığı zaman sanatsaldır" (s. 10). "Saf sanat imkânsız olsa da, sanatın saflaştırılması yönünde bir eğilim egemenlik kazanabilir şüphesiz. Böyle bir eğilim romantik ve natüralist üretimde ağırlık kazanmış olan insani, pek insani unsurların tedricen kaldırılmasını sağlayacaktır" (s. 11). "Gözyaşları ve kahkahalar estetik bakımdan sahtekârlıktır" (s. 25).

1. *The Dehumanization of Art, and Other Writings on Art and Culture* (Madrid, 1925), çev. Willard R. Trask (Garden City, New York, 1956), s. 9.
2. "Notes on the Novel", *a.g.y.*, s. 58-60 ve başka yerlerde.

James, geleneksel sanattan tiksindiklerini fark eden "Berlin, Paris, Londra, New York, Roma ve Madridli iki ardışık kuşağın en uyanık gençleri" adına konuşurken (s. 12), onların başarısını biçim adına "sanatın gayriinsanileştirilmesi" olarak tanımlar, ama bu biçim deneyimlenen değil tasarlanan biçimdir, saf estetik olmayan her şeyin tasfiye edildiği biçimdir. Bu yüzden, Ortega' nın betimlediği kişiler kurmacadaki tüm sade anlatıyı ortadan kaldırmakla kalmayacak, James' in anlatma işini gizleme yolundaki ustaca çabalarını da es geçecektir; tüm "gönderme, anıştırma, anlatı"yı kaldıracak ve sadece "olayların kendisini", "görünür olguları" sunacaktır (s. 58-9). Hikâyenin duygusal tepkiye dayalı belli bir olay örgüsü olması kaçınılmaz olsa da, bu durum nahoş bir zorunluluk olarak kabul edilmeli, "hiçbir estetik değeri olmadığı ya da yalnızca yansıma niteliğinde ve ikincil bir estetik değeri olduğu" varsayılmalıdır (s. 76).

Böyle eserlerin okuru da duygusal katılımdan arınmış olmalıdır tabiatıyla. "Aksiyon", "olay örgüsü" ya da duygusal romansla heyecan duymak isteyen okurlara yapılan saldırılar tekrar tekrar karşımıza çıkıyor. İyi okurun ahlaki iyilik ya da masumların çile çekmesi gibi düşük "melodramatik" niteliklere dayalı umutların ve korkuların yoğunluğunu talep etmeyen okur olduğu anlaşılıyor; bu okurun daha ziyade "estetik" ve "entelektüel" niteliklerden haz almaya istekli olması ya da sanatçının ustalığını mülahaza ederek haz duyması bekleniyor. Flaubert'in tabiriyle, sanattaki en büyük hedef "ne kahkahaya ne gözyaşına yol açmak" –sonraki yüz yıl içinde bu formül o kadar çok tekrarlanmıştır ki!– ama "doğanın çalıştığı gibi çalışmak, yani okura düş gördürmektir".[3] Ortega'nın tarif ettiği uç "gayriinsanileştirme" biçimini asla onaylamayacak olan James bile, salt "hikâyeye" katılmanın ötesine geçerek "kişinin hikâyesinin hikâyesini" analitik olarak anlayabilecek bir okur ister.[4] James zekâ, ayırt edebilme yetisi, analitik ilgi talep etmektedir ve daha önce gördüğümüz üzere okuru bu düzeye çıkarma sorumluluğunu kabul etmeye razı olmasına rağmen, yine de uygun analitik tepkiyi vermeye hazır bir okuru varsayar.

Daha sonraki pek çok eleştirmen olay örgüsü ve duygulara dair hakiki bir anlayış ile bayağı, popüler, ticari bir ilgi arasındaki tezatlı-

3. *Correspondence* (26 Ağustos 1853) (Paris 1926-33), III, 322.

4. *The Ambassadors*'a Önsöz, *The Art of the Novel* içinde, haz. R. P.Blackmur (New York, 1934; 1937), s. 313.

ğı genişletmiştir. Büyük ihtimalle pek az kişi günümüzde Ortega'nın anlattığı ilk modernler kadar ileri gidecektir; zira bu kişilere göre hakiki sanat "popülerlik karşıtıdır", "kamuyu iki gruba" böler, "sıradan yurttaşa tam da salt sıradan yurttaş olduğunu" –yani sanatın kutsiyetini algılama yeteneğinden yoksun, saf güzellik karşısında kör ve sağır bir mahluk olduğunu– çekinmeden hatırlatır. Ama hikâye ya da olay örgüsüne yönelik modern horgörüde Ortega'nın uç biçiminde ifade etme cüreti gösterdiği akımı tekrar tekrar hissederiz: Hakiki sanat "türsel bakımdan insana ait olmayan" dürtüleri temel alır. "Genel olarak insan için değil, daha iyi olduğu söylenemese bile farklı olduğu açık seçik ortada olan özel bir zümre içindir."[5]

Olay örgüsü ve duygusal katılım gibi sözde estetik-olmayan meselelere saldırıların çoğu "estetik mesafenin" modern yeniden keşfine dayanır. Sınırsız bir romantik duyguculuk ve yalın natüralizm faslından sonra yazarlar, on dokuzuncu yüzyıl sonuna yaklaşırken, önceki edebiyatın çeşitli yapaylıklarını kaldırmakla, çözdüklerinden çok sorun yarattıklarını keşfetmeye başladılar; sanat ile gerçeklik arasındaki uçurumun kapanabilmesi için sanatın yok edilmesi gerektiği gittikçe daha açık bir biçimde ortaya çıktı. Ama yapaylığın gerçeklikle aramıza belli bir mesafe koymasının tam gerçekçiliğin önündeki kaçınılmaz bir engel olmaktan ziyade bir meziyet olması ihtimalini insanlar ancak bu yüzyıl içinde ciddiye almaya başladı. Edward Bullough 1912'de "ruhsal mesafe" adını verdiği problemi, yani eserin ne "aşırı mesafeli" ne de "yetersiz mesafeli" olmasını temin etme problemini formüle etti. Bullough'a göre, eser aşırı mesafeliyse olasılık dışı, yapay, boş ya da absürd görünecekti ve bu esere tepki vermeye-

5. *A.g.y.*, s. 5-8. Krş. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York, 1927), s. 45: "Evet –ah, tanrım, evet– roman bir hikâye anlatır. ... Tüm romanlarda ortak olan en yüksek öğe budur ki öyle olmamasını dilerdim, keşke farklı bir şey olabilseydi – melodi, hakikat algısı olsaydı da bu adi atavistik biçim olmasaydı." Abrams *The Mirror and the Lamp*'te (New York, 1953), daha on dokuzuncu yüzyıl başlarında saflık kriterinin pek çok kişiyi lirik şiiri yüceltmeye ve daha uzun anlatı biçimlerini kötülemeye götürdüğünü gösterir. Örneğin John Stuart Mill'in modernleri ilginç bir şekilde önceliğini görürüz: "Bir destan 'destan (yani anlatı) olduğu müddetçe ... şiir değildir', sahiden şiirsel olan pasajların büyük çeşitliliği için uygun bir çerçeveden ibarettir sadece; bu arada olay örgüsüne ve 'sırf hikâye olduğu için' hikâyeye duyulan ilgi toplumun daha kaba saba kesimini, yani çocukları ve medeni yetişkinlerin 'en yüzeysel ve boş olanlarını' karakterize eder" (s. 23).

cektik. Öte yandan "yetersiz mesafeliyse" fazla kişiselleşecek ve sanat olarak bir zevk vermeyecekti. Örneğin karısını kıskanmak için sebepleri olduğuna inanan bir adam *Othello*'yu izlemeye giderse, çok derinden ve tam anlamıyla estetik olmayan bir şekilde etkilenecektir.[6] Ufukta yeni bir şeyler olduğunun gerçek ifadesi bu ikinci tehlikeydi; Bullough sanatçının yetersiz mesafeyi önlemek üzere adım atması gerektiğini söylediğinde, şu ya da bu "yabancılaştırma efekti"nin coşkusuna kapılan büyük bir yazar ve eleştirmen alayının ön saflarındaydı; bu yazar ve eleştirmenler sıradan okurun okuduğu metne derinden ve duygusal olarak katılma talebini reddediyordu. Bertolt Brecht'in "Aristotelesçi olmayan türden" oyunlar, "empatiye dayanmayan oyunlar" üretme çabası gerçeklik tiranlığının zincirlerini kırmaya çabalayan pek çok sanatçının girdiği arayışın uç bir biçimiydi sadece.[7]

Mesafe kontrolü ihtiyacına yapılan vurgunun isabetli olduğu barizdir. Ama romancı tüm eserlerin ulaşması gereken ideal bir mesafe keşfetmeye çalışırsa güçlüklerle karşılaşacaktır. "Estetik mesafe" aslında pek çok farklı etkiden mürekkeptir ve bunlardan bazıları kimi eserlerde gayet uygunsuz kaçacaktır. Daha da önemlisi, mesafe kesinlikle başlı başına bir amaç değildir; bir eksen boyunca koyulan mesafenin amacı okurun başka bir eksene katılımını artırmaktır. Örneğin Çikamatsu şairleri tüm duygusal nitelemelerden kaçınmaya teşvik ederken, okurda duygusal etkiyi artırmanın peşindedir. "Dokunaklılığı (*pathos*) tamamen kısıtlamayla ilgili bir mesele olarak görü-

6. "'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", *British Journal of Psychology*, V (1912), s. 87-98, yeniden basımı *The Problems of Aesthetics* içinde, haz. Eliseo Vivas ve Murray Krieger (New York, 1953), s. 396-405.

7. Örneğin bkz. Brecht, "Chinese acting", çev. Eric Bentley, *Furioso* içinde (Güz, 1949). Estetik mesafe kavramının bir tarihi yazılmalıdır. Böyle bir tarihin öğelerinden biri, yüzyıl başında son derece gerçekdışı ortam, kostüm ve aktörlük tarzlarına sahip olan şark edebiyatına dair bilginin artışı olacaktır. Donald Keene on sekizinci yüzyıl kukla tiyatrosu sanatçısı Çikamatsu'nun gerçekçilik karşıtı teorileri ile imgecilerle başlayan bazı Batılı teoriler arasında birtakım benzerlikler olduğunu gösterir (*Japanese Literature* [Londra, 1953], özellikle III. Bölüm). "Çin tiyatrosunda," der Brecht, "yabancılaştırma efekti şu şekilde yaratılır: Çinli sanatçı çevresindeki üç duvara ek olarak dördüncü bir duvar daha varmış gibi rol yapmaz. *İzlenmekte olduğunu bildiğini açıkça gösterir. ... Aktör kendisine bakar*" (*a.g.y.*, s. 69). Ama böyle dışsal tesirler, ciddi sanatçıların, önceki nesillerin aşmaya çalıştığı mesafe hissini vermeye neden bu kadar hazır olduğunu hiçbir şekilde açıklamaz.

yorum. ... Bir şey için 'üzücü' denmesi yerine o şeyin başlı başına üzücü olması temel önemdedir."[8] Diğer taraftan Brecht'in "her yana sinmiş bir soğukkanlılık" (s. 71) isterken ilk başta her türden mesafeyi artırmayı arzuladığı düşünülebilir. Ama gerçekte istediği şey duygusal mesafeyi artırarak okurun sosyal yargısının daha derinden katılımını sağlamaktır.

Mesafe kavramına ne kadar yakından bakarsak o kadar karmaşık olduğunu görürüz. Tüm edebi eserlerin sadece tek bir katılım türüne -bir gerçekçilik hissine, saf biçimin esrik mülahazasına vs.– ulaşmaya çalıştığını düşünmek bize yetiyorsa, o zaman tek bir mesafe türü aramak da bizi rahatsız etmeyecektir. Bu durumda her eleştirmen kendi formülünü önerebilir ve okurlara o formülü kabul ettirmeye çalışabilir: olabildiğince çok gerçekçilik, ama biçim hissini koruyacak kadar gerçeklikle mesafe; saf biçime olabildiğince yakınlık, sadece vazgeçilmez olan, olay örgüsü gibi gayrisaflıkların korunması vs. İyi ama gerçek eserlerle ilgili deneyimimiz bu yaklaşımın gösterdiği kadar basitleşmiş midir hiç? Bir nebze güce sahip olan her edebi eser yazar ister izlerkitleyi düşünerek ister düşünmeden eseri yaratmış olsun– aslında okurun *çeşitli* ilgi alanları doğrultusunda katılımını ve mesafeliliğini kontrol etmeye yarayan gelişmiş bir sistemdir. Yazar sadece insani ilgilerin çeşitliliğiyle sınırlıdır.

O halde en büyük edebiyatı yaratmak için hangi ilgilerin vurgulanması hangilerinin bastırılması gerektiği hakkındaki benim kendi evrensel kurallarımı dayatmanın doğal cazibesine direnmek, burada romancıların teoride değil fiiliyatta kendi eserlerini inşa ederken yararlandığı ilkel –üstelik bazı okurlar için muhtemelen aşikâr– bir ilgi alanları listesi geliştirmek zorundayım. Liste tamamlandıktan sonra yine bir ilgi türünün diğerlerinden çok daha üstün olduğuna inanmayı sürdürebiliriz, ama inansak bile onu kayırma sebeplerimiz, kurallarımızın yasakladığı ilgi ve arzulara[9] hayli kapsamlı bir bakışa daya-

8. Keene, *a.g.y.*, s. 8.

9. Bkz. Kenneth Burke, "Psychology and Form", *Counter-Statement* (Los Altos, California, 1953), s. 31. Burke'ün *Lexicon Rhetoricae*'sini bilen okurlar, geliştirmekte olduğum üç kısımlı sınıflandırma ile ondaki "biçimin beş yönü" –tasımsal ilerleme, niteliksel ilerleme, mükerrer biçim, geleneksel biçim ve minör ya da arızi biçimler– arasında benzerlikler görebilir. Ama ben biçimleri değil ilgi alanlarını sınıflandırıyorum; biçimler hemen her zaman bazı ilgi alanları üzerine inşa edilir.

lı olmalıdır. Çeşitli tasfiye türleri –örneğin gerçekdışı yazar sesine, saf olmayan insani duygulara, böyle duyguların üretilmesine katkı yapan ahlaki yargılara yönelik olanlar– ancak tasfiye edilemeyecek şeyler (okuru eser boyunca kavrayan ve tutan bazı ilgi türleri) bağlamında anlaşılabilir.

İlgiyi genel bir kriter olarak saptamakla, eleştirdiğim önselciliğe benzeyen bir şeye bulaştığının farkındayım. Niçin bütün eserler ilginç olmak zorunda ki? Üstelik kimin için ilginç olacaklar? Bir eser sadece "hakiki", "dışavurumsal" ya da "inceden inceye düzenlenmiş" olamaz mı – eserden ne alınacağı okurun kendisine bırakılamaz mı? Bu sorulara münasip cevaplar vermek için konu dışına çıkmam gerekir. Belki de bu noktada mevzunun doğası nedeniyle *ilgiye* yöneldiğimi söylemek yeterli olacaktır: Edebiyatın okurları etkilemesini ele alacaksam, bir tür ilgi daima merkezde yer alacaktır. Eserleri gerçekliğin yansımaları olarak ele almaya kalksaydım farklı genel değerlere yönelecektim ve büyük ihtimalle her yere yayılan terimim hakikat olacaktı; ya da yazarın zihninin veya ruhunun dışavurumlarına değinmek isteseydim, samimiyet veya dışavurum gibi genel bir terim merkezde olacaktı; son olarak, biçimsel kusursuzluğun gerçekleştirilmesine eğilseydim, merkeze alacağım genel terimler tutarlılık, karmaşıklık, birlik ya da uyum olurdu. Aslında edebiyat eserleri aynı anda bunların hepsidir; hangi yönünü vurgulayacağınız büyük ölçüde hangi sorulara yanıt vermek istediğinize bağlıdır. Üstelik tek bir tercihin kaçınılmaz bazı sınırlılıkları vardır. Abrams bu sınırlılıkları *The Mirror and the Lamp*'te ikna edici bir biçimde gösterir. Ayrıca sakınılabilecek tehlikeler ve baştan çıkarıcı unsurlar da vardır – ama sadece gerçek yazarların, eserlerin ve izlerkitlelerin zengin çeşitliliğine keyfi olarak kendi genel bağlılığını dayatmaya direnebilecek eleştirmen bunlardan sakınabilir. İlerleyen sayfalarda bunu başarıp başaramadığım sorusu, salt elimi kalbimin üstüne koyup elimden geleni yaptığıma yemin ederek cevaplayabileceğim bir soru değil ne yazık ki.

EDEBİ İLGİ (VE MESAFE) TÜRLERİ

İlgimizi çeken ve bu yüzden kurmacada teknik manipülasyona uygun olan değerler kabaca üçe ayrılabilir. (1) Düşünsel ya da bilişsel: "Olgular", doğru yorum, doğru sebepler, hakiki kökenler, hakiki gü-

düler ya da hayatın kendisi hakkındaki hakikat konusunda güçlü bir düşünsel merak duyarız, ya da duymamız sağlanabilir. (2) Niteliksel: Herhangi bir desen ya da biçimin tamamlanması ya da herhangi bir niteliğin gelişimini deneyimlemek yönünde güçlü bir arzumuz vardır, ya da var olması sağlanabilir. (2) Pratik: Sevdiklerimizin ya da nefret ettiklerimizin, hayran olduklarımızın ya da tiksindiklerimizin başarısı ya da başarısızlığı için güçlü bir arzu duyabiliriz ya da duymamız sağlanabilir; veya karakterin niteliğinde bir değişim umut etmemiz ya da değişimden korkmamız sağlanabilir. Bu türe "insani" diyebiliriz, ama 1 ve 2'nin daha az insani olduğu anlamına gelmiyor bu. Bu umut ya da korku bir karakterin düşünsel değişimine yönelik olabileceği gibi kaderinde bir değişikliğe yönelik de olabilir; tamamen 1'e dahil olabilecek en tavizsiz fikir romanında bile bu pratik veçheyi bulmak mümkündür. İkincisi, karakterdeki bir nitelik değişikliğini de arzuluyor olabiliriz; tümüyle 2'ye dahil gibi görünen saf "estetik" duyarlılık romanında bile bu pratik veçheyi bulmak mümkündür. Son olarak, karakterde ahlaki değişim arzuluyor ya da kaderinde bir değişiklik istiyor olabiliriz – yani belli ahlaki tercihler ve bunların sonuçları için umuda kapılmamız ya da bunlardan korkmamız sağlanabilir.

Düşünsel ilgiler – Pek çok gizem hikâyesinde olduğu gibi, vakanın olgularını (bu olgular basit maddi koşullar da olabilir), ya da dışsal koşulları açıklayan psikolojik ya da felsefi hakikatleri bilmeyi her zaman isteriz. Olay örgüsü olmadığı söylenen eserlerde bile kitabın dünyası hakkındaki hakikati keşfetme arzusu bizi ileri iter. Ağırlıkla bu ilgiye dayanan eserlerde, tablonun tamamını gördüğümüz zaman kitabın tamamlandığını anlarız. Örneğin Hermann Hesse'nin *Siddhartha*'sında ilgilendiğimiz başlıca konu Siddhartha'nın bir insanın nasıl yaşaması gerektiği konusundaki hakikati arayışıdır. Bir insanın nasıl yaşaması gerektiği sorusunun önemli olmadığını düşünüyorsak ya da bu yazarın soruyla ilgili içgörülerinin değerli olmadığına inanıyorsak, sunduğu ikinci dereceden hazlardan bazılarını hissetsek de, bu romanı pek umursamayız. Pek çok ciddi modern romanda "Bu hayatların *anlamı* nedir?" sorusunun yanıtını ararız. Diğerlerinde ise tema, imge ya da simge örüntülerinin tamamlanmış olmasını isteriz.

Ama pek az yaratıcı eser tümüyle düşünsel tamlık arzusuna dayanır. Bu tür bir gerilime ait saf edebiyat biçimleri önemli bir soru ko-

nusunda bizi meraklandıran felsefi incelemeler ve saf akıl yürütmeye dayalı dedektif romanlarıdır.

Niteliklerin tamamlanması. – Çoğu yaratıcı eser, hatta sırf kurgusal ya da düşünsel ilgiler üzerine bina edilmiş olmaları bakımından bilişsel ya da didaktik görünebilecek türden olan eserler düşünsel meraktan çok farklı ilgilere dayanırlar kısmen; bu eserler bir niteliği arzulamamızı sağlarlar. Bazı eserlerin sunduğu niteliklerden kimileri sık sık "hakikat" ve "bilgi" gibi bilişsel terimlerle tartışılmasına rağmen, aşağıdaki niteliklerden edindiğimiz tatmin öğrenmenin hazzından bir dereceye kadar ayrıdır kesinlikle.

a) *Neden-sonuç.* – Bir nedensel zincirin başladığını gördüğümüzde, sonucu görmeyi talep ederiz; üstelik salt merakla ancak dolaylı ilişkisi olan bir tarzda talep ederiz. Emma bazı işlere burnunu sokar, Tess baştan çıkarılır, Huck evden kaçar – ve bunların bazı sonuçları olmasını talep ederiz. Aristoteles'in konuyu tartışırken altına kalın bir çizgi çektiği bu tip bir ardışıklık, görmüş olduğumuz üzere, çoğunlukla modern eleştirmenler ve romancılar tarafından önemsizleştirilir, hatta yerilir. Yine de nedensel tamamlanmaya yönelik arzumuz yazarın kullanabileceği en güçlü ilgi kaynaklarından biridir. Bazı nedenlerin gerçek hayatta bazı sonuçlar yarattığına inanmakla kalmayız, edebiyatta bunu bir zorunluluk ilişkisi olarak görürüz. Dolayısıyla biz sıradan okurlar, bu ilgimizi nasıl kullanacağını bilen bir yazarın pençesine düştüğümüzde, talebimizin karşılanıp karşılanmayacağını görmek için uzun mesafeler gidebiliriz.

Nedenden sonuca geçmeyi bekleme, bir taraftan merakla, yani bilişsel bir ilgiyle yakından ilgilidir elbette; beklentimiz nasıl karşılanırsa karşılansın bir fark olacağını biliriz ve kaçınılmaz olarak bu farkın ne olacağını merak ederiz. Tüm iyi eserler bizi şaşırtır ve bunu büyük ölçüde daha önce önemsiz gösterilen inandırıcı neden-sonuç örüntülerine dikkatimizi çekerek yaparlar. Akhilleus'un öfkesinin felaketle sonuçlanacağını tahmin edebiliriz, ama Priam'ın cömertliğinin bu "felaketin" kritik bir parçası olacağını asla tahmin edemeyiz; üstelik bu sonuç ortaya çıktığında, Akhilleus'un doğasındaki ve içinde bulunduğu durumdaki diğer nedenlerden makul bir şekilde doğduğunu da görürüz.

Öte yandan, bu ilginin aşağıda tanımladığımız pratik ilgilerle karıştırılması işten bile değildir. Fakat bu ilgi nitelikseldir, çünkü insan-

lığın refahına duyduğumuz ilgiden tamamen bağımsız olarak iş görür. Aslında bu ilgiyle çatışabilir. Kahraman bir suç işler – doğru sonuç, yani olayın anlaşılması ve ceza arzumuz ile pratikte onun mutluluğuna yönelik arzumuz arasında bölünürüz.

b) *Geleneksel beklentiler.* Deneyimli okurlar için bir sonenin başlaması o sonenin bitmesini gerektirir; kafiyesiz başlayan bir mersiye kafiyesiz bitmelidir. Roman gibi, neredeyse hiçbir yerleşik uzlaşımın bulunmadığı amorf bir türde bile böyle beklentilerden yararlanılır: Roman olduğunu düşündüğüm bir kitabı okumaya başladığımda, baştan sona bir roman okumayı beklerim, tabii yazar –Sterne'ün yaptığı gibi– bir romanın ne olabileceği konusundaki fikrimi dönüştürmezse.

Hemen her şeyi, içsel bakımdan ne kadar ihtimal dışı olursa olsun, edebi uzlaşım olarak kabul edebilir görünüyoruz. *Euphues* ya da *Finnegans Wake*'teki gibi en acayip kişisel tarzlar bile, tüm diğer eserlerden ve hayatın kendisinden ayrı olarak belli bir eserin sanatsal bütünlüğüne ilişkin hissimizi korumak gibi temel bir görevi yerine getirebilir. Aynı şekilde, yazarlar uzlaşımları ihlal ederek bizi şaşırtabilir, ama verili bir halk kitlesinde uzlaşımsal beklentiler bulunduğu sürece. Herkesin uzlaşımları ihlal etmekle böbürlendiği bir yerde ihlal edecek bir şey kalmaz; uzlaşımlar ne kadar azsa sürprizler de o kadar az olur.

c) *Soyut biçimler.* – Her uzlaşımın ardında, hizmet ettiği daha genel arzu ve doyum örüntüleri vardır. Denge, simetri, düğüm, tekrar, tezat, kıyas – deneyimimizden türetilen bazı örüntüler büyük ihtimalle her başarılı uzlaşımda örnek alınır. Artık moda olmadıklarında da haz vermeye devam eden uzlaşımlar çok derinde yatan tepki örüntülerine dayanırlar. Örneğin vezin biçiminde bir moda biter diğeri başlar, ama ölçü, uyak ve diğer müzikal şiir gereçleri önemini yitirmez.

Şiirden vazgeçilmesi ve iyi anlatısal düzyazı üslubunun ne olduğu konusunda hiçbir uzlaşım bulunmaması neticesinde, uzun anlatı yazarları soyut biçimleri somutlaştırmanın yeni yollarını aramak zorunda kalmıştır.

d) *"Vadedilmiş" nitelikler.* – Pek çok eserde ortak olan bu niteliklere ilaveten her eser ilk sayfalarında sergilediği ayırt edici niteliklerin sonraki sayfalarda da devam edeceği vaadinde bulunur. Nitelik ister kendine has bir üslupsal ya da simgesel pırıltı, ister özgün bir ze-

kâ, eşsiz bir incelik, ironi, muğlaklık, gerçeklik yanılsaması, derinlik ya da inandırıcı karakter tasviri olsun, devamının geleceği zımnen vadedilir.

Bu niteliklere ilgimiz statik olabilir; nitelikte bir değişiklik ummayız ya da görmeyiz, sadece aynısından daha fazla görmek isteriz. Bazı iyi eserler ağırlıkla bu ilgi tipine dayanırlar (Montaigne'in *Denemeler*'i, Burton'ın *Anatomy of Melancholy*'si [Melankolinin Anatomisi], sofra sohbeti ve müstehcen fıkra derlemeleri, Gertrude Stein'ın *Melanctha*'sı gibi üslupsal deney niteliğindeki modern romanlar). Bir zamanlar popüler olan ve şimdi bıktırıcı gelen pek çok gerçekçi ve natüralist roman çoğunlukla hakikat denen şeyin uzatmalı cazibesine fazla bel bağlamıştır. Herhangi bir konuyla yeni ve canlı bir yoldan başa çıkmaya çalışan bir romanı –ister fahişelik, gecekondular ya da buğday piyasasının sosyal gerçekliğiyle ilgili olsun, ister İrlandalı Yahudiler ya da Amerikan psikopatlarıyla ilgili psikolojik gerçeklikle– ilk kez okuyan pek çok okur yeni gerçeklik duygusundan büyülenmiştir; üstelik bu büyülenme enformasyon olarak olguların çekiciliğinden tamamen bağımsız bir şekilde gerçekleşmiş, eserin sonuna kadar gitmeleri için ilaveten pek az şey gerekmiştir. Ama bu nitelik yaygınlaşınca çekiciliği azalmıştır. Örneğin ticari yazarların çoğu artık şiddetli fiziksel gerçekliği, bir zamanlar uluslararası üne kavuşmalarına yetecek bir canlılıkla tasvir edebildiğinden, ancak fiziksel gerçeklikten fazlasını sunan romanlar varlığını sürdürebilmektedir.

Nitelikte tedrici değişim sağlayacak, içsel bakımdan daha ilginç bir usul benimsense bile, her teknik için aynı tehlike geçerlidir. "Kompozisyon"un romana nasıl etki edebileceğini ustalıkla araştıran James'in ayak izlerini takip edersek, okurun tekniğe ilgisinin, (en iyi ihtimalle faydalı bir tamamlayıcı, en kötü ihtimalle zararlı bir dikkat dağıtıcı olmaktan ziyade) diğer ilgilerin yerini doldurabileceğini düşünmemiz işten bile değildir. Yazılmış olan bazı eserler de bu ilgiyi öne çıkar r. James ve on bir meslektaşı *The Whole Family: A Novel by Twelve Authors*'u (Bütün Aile: On İki Yazarlı Bir Roman – 1908) yazarken her yazara bir bölüm verilmişti ve yine her bölümde olaylara farklı bir ışık tutmak için değişik bir "merkezi istihbaratçı" kullanılmıştı. Bu eserde hiçbir okur, bakış açısının tuttuğu ışığa değil de esasen kullanılan bakış açısına ilgi duymadan edememişti: "James'in *kendi* bölümünü nasıl yapacağını merak ediyorum."[10] Ama yine de bu

kadar "merakta bırakmaya" rağmen, salt tekniğe duyulan ilginin yetersiz olduğu görülmüştür.

Pratik ilgiler. – Pek çok büyük romana verdiğimiz tepkilere yakından bakarsak, karakterlerin insan olarak durumları konusunda ciddi bir endişe duyduğumuzu fark ederiz; onların şansının iyi ya da kötü gitmesini umursarız. Çoğu önemli eserde en az bir merkezi karaktere hayranlık ya da nefret duyarız, onu sever ya da ondan nefret ederiz veya sadece onaylarız ya da onaylamayız; kitabı sayfa sayfa okurken duyduğumuz ilgi, tıpkı yeniden düşündüğümüzde kitap hakkındaki yargımız gibi, bu duygusal katılımdan ayrılamaz. Raskolnikov ve Emma'yı, Goriot Baba ve Dorothea Brooke'u umursarız, hem de yürekten umursarız. Ne yaparlarsa yapsınlar onlar için iyi şeyler dileriz. Böyle hayali insanların kaderiyle ilgili arzularımızın gerçek hayattaki arzularımızdan ciddi ölçüde farklı olduğu da doğrudur elbette. Edebi bir eserde sevdiğimiz kişinin yıkımı başka çıkarlarımızı tatmin etmek için gerekliyse bu yıkımı kabullenebiliriz; gerçek hayatta tahammül edilemez olan umut ve korku bileşenlerinden haz alırız. Ama umut ve korku yine vardır, üstelik yıkım ya da kurtuluş da gerçek hayattaki benzer olayların ürettiği duygulara çok benzer bir tarzda hissedilir.

10. Ayrıca bkz. Kate Douglas Wiggin, Mary Findlater, Jane Findlater, Allan McAuley'nin yazdığı *The Affair at the Inn* (Londra, 1904). Her yazar bir karakteri "yapmıştır". Anlatılan şeye ilginin yerine anlatmanın niteliğine ilginin geçirilmesi yönündeki bu akıma itirazlar modern eleştiri tarihi boyunca görülebilir. Beach'e göre *The Awkward Age*'in net etkisi fazlasıyla "yazarın zekiliğinin kabulüne" dayanıyordu (*The Method of Henry James* [New Haven, Connecticut, 1918; Philadelphia, 1954], s. 249). David Daiches'a göre Virginia Woolf'un *Yıllar*'ındaki haz, "deyim yerindeyse, bütünlük sahibi bir sanat eseri olarak romanın tam hâkimiyetine girmemizden ziyade ustalığın kabulünden kaynaklanıyor"du (*Virginia Woolf* [Norfolk, Connecticut, 1942], s. 120).

Faulkner'ın Sherwood Anderson konusundaki şikâyetine bir bakalım: "O el yordamıyla kusursuzluğu arıyordu; adeta sadelik fetişi denebilecek yönelimi yüzünden kontrol altında tuttuğu, hatta bastırdığı söz dağarcığının sınırlı kapsamı içinde tam doğru kelimeyi ve ifadeyi bulmaya çabalıyordu. Hem kelimeden hem de ifadeden mümkün mertebe faydalanmaya çalışıyor, daima düşüncenin en son ucuna kadar nüfuz etmek istiyordu. Bu konuda o kadar sıkı çalıştı ki en sonunda bunu sırf üslup haline getirdi; aracı amaç haline getirdi; o yüzden üslubu saf ve temiz tutursa, değiştirmez ve ihlal etmezse üslubun içeriğindeki her şeyin birinci sınıf olacağına inanıyordu; mutlaka birinci sınıf olacaktı – tabii böylece kendisi de" (*Atlantic Monthly* [Haziran 1953], s. 28).

Gerçek hayatta başka insanları sevmemize ya da sevmememize yol açan zihinsel, fiziksel ya da ahlaki özellikler kurmacada da aynı etkiyi gösterir. Ama arada büyük bir fark vardır. Kurmaca karakterden herhangi bir çıkar sağlayacak ya da zarar görecek konumda olmadığımızdan, yargılarımız tarafsız, hatta bir bakıma sorumsuzdur. Gerçek hayatta tahammül edilemez karakterlerin ilgimizi çekmesi işten bile değildir. Ama öte yandan pratik ilgiler dediğim şeyin –özellikle de karakteristik tercihlerden çıkarsanan ya da yazar tarafından doğrudan ifade edilen ahlaki niteliklerin– edebi biçim açısından daima önemli bir temel olduğu gerçeği değişmez. Oedipus ve Lear'ın, David Copperfield ve Richard Feverel'ın, Stephen Dedalus ve Quentin Compson'ın kaderine duyduğumuz ilgi kısmen onların önemli kimseler olduğuna inanmamızdan kaynaklanır; kaderleri sırf anlamı ya da niteliği yüzünden değil, onları insan olarak önemsediğimiz için bizi ilgilendirir.

Böyle kaygılar –Ortega'nın dediği gibi– "temaşayı mümkün kılan" ama "estetik değere sahip olmayan ya da sadece yansıtılmış veya ikincil bir estetik değer taşıyan" (s. 80, 76) zorunlu ama saflıktan uzak bir temel oluşturmakla kalmaz. Pek çok birinci sınıf eserde yaşadığımız deneyimin çekirdeğinde bu kaygılar vardır. Yazar gelişigüzel iyilik, zekâ pırıltısı, güzellik ya da çekicilik bahşederek fazla bariz ya da ucuz yöntemlerle bizi yönlendirmeye çalıştığında rıza göstermeyi reddedebiliriz. Bu türden suistimaller için "melodramatik" gibi nitelemeler kullanırız hepimiz. Ama bu durum insani ilginin başlı başına ucuz olduğu anlamına gelmez. Raskolnikov'un kaderine katılım hissimiz türsel bakımdan en duygusal romanlardaki katılım hissinden farklı değildir gerçekten de. Ama büyük eserlerde duygularımızı, büyünün ilk etkisi geçtikten sonra bizi pişman etmeyen, cayına eğilimi yaratmayan sebeplerle teslim ederiz. Aslında bu sebepler, tepki *vermesek* utanacağımız türdendir.

Bunların en iyisi, önemli ahlaki seçimler yapmak zorunda kalan iyi insan tablosu olmuştur daima. "İyi insan" ya da "kötü insan" gibi ahlaki terimleri şu anda ihmal etmemiz, okunmaya değer bulunan pek çok eserde ahlaki yargının oynadığı rolü gözden kaçırmamıza yol açarsa gerçekten yazık olur. Hastasının suçlarını ifşa etmesini sabırla ve yargıda bulunmadan dinleyen bir psikanalistle ilgili hikâyede, hasta tam giderken psikanalist aniden şaşırtıcı bir tiksinti hisse-

der. "Ahlaki" ve "iyi" gibi terimlerden ne kadar kaçmaya çalışırsak çalışalım –ki göreciliğe karşı seslerin giderek yükselmesine rağmen pek çok kişi hâlâ bunu deniyor– tanıdığımız karakterlerin düşünsel yeteneklerine dair yargılarda bulunmaktan kaçınamayacağımız gibi, onların ahlaken hayranlık verici ya da aşağılık oldukları yargısında bulunmaktan da kaçınamayız. Aptallığı ve ahlaksızlığı mahkûm etmediğimizi söyleyebiliriz kendimize, ama yine de insanların aptal ve ahlaksız olmaması gerektiğini düşünürüz. Kötü karakterin davranışını içinde bulunduğu ortama bağlayabiliriz, ama bunu açıklamaya çalışmak bile özür gerektiren bir durum olduğunu kabul etmektir.

Aslında ahlaki yargılardan uzaklaşma, yüzeysel bir bakışta görüldüğünden daha azdır, zira modern kurmacada yeni iyilik ve kötülük terimlerine geçilmiştir. Modern edebiyat aslında geleneksel bakımdan "erdemli" kötü karakterlerle doludur; modası geçmiş normlara körü körüne bağlı olmak ya da hakiki ama geleneklerin dışında iyiliğe tahammül edememek gibi vahim kusurları vardır (Maugham'ın "Yağmur" adlı öyküsündeki misyonerler, Greene'in romanındaki "sessiz Amerikalı"). Belki de en iyi örnek *Huckleberry Finn*'deki, "iyi yere gidecek şekilde yaşamaya" kararlı olan Bayan Watson' dır. "Onun gittiği yere gitmekte bir fayda göremiyordum, bu yüzden de oraya gitmek için çabalamaktan vazgeçtim" diyen Huck'a hak vermemizi sağlamak yazar için kolaydır. Ama çok az kişi Bayan Watson'ın erdem fikrini reddeden Huck'ın aynı zamanda erdemi reddettiğini düşünme hatasına düşecektir.

Bir karakterde saf estetik ya da düşünsel nitelik gibi görünen şeylerin çoğu aslında son derece etkili bir ahlaki boyut içerebilir, ama yazar ile okur bu durumu hiçbir zaman açıkça kabul etmeyebilir. Örneğin James Joyce'u Dickens'la mukayese edersek açıkça ahlaksız görünecektir. Joyce'un görünürdeki ilgisi tamamen hakikat ve güzelliğe dair meselelere yöneliktir. Geleneksel ahlaki yargılar kitaplarında sadece dalga geçilmek için girebilir. Ama yine de *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* Stephen'ın sanatsal görevini keşfi ve bu görevin onu soktuğu yolda sergilediği dürüstlük gibi esasen ahlaki bir niteliğe bağlıdır. Geleneksel ahlaktan vazgeçmesi –papazlığa girmeyi reddetmesi, cemaate katılmaması ve sürgünlüğe karar vermesi– aslında estetik dürüstlüğün, yani daha üstün bir ahlakın işaretidir. Büyük ihtimalle Joyce hiçbir zaman ona "iyi" bir çocuk demezdi; ama sonra-

dan daha yaşlı ve yumuşak bir Joyce, Bloom'u gönül rahatlığıyla "iyi bir adam", "eksiksiz bir adam"[11] olarak tanımlayabiliyordu. Stephen bizim için kısmen iyi bir çocuktur. Kendi hayalinin peşinden taviz vermeden gider, Joyce'un cennetine doğru ilerlemektedir.[12] Joyce'u Viktorya dönemi kurmacasında okurdan beklenen duygusal katılımdan muaf, nesnel ve tarafsız bir şekilde okuyormuş gibi yapabiliriz. Ama roman Joyce'ta tezahür ettiği haliyle estetik duyarlılığın tasvirinden ibaret olsaydı pek azımız birinci sayfadan öteye gidebilirdik.[13]

Örneğin masum Stephen'ın deri kayışla zalimce dövülmesi gibi kısımlarda Joyce'un niyeti ne olursa olsun, masum kurbana duyduğumuz karşı konulmaz sempatiden faydalandığı açıktır. Bu sempati sağlandıktan sonra, her müteakip kısım sırf temaşa edilmekle kalmayıp derinden hissedilir. Viktorya dönemi kahramanı çoğu zaman yüreğinin haktan yana olması yüzünden sempatimizi kazanıyordu. Pek çok modern kahraman ise estetik duyarlılıklarını takdir ettiğimiz için, hayatı sonuna kadar yaşadıkları için veya sırf çevrelerinin kurbanı oldukları için desteğimizi kazanır. Gerçekten de bir vurgu farkı vardır, ama "duygusal yanılgı"yla ilgili popüler gevezeliklerin bizi kandırmasına izin vermemeliyiz: Bizatihi kurmacanın yapısı, dolayısıyla kurmacaya dair estetik anlayışımızın yapısı çoğu durumda böyle pratik ve kendi başlarına görünüşte "estetik olmayan" malzemelerden müteşekkildir.

11. Aktaran Frank Budgen, *James Joyce* içinde, R. Ellmann (New York, 1959), s. 449.

12. Ters yönde bir görüş için bkz. Caroline Gordon, *How To Read a Novel* (New York, 1957), s. 213. Joyce'un sırf estetik değerlerle değil ahlaki hicivle de ilgilendiğine dair sağlam bir argüman için bkz. Lawrance Thompson, *A Comic Principle in Sterne – Meredith – Joyce* (Oslo, 1954). "Hem Stuart Gilbert hem de David Daiches'a göre Joyce'un kaygıları ahlaki değil sadece estetik olmasına rağmen, bir ahlaki infialden söz edilebilir" (s. 26). Ayrıca bkz. Joyce'un *Dublinliler* konusunda Grant Richards's a gönderdiği mektup. "Niyetim ülkemin ahlaki tarihi üzerine bir bölüm yazmaktı; sahne olarak Dublin'i seçtim, çünkü bu şehir felcin merkezi gibi görünüyor..." (aktaran Thompson, s. 25).

13. Joyce'un kendi eserine dair anlayışında yargının ne kadar temel olduğunu görmek için bkz. Ellmann, *a.g.y.*, s. 380 vd.

İLGİ BİLEŞİMLERİ VE ÇATIŞMALARI

İnsanların güçlü düşünsel, niteliksel ve pratik ilgileri olduğundan, büyük romanların bunlardan birine öncelik verilerek yazılmaması için hiçbir sebep yoktur. Ama hiçbir eserin tek bir ilgiye dayanılarak yazılmadığı da aşikârdır. Bir eser sadece düşünsel ilgilere, niteliklerin tasavvuruna ya da pratik arzulara yöneldiğinde, hepimiz suçluyu kırbaçlamak için sıfatlar aramaya başlarız; salt "fikir romanı", "kupkuru biçim", salt "dokunaklılık" gibi suçlamalar, bir ilgiyi son sınırına kadar zorlamaya kafasını takmış bir avuç eleştirmen ve yazar dışında herkesi gücendirecektir.[14] Ama gerçekten darlığın bozduğu romanlar ile Jane Austen'ın romanları gibi dar bir toplumsal ortamda çok geniş bir ilgi aralığı oluşturabilen "dar" romanları birbirinden ayırt edebilen eleştirmen sayısı pek azdır.

Her halükârda, hayır mı şer mi bilinmez ama, hakikate, güzelliğe ve iyiliğe ilgimize hakkaniyetli davranan bir roman ya da oyunun en başarılı "fikir romanından", "iyi kurulmuş oyundan" ya da "duygusal romandan" (geleneksel etiketlerle tanımlanan yanlı eserlerden sadece birkaç tanesidir bunlar) daha başarılı olduğu hepimize ikna edici geliyormuş gibi görünüyor. Shakespeare'deki duygusal kaygılarımız düşünsel, niteliksel ve ahlaki ilgilerimize sıkı sıkıya bağlıdır. Bu zenginliği sırf bazı şeylerin alt sınıf izleyicilere bazı şeylerinse üst sınıf izleyicilere hitap ettiğini söyleyerek açıklamak ciddi bir hata olacaktır. Konuyu, çokyönlü niteliksel hazları (imgelem örüntüleri ve zengin müstehcenlik yelpazesi dahil), ya da derin düşünsel anlamı birbirinden ayırmak ve parçalardan birini diğerlerinden daha üstün saymak, oyunları doğrudan deneyimlemenin tam da bize yapmamayı öğrettiği şeydir. Shakespeare'in zihinlerimizi, yüreklerimizi ve duyarlılıklarımızı aynı anda işin içine katma yeteneği olmasa birbirin-

14. Krş. David Daiches'ın "düşünsel yanılgı" ile "duygusal yanılgı" arasında yaptığı ayrım. Daiches ilkini, "erkekler ve kadınlar hakkındaki çoğu 'gerçek' olgunun yürekten ziyade zihinde görülmesi", ikincisini ise romanların ya da oyunların "sırf duygusal örüntülerden" inşa edilmesi olarak tanımlar (Virginia Woolf, s. 27-8). Daiches bu "yanılgılardan" birini yaratan eserlerin daha değersiz olduğu fikrini net bir şekilde reddeder, ama bu "abartıların" her ikisinden de kaçınan bir romanı, iki yanılgıdan birine yönelen en iyi eserden bile üstün göreceği açıktır.

den ayrı kalacak unsurların mucizevi bir birliğini deneyimleriz oyunlarda.

Aynı türden zenginliğin başka bir ustası da Dostoyevski'dir. *Suç ve Ceza*'da çok çeşitli düşünsel ilgilerle karşılaşırız. Nihilizm ve görecilik ile selamet arasındaki felsefi, dini ve siyasi savaşı merak ederiz. Ayrıca Porphyry'nin fareyi yakalayıp yakalayamayacağını merak ederiz. Eserin gidişatı içinde çözülen başka binbir tane ayrıntıyı da merak ederiz. Dahası sürekli olarak niteliksel açlıkların heyecanını yaşarız: Suçu görmüşüzdür ve ceza isteriz; rüyaların çarpıcı bir derinlikte kullanımını daha fazla görmek isteriz, zaten daha fazlası da verilir; çekilmez karakterleri sempatik portrelere dönüştürme becerisinden daha fazla talep ederiz ve Dostoyevski bizi hayal kırıklığına uğratmaz. Son olarak, pratik yargılarımız ve sonuçta ortaya çıkan duygular güçlü bir şekilde romana dahil olur. Romanın başından sonuna kadar Raskolnikov'la olağanüstü yoğunlukta bir duygudaşlık kurarız; mutlu olmasını çok umut edemesek de tutkuyla isteriz ve neden-sonuç örüntülerine ilgimizin talep ettiği cezalandırmanın ta kendisinden korkarız. Diğer karakterlerle de duygudaşlık kurarız, özellikle de Sonya'yla. O estetik aldatmacalar, gözyaşları ve kahkahalar baştan sona ön plandadır, ama onları düşünsel ve estetik açlığımızdan ve ödüllerimizden ayrılmış, yalıtılmış duygusal anlar olarak deneyimlemeyiz.

Buraya kadar söylenecek bir şey yok, ama bir eserde her türlü çekicilik bulunmalıymış, ne kadar çok olursa o kadar iyiymiş gibi, yazarlardan paletlerini zenginleştirmelerini istemek hata olacaktır. Asıl tehlike yeterince ilginin bir araya sıkıştırılamaması değil, ikincil ilgilerin peşinden giden yazarın asıl istediği ilgileri öne çıkaramamasıdır. Büyük eserlerin çoğu üç ilgi tipini de bir ölçüde barındırmasına rağmen, her bir tipteki ilgilerden bazıları birbiriyle ve bazı retorik tipleriyle uyuşmaz. Aslında bazı pratik ilgilerin altını çizmekte faydalı olan açık retoriğin, bazı niteliksel ilgileri –özellikle de gerçeklik ya da saflığı– engellediği düşüncesine yol açan şey, bu ilgi uyuşmazlığının farkına varılmasıdır. Ama henüz tam olarak tarif edilmemiş başka uyuşmazlıklar da vardır.

Örneğin yazar okurun muğlaklık niteliğine yönelik ilgisini işlemek isteyebilir. Ama hem bunu işleyip hem de merakın giderilmesinin verdiği eksiksiz bir düşünsel hazzı aktaramaz veya okurun ahlaki ve

duygusal ilgilerini tam anlamıyla kullanamaz. Sevdiğimiz birinin zorlukların üstesinden geldiğini görmenin verdiği bir haz varsa, hayatın hiç kimsenin muğlaklıktan uzak bir zafer kazanamayacağı karmaşıklıkta olduğunu kabul etmenin de bir hazzı vardır. Aynı eserde her iki hazzı da tam anlamıyla yaşamak mümkün değildir. Örneğin Stephen'ın sürgüne gidişini gerçek bir sanatçı olacağının son işareti olarak görmekten keyif alacaksam, aynı zamanda bu sürgüne gidişi muğlak bırakan yaratıcısının zekâsından da tam anlamıyla keyif almam mümkün değildir; muğlaklık ne kadar fazlaysa zafer de o kadar azdır.

Büyük bir sanatçı nereye odaklandığı konusunda netse, dünyanın karmaşıklığına hakkaniyetli davranıp yine de yüksek bir duygusal katılım düzeyine ulaşabilir. Tıpkı Shakespeare gibi Dostoyevski'nin ününün kaynağında da ahlaki dünyanın gerçekte ne kadar bulanık olduğunu gösterirken bir yandan da ahlaki duygudaşlığımızın hatlarını açık ve net tutmayı becerebilmesi vardır kısmen. Dostoyevski suçlularla derinden bir duygudaşlığı korumamızı sağlar, çünkü onların neden suçlu olduğunu ve neden hâlâ duygudaşlık kurabileceğimizi bilir ve bize de gösterir. Onun sırrı sahici bir muğlaklıkta değil, daha ziyade karmaşıklığın netliğinde yatıyor gibi görünmektedir. Raskolnikov ya da Dimitri'nin temel değerini muğlak bıraksaydı ya da İvan'ın Alyoşa'yla diyalektiğindeki samimiyet konusunda bizi şüphede bıraksaydı, onların kaderi bizi bu kadar derinden etkilemezdi.

Gerçek dünya muğlaktır elbette. Kralım felakete sürüklendiğinde yas mı tutayım kutlama mı yapayım asla bilemem, biliyorsam bile bir süre sonra gayet hatalı olabileceğini fark ederim. Gerçek aşkının kalbinin taş gibi değil de –daha önceki kurmacalarda ve tiyatro eserlerinde bu gayet muhtemeldi– beni şaşkına çevirecek kadar karmaşık olduğu ortaya çıkabilir. Tıpkı benim gibi o da iyi ya da kötü değil, her ikisinin kafa karıştırıcı bir bileşimidir. Edebiyat hayatı gerçekçi bir biçimde ele alacaksa, parlak kırmızı ya da gök mavisinden ziyade nötr tonlar üzerine bina edilmesi gerekmez mi? Evet, gerekir – yani gerçeğe benzerlik ve doğallık diğer her şeyden daha önemliyse. Ama son derece çarpıcı etkiler yaratmak için dozu yükseltmek gerekir. Yaratanrılar, kahramanlar, kötüler, şiirsel Othello'lar ve Iago'lar – bunların hiçbiri gündelik gerçekliğimize benzeme anlamında gerçekçi değildir. Öte yandan Maggie, yani sokaktaki kız katı bir gerçekçilikle görüldüğünde kraliçe olması ihtimal dahilinde bile değildir; ancak

anlatıcı Maggie'nin ne olabileceğini ya da kaderinin toplumu nasıl temsil ettiğini –kısacası, bugünün gazetesinde okuduğumuz felaketlerden niçin daha önemli olduğunu– göstermek için elindeki malzemeyi rahatça manipüle ederse, gerçekdışı Desdamona'ya gönüllü olarak bahşettiğimiz kaygıya benzer bir kaygıyla ona yaklaşabiliriz. Joyce diğer ilgilere yeterince yer ayırarak, "Molly Bloom'un kaderi kimin umurunda?" sorusuyla karşılaşma riskine girebilir; ama "*Gas-House McGinty*'nin kahraman olmayan kahramanı kimin umurunda?"[15] diye sorduğumda Farell ne cevap verebilir ki?

Benzer şekilde, bir yazar beni hakikatin peşinde uzun bir yolculuğa çıkarıp en sonunda da bu hakikati bana sunarken, neyi aramaya çıktığıma dair muğlaklıktan uzak işaretler vermezse ve oraya vardığımızda amaca ulaştığımı bana göstermezse, bu yolculuk bana sıkıcı ve gereksiz gelecektir; sorunun, amacın ve bunların taşıdığı önemin onun kafasında net olması ya da netliğin önemsiz olduğunu düşünmesi yetersiz kalacaktır. Onun amaçlarının gerçekleşmesi için, hikâyenin kendi kendini anlattığı yanılsamasını yok eden bir doğrudan yazar yorumu, yaratmayı arzuladığı etkiyi ortadan kaldırmak yerine güçlendirebilir.

Basit gerçeği öğrenmenin verdiği bir haz vardır, ama gerçeğin basit olmadığını öğrenmenin verdiği bir haz da vardır. Her ikisi de meşru edebi etki kaynaklarıdır, ama aynı anda her ikisinin birden gerçekleştirilmesi mümkün değildir. Bu ve diğer sebeplerden, yazar bilinçli ya da bilinçsiz olarak seçmek zorundadır. Belli bir türde kitap yazmak başka türden kitaplardan bir ölçüde vazgeçmek demektir daima. Ayrıca yazarın okura kayıtsız olup olmadığından bağımsız olarak, her kitap kendi etkilerini yönelttiği okurları insanlığın içinden çekip çıkarır.

15. Burada söylediğim şeyler, Shakespeare'in karakterlerinde sempatinin yapay, dolayısıyla gerçekdışı bir şekilde artırılması konusunda E. E. Stoll'un argümanlarıyla bağlantılıdır. "Sempati duymak için olguları bilmeniz gerekir; olguları bilmiyorsanız başka türden bir ilginiz var demektir; Shakespeare'de ve eskilerde gerilimi yaratan şey kaygılı bir sempatiyken, Ibsen'de ve modernlerde heyecanlı bir meraktır" (*Shakespeare and Other Masters* [Cambridge, Massachussets, 1940], s. 14; ayrıca bkz. s. 27, 28, 240).

İNANCIN ROLÜ

Şimdi bu genişlemiş ilgi aralığını göz önüne alabildiğimize göre, yazarın ve okurun inançlarını değerlendirmeye daha müsait bir konuma gelmiş olmamız gerek. "Çağdaş edebiyat araştırmacılarının pek çoğu yazarın fikirlerinin sanatsal yeteneğine kişisel ahlakından daha fazla etki etmediğini kabul edecektir. ... Homeros, Dante, Baron Corvo ya da Ezra Pound'un fikirlerini pek beğenen olmayacaktır; ama onlarla aynı fikirde olup olmamamızın, sanatlarını kabul mü yoksa ret mi edeceğimizle hemen hiç ilgisi yoktur." Böyle yazar *Modern Fiction Studies*'in editörü Maurice Beebe[16] ve bu sözleriyle I. A. Richards'ın, "*Kral Lear*'ı okumak için hiçbir inanca ihtiyacımız yoktur, hatta hiç inancımız olmaması gerekir,"[17] şeklindeki meşhur iddiasından beri döne döne savunulan bir konumu tekrar ifade etmiş olur. Öte yandan, edebiyatta inanç üzerine son dönemde yapılan bir sempozyumun editörü, tüm katılımcıların ortak zeminini, "edebiyatın başka bir şey değil edebiyat sıfatıyla okunmasında kaçınılmaz olan fikir birliğini yaratan varsayımlar, inançlar ve duygudaşlıklar barındırdığı" kanaati olarak tarif etmiştir.[18]

Burada ilk bakışta çarpıcı bir ihtilaf varmış gibi görünür. Ama gerçek yazar ile zımni yazar, yani eserde yaratılan ikinci benlik arasındaki ayrımı hatırlarsak kısmen çözüm yoluna girmişiz demektir. Faulkner ve E. M. Forster'ın Nobel edebiyat ödülü töreninde yahut makalelerinde dile getirdikleri "insana dair görüşleri", romanlarını okurken benim için ancak tali bir değer taşıyabilir. Ama her romanın zımni yazarı, eseri sevebilmem için her konuda büyük ölçüde inançlarına katılmam gereken biridir. Aynı ayrım okur olarak ben ile fatura

16. Yaz, 1958, s. 182.

17. "Poetry and Beliefs", *Science and Poetry* (1926), yeniden basım: R. W. Stallman (haz.), *Critiques and Essays* (New York, 1949), s. 329-33. Richards'ın konumunun eleştirisini içeren kısa bir kaynakça için bkz. Stallman, s. 333. "Beyanat" ile "sahte beyanat" arasında yaptığı ayrım bağlamında *inanç* kelimesinin genelde Richards'ı eleştirenlerin sandığı anlama gelmediğine dikkat etmek gerek; *inanç* kelimesi daha ziyade "nihai gerçekliğe somut kanıtlara dayanan esas gerçeklik kanısı" gibi bir anlamda kullanılmıştır.

18. *Literature and Belief: English Institute Essays*, 1957, haz. M. H. Abrams (New York, 1958), s. x.

ödeyen, musluk tamir eden, cömertlik ve bilgelik gösteremeyen çol farklı ben arasında da yapılmalıdır elbette. Sadece eseri okurken inançları yazarla örtüşmesi gereken ben olurum. Gerçek inançlarım dan ve pratiklerimden bağımsız olarak, eserin tam anlamıyla tadın çıkarabilmek için zihnimi ve kalbimi ona tabi kılmak zorundayım Kısacası, yazar kendisinin bir imgesini yarattığı gibi okurun da bi imgesini yaratır; kendi ikinci benliğini yarattığı gibi okuru da yarat ve en başarılı okumalar, yaratılmış olan yazar ve okur benliklerinin tam bir mutabakata vardığı okumalardır.

Ama bu ayrım inançların rolü konusundaki çelişkiyi ancak kıs men çözer, çünkü benim sıradan benliğim ile okuma sırasında olmay kabul ettiğim benlikler arasında tam bir ayrışma yoktur. "Yazarla Konuşmacılar, Okurlar ve Sahte Okurlar"[19] üzerine mükemmel dene mesinde Walker Gibson, kötü diyerek reddettiğimiz bir kitabın genel de tek sorununun, "bu kitapta gördüğümüz sahte okurda (*mock read er*), olmayı reddettiğimiz bir kişi, takmak istemediğimiz bir maske oynamak istemediğimiz bir rol keşfetmemiz" olduğunu söyler. Hoş görüyle okumayı kendimize telkin edebiliriz, Coleridge'in kendimiz tümden göreli bir evrende asılı hissedene kadar kuşku ve güvensizli ğin gönüllü olarak askıya alınması konusunda söylediklerini tekrarla yabiliriz, ama yine de olmayı reddettiğimiz okurlar koyutlayan pek çok kitapla karşılaşırız, varsayımsal olarak bile benimseyemeyeceği miz "inançlar" ya da "tavırlara" –burada hangi tabiri seçtiğimizin bi önemi yok–[20] bağlı kitaplar görürüz.

Bu açıdan baktığımızda, Lawrence'ın zımni ikinci benliği konu sunda yaşadığım sıkıntıyı (s. 89-91, yukarıda) "sahte okur"una şar koştuğu nitelikleri benimseyememe ile ya da reddetmemle de açık layabiliriz. Lawrencecılar reddimin sebebi olarak gerçek karakterim deki zayıflıkları gösterebilirler; ama onlar ne derse desin, Lawren ce'ın polemiğini, soluk soluğa kalmam gereken yerde gülmeden y da huşu hissetmem gereken yerde dudak bükmeden okuyamam asla Bunun için ister kendimi ister Lawrence'ı suçlayayım, gerçek suçlu nun hangimiz olduğunu asla kesin olarak bilemem. Belki ikimiz d

19. *College English*, XI (Şubat 1950), s. 265-9.

20. Pek çok yazar "inançlar" tabirini reddetmiş, ama aynı şeyleri "tavırlar" tab riyle yapmaya devam etmiştir. Bkz. "Poetry and Belief", *T.L.S.* (17 Ağustos 1956 s. xvi-xvii.

kısmen suçluyuzdur. Onu birazcık da olsa suçlamanın çekiciliğine direnemesem de, beni alıp götürememesinin ustalığındaki bir kusurdan mı yoksa ustalığın asla kapatamayacağı temel bir uyuşmazlıktan mı kaynaklandığını bilmem çok zordur. Ama inançların uyuşmazlığının Lawrence konusundaki yargımla alakasız olduğunu söylemeye de imkân yok.

Başka bir örnek vermek gerekirse, James'in *Ambassadors*'unu okurken, bilincin kendiliğindenliğinin daima bağnaz vicdana tabi kılınması gerektiğinde ısrar edersek –yani zımni yazarın değerlerini onun tahmin ettiği şekilde uygulamaya koymayı reddedersek– kitabın tadını tam anlamıyla çıkaramayız. Strether'ın Paris'te yaşamanın ne anlama geldiğini keşfetmesi bizim için bir zafer değil düşüş olacak, dolayısıyla kitabın üzerimizdeki etkisi azalacaktır. Strether'ın keşfine ilgi gösterebilmemiz için, sadece kendisinin ya da James'in gözünde değil bizim gözümüzde de iyi bir şey olması gerekir. Sonrasında da kitabın saygımızı koruyabilmesi, gündelik bir hileye dayalı hoş bir deneyimin ötesinde bir şey olarak hatırlanabilmesi için, Strether'ın keşfinin dayandığı inançları düşünsel ve ahlaksal bakımdan savunulabilir hayat görüşleri arasında sayabilmemiz gerekir. Aslında en yaygın okuma deneyimlerimizden biri, saygı *duyamayacağımız* bir "sahte okur" haline getirilmeye izin verdiğimizi sonradan düşününce fark etmek, geçici olarak kabullenmeye yönlendirildiğimiz inançların gün ışığında savunulamaz olduğunu görmektir.

Beebe'nin de bize hatırlattığı üzere, inançlarını reddettiğimiz pek çok büyük yazarın eserlerini zevkle okuduğumuz doğrudur: Dante, Milton, Hopkins, Yeats, Eliot, Pound – liste eleştirmenin konumuna göre değişecektir elbette. Ama ciddi bir Katolik ya da ateist ne kadar duyarlı, hoşgörülü, gayretli ve Milton'ın inançları konusunda malumatlı olursa olsun, Milton'ın çağdaşları ve inancını paylaşanlarla eşit düşünsel ve duygusal düzeyde *Kayıp Cennet*'in tadına varabilir mi gerçekten de? Din adamlarının bekârlık yeminine nefretle bakan koyu bir Protestan ya da Yahudi, Hopkins'in "Kusursuzluk Giysisi"ni okuduğunda, kendisiyle eşit edebi duyarlılık ve deneyime sahip koyu bir Katoliğin aldığı tadı alabilir mi? Bu noktada kişinin önyargılarının yansımasını bulmasının hazzından değil edebi deneyimden bahsettiğimiz konusunda çok net olmalıyız. Sorun edebiyatın propaganda değil edebiyat olarak kaçınılmaz bir şekilde inançlarımızı devreye

sokup sokmadığıdır ve bana kalırsa cevap da kaçınılmazdır. Aynı romanı "önce ve sonra" okuyan ve normları reddedildiği zaman (bunlar ister Kilise ya da Parti'ye, isterse ilerleme, nihilizm, varoluşçuluk vs.' ye ilişkin normlar olsun) bir romanın nasıl tuhaf bir güç kaybına uğradığını fark eden herkes, en katışıksız düşünsellik barındıran konularda bile kanaatlerimizin ister istemez edebi tepkilerimizi temelden etkilediğini bilir.

Saflık yanlıları buna şu cevabı verebilir: Tüm okurlar inançlarının eserlere nesnel bir gözle bakmalarını engellemesine izin verseler de, aslında böyle yapmamaları gerekir. Bu da bizi başladığımız yere geri getirir: Ne toprakta ne de denizde var olmuş ideal bir edebiyatla uğraşmak, asla var olması mümkün olmayan bir okuru varsaymak, ondan sonra da tüm kitapları ve tüm okurları bu saf duruma yakınlıkları ya da uzaklıkları üzerinden yargılamak istiyorsak, böyle bir hakkımız vardır. Ama gerçeklere bakarsak, en büyük edebiyat eserlerinin bile yazarlar ile okurların inançlarında bir buluşmaya kökten bağlı olduğunu görürüz. M. H. Abrams bu problemle ilgili kusursuz bir tartışmasında, koca bir nesle "nesnelliğin" tembihlenmesi bizi yoldan çıkarmasaydı kesinlikle sarf edilmesi gerekmeyecek şu sözleri söyler:

> Peki o zaman [Yunan Vazosuna] Övgü'nün sevilmesi okurun inançlarından tamamen bağımsız mı? Kesinlikle değil. Şiir ilerlerken insanların hayat, insanlar, aşk, değişkenlik, yaşlılık ve sanat konusundaki sıradan deneyimlerinin ürünü olan bir inançlar bileşimine başvurmayı hiç bırakmaz. Bunlar önerme biçiminden ziyade sözsüz tavırlar biçiminde kendini gösterir ...; ama kökten meydan okunduğu anda söze dökülmeye hazırdırlar. ... Şiir başarılıysa, sunduğu meselelere ilgimiz uzaktan bakmakla sınırlı kalmaz, fiilen bu meselelerle meşgul oluruz. ... Onlarla bütün ahlaki tasarrufumuzu devreye sokan ve sürekli olarak onaylama ya da onaylamama, sempati ya da antipati tavırlarıyla kendisini ifade eden bir şekilde ilgileniriz.[21]

Bunun anlamı Katoliklerin *Kayıp Cennet*'i ikinci sınıf bir Katolik epikten daha çok sevemeyeceği veya Protestanların "Kusursuzluk Giysisi"ni ikinci sınıf bir Protestan ilahisinden daha çok sevemeyeceği değildir elbette. Bunun anlamı sadece inanç farklarının, soyut ve kurgusal sistemler bakımından dahi her zaman bir ölçüde bağlantılı, çoğunlukla ciddi anlamda engelleyici, kimi zaman da ölümcül oldu-

21. *Literature and Belief*, s. 16-7.

gidur. Sapına kadar Nazi bir SS görevlisinin çok güzel yazılmış bir trajedisini okuduğumuzu düşünelim, üstelik trajik hatası da burjuva demokratik ideallerle geçici olarak ve vahim bir şekilde oyalanması olsun. Nesnelliğe ne kadar bağlı olursak olalım, böyle bir eserde yazarın fikirleriyle uyuşmamızın ya da uyuşmamamızın sanatını kabul edip etmemizle hiçbir ilgisi olmadığını cidden iddia edebilecek kimse var mıdır acaba aramızda?

Bazı büyük eserlerin kurgusal sistem farklarının üstüne yükselip tüm taraflardan okurlar kazandığı doğrudur. Shakespeare bu alandaki en mümtaz örnektir. Oyunlarındaki normlar gerçekten de doğmalarımızın çoğunda ihtiva edilenden daha fazla felsefeyle uyuşma sağlar; tam da bu merkezilik, bu önyargı yokluğu, tüm felsefelerin kavramsal terimlerle başa çıkmaya çalıştığı problemlerin bağrına inme yeteneği onun oyunlarını evrenselleştirir. Büyük sanat farklı inançlardan insanları bir araya getirebilir; bunu farklı söz dağarcıklarını (onların anlamlarını içeren) somut deneyimlere adeta tercüme ederek yapar. Dolayısıyla felsefelere de arabuluculuk eder: Platoncu ve Aristotelesçi, Katolik ve Protestan, liberal ve muhafazakâr kimseler şu hayatların komik ve şu hayatların trajik olduğu, bu davranışın günahkârca ve bu davranışın hayranlık uyandırıcı olduğu, aslında bu oyunların, günümüzdeki moda tabirle varoluşsal olarak hayatın ne anlama geldiğini ifade ettiği konusunda anlaşabilirler.

Fakat burada büyük edebiyatın *tüm* inançlarla uyuştuğu gibi bir şey söylemiyoruz kesinlikle. Shakespeare yüzeysel bir bakışla "inancı yok"muş gibi görünebilirse de, oyunlardan tüm okurları tatmin edecek tek bir tutarlı felsefi, dini ya da siyasi formülasyon çıkarmak gerçekten imkânsız da olsa, bazı oyunları anlamak için kabul etmemiz gereken sayısız normu sıralamak güç değildir ve bu normlardan bazıları eserleri boyunca varlığını korur. Bu inançların pek çok yerde aşikâr, hatta basmakalıp olduğu doğrudur – ama tam da bu yüzden çoğunluğumuz onları kabul ederiz. Shakespeare babalarımıza saygı göstermenin doğru olduğuna, Lear gibi yaşlı adamları öldürmenin ya da Gloucester gibi yaşlı adamların gözlerini çıkarmanın yanlış olduğuna inanmamızı şart koşar. Başkalarını kendi amaçlarımız için kullanmanın ister cinayet ister iftirayla olsun daima yanlış olduğunu, sevmenin iyi ama bencilce sevmenin yanlış olduğunu, çaresiz ihtiyarlık zamanının acınası bir şey olduğunu, körlemesine benciliğin

cezalandırılmayı hak ettiğini ısrarla belirtir. Dünyanın iyiyle kötünün çok tuhaf ve korkutucu karışımlarından oluştuğunu ve dünyanın yapısının temel taşlarından birinin çile çekmek olduğunu unutmamıza asla izin vermez, ama aynı zamanda bu çilenin bir bakıma her şeyi haklı çıkaran bir olgunluk üretebileceğini de hatırlar: Onun oyunlarında her şey gibi çile de düzenli bir evrende bir anlam ifade eder. Böyle bir mükerrir normlar listesi diğer büyük yazarlardan çıkarılan normlarla, hatta pek çok orta düzeyde yazardan çıkarılan normlarla şaşırtıcı ölçüde benzerlik taşır. Böyle evrensel değerler doğrultusunda eser vermenin büyük bir yazar olmaya yetmeyeceği zaten ortadadır. Ama eserlere uydukları yerlerde onları kabullenmek, büyüklüğü tecrübe edebilmek için atılması gereken temel bir adımdır.

Büyük edebiyat hakkında bu terimlerle nadiren konuşmamızın nedeni onları ya verili ya da modası geçmiş saymamızdır.[22] Herhalde ancak bir manyak Lear'a karşı Goneril ve Regan'ın yanını tutar. Ancak bir eser açıkça doktriner göründüğünde ya da aklı başında bir kişi eserin değerleriyle ciddi anlamda ters düştüğünde inanç meselesi gündeme gelir ve tartışılır. Gündeme geldiğinde dahi, inançlar kurgusal teoriler çerçevesinde düşünürsek çoğunlukla yanıltıcı olacaktır. Büyük "Katolik" ya da "Protestan" eserler, temelleri bakımından hiç de Katolik ya da Protestan değillerdir. Mauriac'ın *Le Noeud de vipères*'ini (Engerek Düğümü) okuyan bir Katoliğin, Katolik olmayanların erişemeyeceği ilave bazı hazlar duyabileceği ve içgörüler edinebileceği varsayılabilirse de, kendi ruhani kargaşası yüzünden sefalete sürüklenen bir adama dair çizilen tablo, insanın kaderine ilişkin çoğu görüşün ortaklaşa değerlerine borçludur etkisini. İnsanın sefaletinin

22. Shakespeare'in değerlerini benzer şekilde ama daha kapsamlı olarak sıralayan Alfred Harbage, tıpkı benim gibi, meseleyi tümüyle yanlış anladığı itirazını dillendiren o çok modern sesler korosunu fonda duyuyormuş gibidir. Adeta dönüp onlarla yüzleşir – ve bana göre meseleyi gayet doğru anlamıştır: "Yukarıda ortaya konan zekâya sahip bir sanatçının bu kitapta tarif edilen o dar görüşlü ve 'Viktoryen', burjuva ve adi değerleri nasıl kabul ettiğini soran olursa ... [cevabını şöyle olur:] Büyük bir yazarın bu değerleri kabul etmesinin sebebi büyüklüğü olabilir. Bu değerler Yahudi ve Helen felsefesinin en dirençli –tam anlamıyla dünyada bilinen ve düşünülmüş en iyi– ürünlerinin bir sentezini temsil eder. Shakespeare'in zamanından beri evrendeki düzende (şu anda çok daha çekingence tanımlanmasına rağmen) ya da sevgi etiğinin üstünlüğünde kusur bulan olmamıştır..." (*Shakespeare and the Rival Traditions* [New York, 1952], s. 296).

acınası olduğuna ve sürekli kıskançlık, korku, güvensizlik duymanın sefalet anlamına geldiğine inanan her okur bu adama acımalıdır. Sefil ve sevgisiz bir adamın ölmeden önce birazcık bile olsa tövbe etmesinin ve sevilmesinin iyi ya da önemli olduğunu düşünen kimse bu sonuca tepki vermeden edemez. Başkahramana ölüm döşeğinde kutsal yağ sürülüp sürülmeyeceğiyle –kitapta ikincil bir rol oynayan bir problem– Katolik olmayan okurun ilgilenmemesi hiç kuşkusuz tepkisini bir nebze azaltacaktır. Fakat engerek düğümünün acısını, inanmayan okurlar da en Ortodoks okurlar kadar şiddetli bulacaktır.

Tüm başarılı edebiyat eserlerinde bu tür evrenseller kaçınılmaz olarak devreye girmesine rağmen, yazarların okurdan "nesnel" olmasını istediği pek çok eserin aslında büyük ölçüde daha geleneksel ya da kamusal standartların yerine geleneklere aykırı ya da kişiye mahsus değerlerin –çoğunlukla modern eleştiride "mit" olarak adlandırılan değerlerin– geçirilmesine bağlı olduğu doğrudur. Yazarlar aslında nesnellik istemez, tam tersine alışılmadık bir eksene bağlanmamızı talep ederler. Modern edebiyat eserlerinden çoğunun ilk karşılaşıldığında tuhaf görünmesi büyük ölçüde, eski normların yerine –çoğunlukla bilinmeyen ve herhangi bir açıklama ya da yoğunlaştırmayla desteklenmeyen– yeni ve aşina olunmayan normların geçirilmesinden kaynaklanır.

Bu yüzden, Virginia Woolf ve diğerlerinin yazdığı "duyarlılık romanları"nda, daha eski kurmacanın etkilerinin dayandığı pek çok değer kasten reddedilmiştir. *Deniz Feneri*'nde karakterlerin ahlaki ya da düşünsel özellikleri temelinde bir ya da daha fazla karakterin lehine ya da aleyhine duygularımızı ciddi anlamda harekete geçirmeye yönelik pek az çaba görürüz. Onun yerine "duyarlılık" değeri her şeyin merkezine yerleştirilmiştir; Bayan Ramsey gibi çok gelişkin duyarlılık sahibi karakterler sempatiktir; "kötüler" de Bay Ramsey gibi duyarlılıktan yoksundur. Okurken karakterlerin başına ne geleceğini merak ettiğimiz kadar, başka nasıl duyarlılık anları göreceğimizi de merak ederiz. Bütünün ifşası olayların anlamından ziyade geneldeki *hislere* işaret eder.[23] Ama bu durum inancın konuyla alakasız olduğu

23. "Yeni felsefe, George Eliot ve Henry James gibi yazarların daha uzak bir dönemde bağımlı olduğu tüm değerlerden vazgeçmeyi mümkün kılan ilgi kaynakları yarattı roman için. Bu felsefe natüralizmde olduğu gibi, kendi estetik versiyo-

anlamına gelmez elbette. Duyarlılığı Virginia Woolf kadar önemsemeyen bir okur, okuma sırasında kanaatini değiştirmezse onun eserlerini okumaktan pek fazla keyif almayacaktır.

Benzer şekilde, *Ulysses*'i okurken kendi kendime "Bloom kötü bir adam çünkü herkesin içinde mastürbasyon yapıyor" dersem ya da "Camus'nün Yabancı'sı cinayet işlediği için kötü bir adam" diye düşünürsem, *Ulysses* ya da *Yabancı*'yı eksiksiz deneyimlemeye engel koymuş olacağım aşikârdır. Her iki eserde de farklı türden ahlaki değerlerin devreye girdiği doğrudur bence.[24] Ama şu da doğrudur ki, Joyce da Camus de kendi "iyi" anlayışlarının haricinde karakterlerinin iyi olup olmadıklarıyla ilgilenmezler. Diğer yandan, Tolstoy'un son dönem eserlerinde başlıca değer dar anlamda ahlaki bir değerdir; Joyce ya da Camus, Faulkner ya da Hemingway'i doğru düzgün okuyabilmek için kişinin kabullenmesi gereken inançlar, "Sevgi Neredeyse Tanrı Oradadır" gibi bir hikâyenin retoriğinde görmezden gelinmekle kalmayıp fiilen saldırıya uğramaktadır.

Bu yüzden okur için asıl problem hangi değerlerin hükümsüz olduğunu ve hangilerinin, çoğu modern eserde gizlenip saklanmasına rağmen, gerçekte devreye sokulduğunu bulmaktır. Yazarın tarafsızlık amaçladığı yerde yargıda bulunmak yanlış okuma demektir. Fakat yazarın bağlılık istediği yerde tarafsız ya da nesnel olmak da aynı ölçüde yanlış okumak anlamına gelir; gerçi bu yanlış okumanın etkisi o kadar bariz olmayacaktır, hatta bir sıkıntı hissi dışında farkına da varılmayabilir. Modern dönemin başlangıcında dogmatik aşırı-yargı tehlikesinin daha fazla olduğuna şüphe yok. Ama son yirmi küsür yıldır, ancak dogmatik nötrlük adını verebileceğim bir yanlış okuma türünün çok daha fazla kendini gösterdiğini düşünüyorum.

---

nunu da beraberinde getirdi; birincil nitelikteki kendini ifade dışında hiçbir değer içermeyen bir ortam sağladı" (William Troy, "Virginia Woolf: The Novel of Sensibility", *The Symposium*, III [Ocak-Mart, 1932], 53-63; ve [Nisan-Haziran, 1932], 153-66, yeniden basım Zabel, *Literary Opinion in America* içinde [gözden geçirilmiş baskı; New York, 1951], s. 324).

24. *Ulysses*'te ahlakın önemli olduğuna dair sağlam bir argüman için bkz. Lawrance Thompson, *A Comic Principle in Sterne-Meredith-Joyce*. Ayrıca bkz. yukarıda s. 141-2.

ÖRNEKLERİYLE İNANÇ: "KOCAKARI MASALI"

Okurken inançlara bağımlı olduğumuzun en iyi kanıtı herhangi bir pasaja gösterdiğimiz tepkinin ayrıntılarında bulunabilir. Ama en net kanıtlar, değerlerini kişinin ne tam anlamıyla kabul edeceği ne de tam anlamıyla reddedeceği pasajlarda bulunur.

Arnold Bennett, *The Old Wives' Tale*'de (Kocakarı Masalı – 1908) Sophie adlı genç kahramanın Gerald Scales'le kaçışını anlatır. Bir otel odasında buluşurlar. Bennett'ın anlatıcısı Virginia Woolf'u çok rahatsız eden bir tarzda karakterleri arasında gidip gelir, kâh birinin kâh ötekinin düşüncelerine bakar ve keyfine göre yorumlarda bulunur:

> Kadın onun esiriydi; Gerald onu sinesine çekti. ... Gerald'daki bir şey, iffetini onun arzusunun sunağına koymaya zorluyordu kadını. Gerald onu daha bir şevkli öptü, muzafferin tenezzülü de belli belirsiz seziliyordu bu öpücükte; kadının ateşli karşılığı ise adamın kaybetmekte olduğu özgüveni fazlasıyla yerine getirdi.
>
> "Artık senden başka kimsem yok," dedi Sophia'nın eriyen mırıltısı.
>
> Kadın bu duygunun ifade edilmesinin onu hoşnut edeceğini sanacak kadar cahildi. Bir erkeğin böyle sözler karşısında genellikle ürperdiğini, çünkü bunları karşı tarafın onun ayrıcalıklarını değil sorumluluklarını düşündüğüne delalet saydığını bilmiyordu. Bu sözler Gerald'ı kesinlikle sakinleştirmiş, ama ona sorumluluklarının düşünüldüğü hissini vermemişti. Gerald belli belirsiz tebessüm etti. Sophia için bu tebessüm sürekli yenilenen bir mucizeydi; canlı bir neşe ile efkârlı bir cazibeyi onu her seferinde büyüleyen bir tarzda birleştiren bir tebessümdü. Sophia kadar masum olmayan bir kız bu çekici yarı-kadınsı gülümsemeye bakarak Gerald'a güvenmek dışında her şeyi yapabileceği sonucuna varabilirdi. Ama Sophia yaşayarak öğrenmek zorunda kalacaktı [III. Kitap, 1. Bölüm].

Buradaki en bariz çarpıcı öğe "pratik ilgiler"dir. Bennett'ın açıkça niyet ettiği gibi Sophia'nın büyük hatasına tepki vermemiz bekleniyorsa, öncelikle Gerald'ın adiliğine ikna olmamız gerekir. Soyadı bu yüzden Scales'dir* ve alıntıda açıkça kendini beğenmiş, başkalarını küçümseyen, sorumsuz, güvenilmez bir tip olarak tasvir edilir. Pek

* *Scale* sözcüğünün çoğulu. Anlamlarından biri, sürüngen ve balıkların üzerindeki pullardır. Yazar, Bennett'ın bu soyadını seçmesini sözcüğün sürüngen çağrışımına bağlıyor gibi görünüyor. –*y.n.*

çok modern kurmacada tamamen yorumsuz olarak bırakılıp kendi adına konuşacak olan hareketleri de bu açık yorumları destekler: Gerald tepeden tırnağa adi bir tiptir ve ona karşı güvensizlik ve küçümseme hissetmezsek bu sahnenin dramatik ironisinden herhangi bir keyif alamayacağımız barizdir.

"Ama Sophia yaşayarak öğrenmek zorunda kalacaktı." Baştan çıkaran alçağı yargılamamız gerekmesinin yanı sıra, anlatıcının Sophia'yla ilgili yargısını da kabul etmek zorundayız. Üstelik bu epeyce karmaşık bir yargıdır, kendi hayatımızda belli bir kesinlikle ulaşabileceğimizden daha karmaşıktır. Gerald'a karşı Sophia'nın tarafını tutmamız gerekir, ama aynı zamanda onun da aptal ve kör olduğuna hükmetmeliyiz. Yaklaşan felaket kısmen onun suçudur, ama yine de "masumdur" ve bu yüzden acınacak haldedir. Böyle düşünebilmek için bu türden masumane cehaletin Gerald'ın bencilce aptallığından daha affedilebilir, dolayısıyla da daha acınası olduğunu kabul etmeye hazır olmalıyız. Becerikli bir romancının kolayca tersine çevirebileceği bu yargıda bize destek için Sophia'nın dürüstlüğüne karşı Gerald'ın entrikaları verilir. Ama Bennett bunun yeterli olacağından emin değildir. Kadının masum kurban rolünden faydalanır ve bir sonraki sayfada kime acımamız gerektiğini tekrar açıklığa kavuşturur. "Acınacak kadar genç, bakire, ham, körpe görünüyordu; korkunç tehlikelerin ortasında çaresizdi."

Kısacası Bennett bizden Sophia'yı iyi ama aptal bir kişi, Gerald'ı ise kötü ve aptal bir kişi olarak kabul etmemizi ister. Bennett'ın çabalarına rağmen Gerald'ın davranışını onaylarsak, kendine acıyan cahil genç kızlardan tiksiniyorsak, ya da tersine bir otel odasında "şevkli" bir öpücüğe "ateşli" bir karşılık veren bekâr bir genç kıza acımayı reddediyorsak, Bennett'ın amaçladığı tepkiyi göstermemiz zordur. Ayrıca yazarla paylaşabileceğimiz telafi edici bazı inançlar karşımıza çıkmazsa büyük ihtimalle okumayı sürdüremeyiz. Bu yüzden, iki karakterle ilgili etik değerlendirmemiz pasaj ve bütün olarak eser için esastır.

Ama baştan çıkma, cehalet, karaktersizlik, genç kızlarda cinsel ihtiras ve evlilik konusunda yazarın yargısına katılmakla kalmamamız gerekir. Niteliksel ilgilerimize hitap eden pek çok nokta vardır, ama burada ikincil görünürler. Böyle ilgiler konusundaki mutabakatımızı "inanç" diye adlandırsak da adlandırmasak da, okumamızın

Benett'ın örtük yargısına katılmamıza bağımlı olduğu açıktır. Bu yargıya göre, penceremizden aşağıdaki tören alayına bakmak ya da gazetelerde baştan çıkarma hikâyeleri okumak yerine vaktimizi bu yazılı gösteriye harcamamız daha iyidir. Örneğin bir hikâyeyi böyle araya girerek anlatmanın, her konuda bilge yazarın serbest yorumlarını kullanmanın sanatsal bakımdan makbul olduğunu kabul etmemiz gereklidir. Sadece genelde bu değeri değil, buradaki tikel tezahürünü de kabul etmek istemezsek bu hikâye gözümüzde eksikli olacaktır. Her müdahalenin niteliği kendi kendini haklı çıkarmıyorsa, kendini gösteren yazarın üslubu ve tarzı başlı başına inandırıcı değilse, hikâyenin bu veçhesine ilişkin inançsızlığımız bütünden keyif almamızı engelleyecektir.

Mesele kesinlikle yazarın varlığı değil, bu yazarın yaptığı şeyi yeterince umursamadığının tekrar tekrar ipuçlarını vermesidir: "Gerald'daki bir şey", "arzu sunağı" "ateşli karşılık", "eriyen mırıltı" – Bennett bu banalliklerden bizzat kendini sorumlu kılmıştır ve onu bağışlamakta biraz güçlük çekeriz. Daha sonra göreceğimiz üzere, eserin üslubunu öyle veya böyle güvenilmez olan bir anlatıcıya atfeden bir yazar bu anlamda cinayetten yakayı sıyırabilir ve zayıflık tespit edildiğinde kendisine gayet münasip bir bahane bulabilir: "Bunlar anlatıcının nitelikleridir, benim değil" (bkz. 11. Bölüm).

Son olarak, düşünsel inançlarımız da sürece derinlemesine katılır. Yazar açıkça müdahalede bulunduğu için hak verip vermeme halimiz daha öne çıkar. Burada ima edilen Bennett, bilge ve ironik yorumcu olarak Fielding, Austen, Meredith, hatta Faulkner'ın yarattığı yazarlar kadar inandırıcı olmasa da, bana kalırsa pasajın en kuvvetli olduğu yer yazarın doğrudan yorumda bulunduğu yerdir: Bennett'ın yarattığı mahluklara ironik bakışı, onları üslubun getirdiği lanetten bir ölçüde kurtarır. "Bir erkeğin böyle sözler karşısında genellikle ürperdiğini, çünkü karşı tarafın bunu onun ayrıcalıklarını değil sorumluluklarını düşündüğüne delalet saydığını bilmiyordu. Bu sözler Gerald'ı kesinlikle sakinleştirmiş[ti]," der Sophia'nın bağlılık itirafı konusunda – Fielding'le boy ölçüşemeyebilir, ama pasajı Eliot'ın *Çorak Ülke*'sindeki kasten donuk ve anlamsız baştan çıkarmanın kalıtsız bir önceli gibi görünmekten kurtaracak kadar iyidir. Roman boyunca bu anlatıcının fazlaca devreye girdiğini kabul edebilirim, ama onu ortadan kaldırmak kitabı dayanılmaz ölçüde sıkıcı kılacaktır.

Böyle bir yargının Bennett'ın kurgularıyla hemfikirliğime bağlı olduğu açıktır. Onunla ters düştüğüm her yerde, sorun ister Beş Kasaba'da* hayatın anlamı konusundaki açık yorumlar ister yazar sesinin o kadar bariz olmayan biçimlerinin taşıdığı örtük yargı olsun, kitap benim gözümde kusurludur. Başka bir şekilde okuyormuşuz gibi yapmak, kendimizi nesnel, taraf tutmayan, tümüyle hoşgörülü okurlar haline getirebileceğimizi iddia etmek son tahlilde saçmalıktan ibarettir.

* İngiltere'de bulunan, bugün Stoke-on-Trent olarak bilinen şehri meydana getiren altı kasabadan beşi. İsmin yaratıcısı olan Bennett, "beş kasaba" kulağa daha iyi geldiği için altıncısını (Fenton) gözardı etmiştir. Beş Kasaba Bennett'ın birçok romanına sahne olmuştur. –*y.n.*

Ama o [anlatıcı], burada topladığı doğrular ve yanlışlar yığını analiz edilmeye başlanırsa onu nasıl sürprizler beklediği hakkında çok az şey bilir."

"Dr. S.", *Zeno'nun Bilinci* içinde

Sizi zaman zaman uyarıyorum, çünkü amacım başka hiçbir hedefi olmayan kötü niyetli bazı Yazarlar gibi sizi şaşırtmak değil.

ANTOINE FURETIÈRE, *Le roman bourgeois* (1666)

Belki de önceki bölümü kaldırmalıydım. Bunun sebeplerinden biri son satırlarında benim hatam olarak görülebilecek bir şey bulunması. ... Haydi şimdi geleceğe bakalım. Bundan yetmiş yıl sonra, kitaplardan başka hiçbir şeyi sevmeyen sıska, solgun, kır saçlı bir adam önceki sayfanın üzerine eğilmiş, hatayı bulmaya çalışıyor.

MACHADO DE ASSIS, *Epitaph of a Small Winner*

ALTINCI BÖLÜM

Anlatı Türleri

Yazarın retorikten kaçınmayı seçemeyeceğini, ancak hangi tür retoriği kullanacağını seçebileceğini görmüştük. Okurlarının değerlendirmelerini anlatı tarzı seçimiyle etkileyip etkilememeyi seçemez, ancak iyi etkilemeyi ya da kötü etkilemeyi seçebilir. Tiyatro yazarlarının hep bildiği gibi, en saf oyunlar bile tamamen sunulma, tamamen o anda meydana geliyormuş gibi gösterilme anlamında saf canlandırma niteliği taşımaz. Her zaman için, Dryden'ın tabiriyle gözetilecek "ilişkiler" olacak ve "olayın bazı kısımlarının temsile, bazı kısımlarının hikâye edilmeye daha uygun olduğu" gibi sıkıntılı bir gerçeği görmezden gelmeye çalışmak gerekecektir.[1] Ayrıca kim hikâye edecek? Tiyatro yazarı buna karar vermek zorundadır ve romancının durumu da sadece önündeki seçeneklerin daha fazla olması bakımından farklıdır.

Kurmacadaki bildiğimiz anlatı araçlarını şöyle bir düşünürsek, "bakış açısının" geleneksel biçimde üç ya da dörde ayrılması, sadece "kişi" ve her şeyi bilme derecesini değişken almamız utanç verecek kadar yetersiz görünecektir. Büyük anlatıcılardan üç ya da dördünü anmak gerekirse –mesela Cervantes'in Cid Hamete Benengeli'si, Tristram Shandy, *Middlemarch*'taki "ben" ve *The Ambassadors*'un büyük bir kısmında görüşünü takip ettiğimiz Strether– bunlardan herhangi birini "birinci tekil şahıs" ya da "her şeyi bilen" gibi terimlerle tarif etmenin, bu anlatıcıların birbirlerinden ne kadar farklı olduklarını ya da

1. *An Essay of Dramatic Poesy* (1668). Bu alıntıyı yapan kişi Dryden'a daha yakın bir yerden konuşan Neander değil Fransız tiyatrosunu savunan Lisideius olmasına rağmen, Neander'in cevabında bu konum verili kabul edilir; tek tartışma *hangi* kısımların temsile daha uygun olduğu üzerinedir.

aynı terimlerle tarif edilen başka eserler başarısız olurken bu eserlerin niye başarılı olduğunu pek açıklayamadığı ortadadır.[2] O halde yazarın sesinin alabileceği biçimleri gerek önceki bölümlerin özeti gerekse II. ve III. Kısımların temeli olacak şekilde daha ayrıntılı listelemek faydalı olacaktır.

KİŞİ

Herhalde üzerinde en çok çalışılmış ayrım kişiyle ilgili ayrımdır. Anlatıcıların bazı niteliklerinin özgül etkilerle nasıl ilişkilendiğini daha kesin ifadelerle tarif etmememiz halinde, bir hikâyenin birinci ya da üçüncü tekil şahısta[3] anlatıldığını söylemek kitabın önemini hiçbir şekilde göstermez. Birinci tekil şahıs tercihinin kimi zaman gereksiz yere sınırlayıcı olabileceği doğrudur; "ben" gerekli bilgilere ulaşma şansından yoksunsa yazar bazı imkânsızlıklara sürüklenecektir. Bazı koşullarda tercihte bulunmayı zorunlu kılan başka etkiler de vardır. Ama tüm kurmacaları iki ya da en fazla üç kümeye bölen bir ayrımda faydalı kriterler bulmak pek mümkün değildir. Bir kümede *Henry Esmond*, "Amontillado Fıçısı", *Gulliver'in Seyahatleri*, *Tristram Shandy*'yi buluruz. Diğerinde *Gurur Dünyası*, *Tom Jones*, *The Ambassadors* ve *Cesur Yeni Dünya* vardır. Ama *Gurur Dünyası* ve *Tom Jones*' taki yorumlar birinci tekil şahıstadır ve pek çok üçüncü tekil şahıstaki eserden ziyade *Tristram Shandy*'nin samimiyet etkisine benzer etkiler yaratır. Yine *The Ambassadors*'un etkisi de büyük birinci tekil şahıs romanların yarattığı etkiye yakındır, çünkü Strether daima üçüncü te-

2. Sırf reddetmek için uzlaşımsal sınıflandırmalardan herhangi birini burada listelemenin anlamı yoktur. Bu sınıflandırmalar C. E. Montague'in ustaca kotarılmış popüler denemesindeki en basit ve faydasız olanlardan tutun da ("'Sez 'e' or 'Thinks 'e'", *A Writer's Notes on His Trade* [Londra, 1930; Pelican, 1952], s. 34-5), Norman Friedman'ın değerli çalışmasındakilere ("Point of View", *PMLA*, LXX [Aralık 1955, s. 1160-84) kadar değişkenlik gösterebilir.

3. İkinci tekil şahısı kullanma girişimleri hiçbir zaman başarılı olmamıştır, ama bu seçimin bile gerçek anlamda ne kadar az fark yarattığını görmek şaşırtıcıdır. Bir kitabın başında, "Sol ayağını koyuyorsun. ... Dar aralıktan süzülüp geçtin. ... Gözlerin yarı açık..." dendiğinde tabiata kökten aykırılık gerçekten de bir süre dikkat dağıtıcı etki yapacaktır. Ama Michel Butor'un tam da böyle başlayan *Değişim*'ini (Paris, 1957) okurken insanın kitaptaki yanılsamalı "şimdi"ye ne kadar çabuk kendini kaptırdığını, neredeyse diğer hikâyelerdeki "ben" ya da "o"yla özdeşleştiği kadar kendi görüşünü "*vous*"yla da (sen) özdeşleştirdiğini görmek hayret vericidir.

kil şahısta anılsa da, büyük ölçüde kendi hikâyesini "anlatır".

Bu ayrımın sıklıkla iddia edildiği kadar önemli olmadığının bir diğer kanıtı da aşağıdaki işlevsel ayrımlardan hepsinin hem birinci hem üçüncü tekil şahıs anlatılarda geçerli olmasıdır.

DRAMATİZE EDİLMİŞ ANLATICILAR VE DRAMATİZE EDİLMEMİŞ ANLATICILAR

Anlatı etkisindeki en önemli farklılıklar anlatıcının kendisinin dramatize edilip edilmediğine, ayrıca inanç ve özniteliklerini yazarın paylaşıp paylaşmadığına bağlıdır herhalde.

Zımni yazar (yazarın "ikinci benliği"). – Hiçbir anlatıcının dramatize edilmediği romanlarda bile sahnenin gerisinde duran ve sahne yönetmeni, kuklacı veya sessizce tırnaklarını törpüleyen kayıtsız bir Tanrı olarak sunulan yazarın zımni bir resmi yaratılır. Bu zımni yazar, eseri yaratırken kendisinin üstün bir versiyonunu, "ikinci benliğini" yaratan "gerçek kişi"den –bu kişinin kim olduğunu düşünürsek düşünelim– daima farklıdır (3. Bölüm).[4]

Roman doğrudan bu yazara gönderme yapmıyorsa onunla zımni, dramatize edilmemiş anlatıcı arasında herhangi bir ayrım olmayacaktır; örneğin Hemingway'in "Katiller"inde Hemingway'in yazarken yarattığı zımni ikinci benlikten başka anlatıcı yoktur.

Dramatize edilmemiş anlatıcılar.– Hikâyeler genellikle "Katiller"deki kadar katı bir gayrişahsilik barındırmaz; çoğu hikâye anlatan kişinin yani "ben" ya da "o"nun bilincinden süzüldüğü şekliyle sunulur. Tiyatroda bile verilen olayların çoğu birisi tarafından anlatılır ve çoğu durumda en az yazarın *başka* ne söylemek istediğini öğrenmekle ilgilendiğimiz kadar anlatıcının zihninde ve kalbinde bu olayların etkisiyle de ilgileniriz. *Hamlet*'te Horatio hayaletle ilk karşılaşmasından bahsederken, hiç sözü geçmese de onun karakteri bizim için önem taşır. Kurmacada bir "ben"le karşılaştığımız andan itibaren, deneyimi bizimle olay arasına girecek bir zihnin görüşlerini deneyimleyeceğimizin bilincinde oluruz. "Katiller"de olduğu gibi bir "ben" ol-

4. Gerçek yazarlar ile yazarken yarattıkları benlikler arasındaki görünüşte basit ilişkilerin altında yatan incelikler için bkz. "Makers and Persons", Patrick Cruttwell, *Hudson Review*, XII (Kış, 1959-60), s. 487-507.

madığında ise deneyimsiz okur hikâyenin kendisine dolaysız ulaştığını düşünme hatası yapabilir. Ama yazar hikâyeye açıkça bir anlatıcı yerleştirdiğinde, bu anlatıcıya hiçbir kişisel öznitelik atfetmese bile böyle bir hata yapılmayacaktır.

Dramatize edilmiş anlatıcılar. – En ketum anlatıcı bile kendinden "ben" diye bahsettiği ya da Flaubert'de olduğu gibi Charles Bovary içeri girdiğinde "bizim" sınıfta olduğumuzu söylediği anda dramatize edilmiş demektir. Ama pek çok romanda anlatıcılar eksiksiz dramatize edilir, en az bize anlattıkları karakterler kadar canlı karakterler haline gelirler (*Tristram Shandy, Kayıp Zamanın İzinde, Karanlığın Yüreği, Dr. Faustus*). Böyle eserlerin çoğunda anlatıcı onu yaratan zımni yazardan kökten farklıdır. Anlatıcı olarak dramatize edilmiş insan tiplerinin çeşitliliği neredeyse diğer kurmaca karakterlerinin çeşitliliği kadar fazladır – "neredeyse" demek zorundayız, çünkü bazı karakterler bir hikâyeyi "anlatma ya da "yansıtma" niteliğine tam olarak sahip değildir (Faulkner romanının bir kısmında geri zekâlı bir karakter kullanabilmiştir, çünkü diğer üç bölümde onun yarattığı karmaşa açıklığa kavuşturulur).

Pek çok dramatize edilmiş anlatıcının asla açıkça anlatıcı olarak adlandırılmadığını da hatırlamalıyız. Her konuşma, her hareket bir bakıma anlatımdır; pek çok eserde izlerkitleye bilmesi gerekenleri söylemek için kullanılan, ama görünüşte sadece rolünü oynayan gizli anlatıcılar bulunur.

Bu türden gizli anlatıcılar Eyüp'teki Tanrı kadar açıkça adlandırılmasa da, en az Tanrı kadar kesin bir otoriteyle konuşurlar çoğunlukla. Kâhin'in ne dediğini anlatmak için dönen ulaklar, iş anlaşmasının ahlaka aykırı olduğuna kocasını ikna etmeye çalışan kadınlar, aksi çocuklara sitem eden yaşlı uşaklar – bunların hepsi hitap ettikleri kişilerden çok bizim üzerimizde etki yaratırlar; kral inatla arayışına devam eder, koca anlaşmayı yapar, cehennemlik olmuş delikanlı sanki hiçbir şey denmemiş gibi cehenneme doğru yoluna devam eder, ama biz neler olacağını biliriz – üstelik yazarın kendisi ya da resmi anlatıcısı bize söylemişçesine eminizdir. *Tartuffe*'da Cleante, "Yüzüne karşı gülüyor, kardeşim," der Orgon'a, "ve doğrusunu istersen, bana kızma ama, haklı olduğunu söylemek zorundayım. Hiç böyle bir kapris görülmüş müdür? ... Çıldırmış olmalısın kardeşim, yemin ederim."[5] Trajedide de kahramanın trajik hatalarının aksine gerçeği söyleyen

bir koro, bir dost, hatta düpedüz kötü karakter vardır genellikle.

Modern kurmacada en önemli tanınmayan anlatıcılar üçüncü tekil şahıs "bilinç merkezleri"dir. Yazarlar kendi anlatılarını bu anlatıcıların süzgecinden geçirerek bize sunarlar. James'in kimi zaman verdiği adla böyle "yansıtıcılar", karmaşık zihinsel deneyimleri yansıtan çok net aynalar da olsa, James'ten bu yana pek çok kurmacada bulunan biraz bulanık, duyuya-bağlı "kamera gözler" de olsa, tam da bariz anlatıcıların işlevini yerine getirirler – tabii kendilerine has yoğunluklar eklemeleri de mümkündür.

Gabriel ötekilerle birlikte kapıya çıkmamıştı. Holün karanlıkça bir köşesinden merdivenin yukarısına bakıyordu. Birinci sahanlığın yakınında bir kadın duruyordu, o da gölgede. Yüzü görünmüyordu, ama gölgeden siyah beyaz gibi duran kiremit rengi ve pembe çizgili eteği görülebiliyordu. Karısıydı. Tırabzana yaslanmış, bir şey dinliyordu. ... Yarı karanlık bir merdivende duran ve uzaktan gelen bir müziği dinleyen bir kadın neyin simgesi olabilir diye düşündü. [Joyce, "Ölüler"]

Bazı amaçlar doğrultusunda bu yöntemi kullanmanın son derece somut avantajları modern eleştiriye başat nitelikte bir tema sağlamıştır. Hatta dikkatimiz doğallık ve canlılık gibi bu tür niteliklere yöneldiğinde, avantajlar çok kuvvetlidir. Dezavantajları ancak tüm iyi kurmacaların aynı türden canlılık yanılsamasını aynı şekilde yansıtmaya çalıştığı yolundaki moda varsayımdan vazgeçtiğimiz zaman görmek zorunda kalırız. Üçüncü tekil şahıs yansıtıcı bazı etkiler için çoğu tarzdan daha uygundur, ama başka etkiler yaratılmak istendiğinde kullanışsız, hatta zararlı olabilir (bkz. 11-13. Bölümler).

GÖZLEMCİLER VE ANLATICI-FAİLLER

Dramatize edilmiş anlatıcılar içinde hem salt gözlemci olanlar vardır (*Tom Jones*, *The Egoist*, *Troilus and Criseyde*'nin "ben"i), hem de olayların gidişatına bir derece etkide bulunanlar (*Muhteşem Gatsby*'deki Nick'in küçük müdahalesinden tutun da *Karanlığın Yüreği*'ndeki Marlow'un geniş çaplı işbirliği[6] ve Tristram Shandy'nin, Moll Flanders'ın, Huckleberry Finn'in ve *Oğullar ve Sevgililer*'deki –üçüncü

5. Marcel Gutwirth'in yayımlanmamış bir çevirisinden.

6. Conrad'ın eserlerinde Marlow'un gelişimi ve işlevleriyle ilgili özenli bir yo-

tekil şahısta verilen– Paul Morel'in merkezi rolüne kadar farklı derecelerden söz ediyoruz). Şurası açık ki gözlemcilerle ilgili keşfedeceğimiz kurallar anlatıcı-failler için geçerli olmayabilse de, bakış açısından bahsederken bu ayrım nadiren yapılmaktadır (12. Bölüm).

SAHNE VE ÖZET

İster birinci ister üçüncü tekil şahısta olsun, tüm anlatıcılar ve gözlemciler hikâyelerini bize ya öncelikle sahne olarak anlatırlar ("Katiller", *The Awkward Age*, ayrıca Ivy Compton-Burnett ve Henry Green' in eserleri), ya öncelikle özet olarak yani Lubbock'un tabiriyle "resim" olarak anlatırlar (Addison'ın neredeyse tamamen sahne dışı hikâyeleri), ya da en yaygın olarak bu ikisini birleştirirler.

Aristoteles'in dramatik tarz ile anlatı tarzı arasında yaptığı ayrımdaki gibi, gösterme ile anlatma arasındaki biraz farklı modern ayrım da epey kapsamlıdır. Ama asıl sorun geniş bir alanı kapsamasının bedelini ciddi ölçüde belirsizlikle ödemesidir. Tüm biçimlerdeki ve tonlardaki anlatıcılar ya tek başına diyaloğu bildirmek ya da "sahne yönergeleri" ve ortam tarifiyle diyaloğu desteklemek zorundadır. Ama Huck Finn'in bildirdiği bir sahne ile Poe'nun Montresor'unun bildirdiği bir sahne arasındaki kökten etki farkını düşünürsek, "sahnesel" olma niteliğinin edebi etki konusunda çok az şey gösterdiğini fark ederiz. Ayrıca, *Tom Jones*'un iki sayfasında verilen on iki yılın nefis özetini (III. Kitap, 1. Bölüm), özetin gerektiği bir yerde "süre gerçekçiliği" tutkusunun dayatmasına boyun eğen Sartre'ın sahnelediği on dakikalık kısaltılmamış bir konuşmanın bıktırıcı gösterimiyle mukayese edin. 1. ve 2. Bölümlerde gösterildiği üzere, sahne ile özet, göstermek ile anlatmak arasındaki zıtlık, sahneyi ya da özeti sunanın nasıl bir anlatıcı olduğunu netleştirene kadar pek bir işe yaramayacaktır.

---

rum için bkz. W. Y. Tindall, "Apology for Marlow", *From Jane Austen to Joseph Conrad* içinde, haz. Robert C. Rathburn ve Martin Steinmann, Jr. (Minneapolis, Minnessota, 1958), s. 274-85. Marlow'un kendisi de sık sık Conrad'ın ironilerine kurban gitse de, genelde zımni yazarın netlikleri ve muğlaklıkları konusunda güvenilir bir yansıtıcıdır. Çok daha eksiksiz bir değerlendirme (ve bir lisans öğrencisi için çarpıcı bir eser) de şudur: James L. Guetti, Jr., *The Rhetoric of Joseph Conrad* ("Amherst College Honors Thesis", No. 2 [Amherst, Massachussets, 1960]).

YORUM

Göstermek kadar anlatmaya da başvuran anlatıcılar, müsaade ettikleri yorum miktarına ve türüne göre olduğu gibi, olayları doğrudan sahnede mi yoksa özette mi anlattıklarına göre de çok çeşitlilik gösterirler. Böyle bir yorum insan deneyiminin herhangi bir veçhesini kapsayabilir elbette, ayrıca ana meseleyle sayısız şekilde ve ölçüde bağlantılandırılabilir. Yoruma tekil bir gereç muamelesi yapmak, sırf süsleme niteliğindeki yorum, retorik bir amaca hizmet eden ama dramatik yapının parçası olmayan yorum ve *Tristram Shandy*'de olduğu gibi dramatik yapıyla bütünleşik olan yorum arasındaki önemli farkları görmezden gelmek demektir (bkz. aşağıda 7-8. Bölümler).

ÖZBİLİNÇLİ ANLATICILAR

Tüm bu türlerden gözlemciler ile anlatıcı-failler arasındaki ayrımları aşan bir ayrım, *özbilinçli anlatıcılar* (8. Bölüm) yani yazarlıklarının farkında olanlar (*Tom Jones*, *Tristram Shandy*, *Barchester Towers*, *Çavdar Tarlasında Çocuklar*, *Kayıp Zamanın İzinde*, *Dr. Faustus*) ile yazma işini hemen hiç tartışmayan anlatıcılar veya gözlemciler (*Huckleberry Finn*) ya da bir edebi eseri yazdıklarının, düşündüklerinin, konuştuklarının veya "yansıttıklarının" farkında olmayanlar (Camus' nün *Yabancı*'sı, Lardner'ın "Tıraş"ı, Bellow'un *Kurban*'ı) arasındaki ayrımdır.

MESAFE FARKLILIKLARI

Anlatıcılar ve üçüncü şahıs yansıtıcılar, failler ya da zarar görenler olarak olaya dahil olsalar da olmasalar da, onları yazardan, okurdan ve hikâyedeki diğer karakterlerden ayıran mesafenin miktarı ve türü bakımından ciddi ölçüde birbirlerinden farklıdırlar. Her okuma deneyiminde yazar, anlatıcı, diğer karakterler ve okur arasında zımni bir diyalog vardır. Bu dört unsur ister ahlaksal veya düşünsel, ister estetik ve hatta fiziksel olsun, herhangi bir değer ekseninde, özdeşleşmeden tümüyle karşıt olmaya kadar farklı şekillerde birbirleriyle ilişkilenebilirler. (Kekeleyen bir okur H. C. Earwicker'ın kekelemesine

benimle aynı tepkiyi mi verir? Kesinlikle hayır.) Genellikle "estetik mesafe" adı altında tartışılan unsurlar burada devreye girer elbette; zamanda ve mekânda mesafe, ayrıca toplumsal sınıf ve konuşma ya da giyinmede gelenek farkları – bunlar ve daha başka benzerleri estetik bir nesneyle uğraştığımız hissini kontrol etmeye yardımcı olur. Bu durum tıpkı modern tiyatrodaki kâğıttan ayların ve diğer gerçekdışı sahne efektlerinin "yabancılaştırma" etkisi yaratmasına benzer. Ama yazarda, okurda, anlatıcıda ve karakter listesindeki diğer herkesteki aynı ölçüde önemli kişisel inanç ve nitelik etkileri ile bu mesafe etkisini birbirine karıştırmamamız gerek.

1. *Anlatıcının* mesafesi *zımni yazarın* mesafesinden daha az ya da daha çok olabilir. Bu mesafe ahlaki olabilir (Jason'a karşı Faulkner, berbere karşı Lardner, *Jonathan Wild*'daki anlatıcıya karşı Fielding). Mesafe düşünsel olabilir (Twain ve Huck Finn, burunların tesiri konusunda Sterne ve Tristram Shandy, Richardson ve Clarissa). Mesafe fiziksel ya da zamansal da olabilir: Yazarların çoğu "en sonunda her şeyin nasıl olacağını" bildiğinden en malumatlı anlatıcıdan bile daha mesafeli oldukları söylenebilir. Böylece devam edip gider.

2. *Anlatıcının* mesafesi anlattığı hikâyede bulunan *karakterlerin* mesafesinden daha az ya da daha çok olabilir. Ahlaki, düşünsel ve zamansal bakımdan karakterlerden farklı olabilir (*Büyük Umutlar* ve *Redburn*'deki olgun anlatıcı ile genç benliği); ahlaki ve düşünsel bakımdan farklı olabilir (Greene'in *Sessiz Amerikalı*'sındaki anlatıcı Fowler ve Amerikan Pyle'ın her ikisi de yazarın normlarından kökten ayrılırlar ama ayrı yönlere doğru ayrılırlar); ahlaki ve duygusal bakımdan farklı olabilir (Maupassant'ın "Kolye"si ve Huxley'nin "Öğle Yemeğindeki Rahibeler"inde anlatıcılar, Maupassant ve Huxley'nin okurdan açıkça beklediğinden daha az duygusal katılım etkisi yaratırlar; ihtimal dahilindeki diğer tüm özelliklerde de farklılıklar olabilir.

3. Anlatıcı okurun kendi normlarına daha yakın ya da daha uzak olabilir; örneğin fiziksel ve duygusal olarak (Kafka'nın *Dönüşüm*'ü); ahlaki ve duygusal olarak (*Brighton Rock*'taki Pinkie, Mauriac'ın *Le Noeud de vipères*'indeki cimri ve modern kurmacanın inandırıcı insanlara çevirmeyi başardığı diğer pek çok yoz karakter).

Her şeyi bilen anlatıcıdan vazgeçilmesi ve dramatize edilmiş güvenilir anlatıcıların bünyevi sınırlılıkları karşısında, modern yazarların, anlattıkları eser ilerledikçe öznitelikleri değişen güvenilmez an-

latıcılarla ilgili deneyler yapmaları pek şaşırtıcı değildir. Shakespeare modern dünyaya Yunanların karakter değişimini ihmal ederek atladıkları şeyi öğrettiğinden beri (*Macbeth* ve *Lear* ile *Oedipus*'u karşılaştırın), karakter gelişimi ya da bozulması hikâyeleri giderek daha popüler hale gelmiştir. Ama yazarlar üçüncü tekil şahıs yansıtıcının tüm faydalarını keşfedinceye kadar, bir anlatıcının *anlatırken* yaşadığı değişimi etkin bir şekilde gösterememişlerdir. *Büyük Umutlar*'daki olgun Pip, kalbi okurun kalbinin olduğu yerde atan cömert bir adam olarak sunulur; adeta genç benliğinin okurdan önce uzaklaşmasını sonra geri yaklaşmasını izler. Ama üçüncü tekil şahıstaki yansıtıcı teknik olarak geçmiş zamanda gösterilse bile fiilen şimdide, gözlerimizin önünde okurun benimsediği değerlerden kâh uzaklaşma kâh bu değerlere yaklaşma halindedir. Yirminci yüzyılda yazarlar böyle değişimleri temel alan bütün olası konu biçimlerini işlemeye yeminli gibidir adeta: uzak başla yakın bitir; yakın başla, uzaklaş, yakın bitir; uzak başla daha da uzak bitir vs. Ama muhtemelen en tipik durum bunların ilkindeki muazzam başarılardır; Faulkner'ın Mink Snopes'u gibi aşırı sevimsiz karakterleri alıp hem karakter değiştirme hem teknik manipülasyon yoluyla şeref ve güç sahibi karakterler haline getiren eserlerden söz ediyoruz. Bu tür mesafe değiştirmelerden kaynaklanan çeşitli konu biçimleriyle ilgili enine boyuna araştırmalara ihtiyacımız var.

4. *Zımni yazar, okura* daha yakın ya da daha uzak olabilir. Mesafenin düşünsel olması mümkündür (*Tristram Shandy*'nin –Tristram'la özdeşleştirilmemesi gereken– zımni yazarının, klasik kültür gibi zor bir konuya dair ilgisi ve bilgisi okurlarının hepsine nazaran daha fazladır), ahlaki olabilir (Sade'ın eserleri) veya estetik de olabilir. Yazarın bakış açısına göre, kitabının başarılı bir okuması zımni yazarının temel normları ile farazi okurun normları arasındaki mesafenin ortadan kaldırılması demektir. Çoğu durumda temel mesafe daha baştan yok denecek kadar azdır; Jane Austen gurur ve önyargının istenmeyen şeyler olduğuna bizi inandırmak zorunda değildir. Öte yandan kötü bir kitabı da açıkça tanımak mümkündür, çünkü zımni yazar kabul edemeyeceğimiz normlara göre kitabı değerlendirmemizi istemektedir.

5. *Zımni yazar* (okuru da beraberinde taşıyan yazar) *diğer karakterlerden* daha uzak ya da daha yakın olabilir. Yine burada da mesafe

herhangi bir değer ekseninde olabilir. Bazı başarılı yazarlar karakterlerinin çoğunu her bakımdan çok "uzakta" tutarlar (Ivy Compton-Burnett) ve –William Empson'ın T. F. Powys hakkında söylediği gibi– karakterlerini "yazardan büyük bir mesafede"[7] tutacak bir yapaylığı korumak için gayet kasıtlı bir çaba harcayabilirler. Diğerleriyse çok çeşitli eksenler üzerinde uzaktan yakına uzanan daha geniş bir aralık sunar. Örneğin Jane Austen geniş bir ahlaki yargı (*Emma*'daki Jane Fairfax'in neredeyse tümden onaylanmasından *Gurur ve Önyargı*'daki Wickham'ın hor görülmesine), bilgelik (Knightley'den Bayan Bates'e ya da Bayan Bennett'a), beğeni, ölçülülük ya da duyarlılık aralığı sunar.

Bu ölçütlerin her biri için verdiğim örneklerin tüm olasılıkları kapsamasının mümkün olmadığı barizdir. "Katılım", "sempati" ya da "özdeşleşme" dediğimiz şeyler genellikle yazara, anlatıcılara, gözlemcilere ve diğer karakterlere verilen pek çok tepkiden oluşur. Ayrıca anlatıcılar çok çeşitli katılım ya da mesafeli durma türleri bakımından yazarlarından ya da okurlarından farklılaşabilirler; bu çeşitlilik derin bir kişisel endişeden (*Muhteşem Gatsby*'deki Nick, *The Master of Ballantrae*'deki MacKellar, *Dr. Faustus*'taki Zeitblom), hafif bir eğlenme veya merak duygusuyla karışık ya da duygusuz bir mesafeliliğe kadar uzanır (Waugh'un *Decline and Fall*'u).

Pratik eleştiri için bu tür mesafelerin belki de en önemlisi, yanılabilir ya da güvenilmez anlatıcı ile okuru beraberinde götürerek anlatıcıyı yargılayan zımni yazar arasındaki mesafedir. Bakış açısını tartışmanın sebebi edebi etkilerle nasıl ilişkilendiğini bulmaksa, bir yargıda bulunabilmemiz için anlatıcının "ben" mi yoksa "o" mu olduğuna, imtiyazlı mı yoksa sınırlı mı olduğuna kıyasla ahlaki ve düşünsel nitelikleri kesinlikle daha önemlidir. Anlatıcının güvenilir olmadığı ortaya çıkarsa, bize anlattığı hikâyenin toptan etkisi de değişecektir.

Anlatıcılardaki bu tür mesafe için terminolojimiz fena halde yetersizdir. Daha iyi terimler olmadığı için, eserin normlarına (yani zımni yazarın normlarına) uygun olarak konuşan ya da hareket eden anlatıcıya *güvenilir* diyorum, uygun olmayana da *güvenilmez* diyo-

7. *Some Versions of Pastoral* (Londra, 1935), s. 7. Powys'in kasti yapaylığına dair kusursuz bir tartışma için bkz. Martin Steinmann, "The Symbolism of T. F. Powys", *Critique*, I (Yaz 1957), s. 49-63.

rum. Büyük güvenilir anlatıcılardan çoğunun bol miktarda tesadüfi ironiye başvurduğu, bu yüzden de aldatıcılık potansiyeli taşımak bakımından "güvenilmez" olduğu doğrudur. Ama zor ironi bir anlatıcıyı güvenilmez yapmaya yetmez. Ayrıca, kasten aldatıcı olan anlatıcılar bazı modern romancıların (Camus, *Düşüş*; Calder Willingham, *Natural Child* vs.) ana kaynaklarından biri olmasına rağmen, güvenilmezlik normalde yalan söylemekle de ilgili değildir.[8] Güvenilmezlik çoğunlukla James'in bilinçsizlik *(inconscience)* dediği bir meseleyle ilgilidir; anlatıcı hatalıdır ya da yazarın ondan esirgediği niteliklere sahip olduğunu sanmaktadır. Veyahut da *Huckleberry Finn*'deki gibi anlatıcı doğuştan kötü olduğunu iddia ederken yazar arkasından sessizce onun erdemlerini övmektedir.

Demek ki güvenilmez anlatıcılar yazarın normlarından ne kadar ve hangi yönde ayrıldıklarına göre ciddi farklılıklar gösterirler; daha eski olan "ton" terimi, tıpkı şu anda moda olan "ironi" ve "mesafe" terimleri gibi, ayırt etmemiz gereken pek çok etkiyi kapsar. Barry Lyndon gibi bazı anlatıcılar ilginç bir zindelik dışında her türlü erdem bakımından yazardan ve okurdan mümkün mertebe "uzağa" yerleştirilmiştir. James'in *The Spoils of Poynton*'ındaki Fleda Vetch gibi bazı anlatıcılar ise yazarın beğeni, yargı ve ahlaki duygu ideallerini temsil etmeye yaklaşırlar. Tüm bunlar güvenilir anlatıcılara nazaran okurun çıkarım güçlerinin daha etkin kullanılmasını gerektirir.

8. Alexander E. Jones son dönemde yazdığı bir denemede *Yürek Burgusu*'nun "düz" bir okumasını inandırıcı bir şekilde savunur. Sunduğu sebeplerden biri şudur: "Temel birinci tekil şahıs kurmacası uzlaşımı, anlatıcıya güvenmek anlamına gelir. ... James kendi sanatının temel kurallarını ihlal etmediği müddetçe, mürebbiye patolojik bir yalancı olamaz" (*PMLA*, LXXIV [Mart 1959], 122). James'in döneminde durum ne olursa olsun, modern kurmacada artık öyle bir uzlaşım olmadığı açıktır. Temel alabileceğimiz tek uzlaşım, on birinci bölümde gösterdiğim üzere, anlatıcının kendisini okura –konuşarak ya da yazarak– hitap ediyor gibi sunduğunda gerçekten de hitap ediyor olduğudur. Söylediği şeyin içeriği bir rüya olabilir (Schwartz'ın "In Dreams Begin Responsibilities"i), yalan olabilir (Jean Cayrol'un *Les corpst étrangers*'i) veya bunların hiçbiri olmayabilir – yani rüya, yalan, fantazi ve gerçeklik arasında belirsiz bir yerde bırakılabilir (Unamuno'nun *Sis*'i, Beckett'ın *Acaba Nasıl?*'ı).

DESTEK YA DA DÜZELTME ÇEŞİTLERİ

Güvenilir anlatıcılar da güvenilmez anlatıcılar da başka anlatıcılar tarafından desteklenmeyebilir ya da düzeltilmeyebilir (*The Horse's Mouth*'ta Gully Jimson, Bellow'un *Yağmur Kral*'ındaki Henderson), veya desteklenebilir ya da düzeltilebilir (*The Master of Ballantrae*, *Ses ve Öfke*). Kimi zaman bir anlatıcının yanılabilir olup olmadığını veya ne ölçüde yanılabilir olduğunu anlamak neredeyse imkânsızdır; kimi zaman da açıktan doğrulamalar ya da çatışan tanıklıklar çıkarım yapmayı kolaylaştırır. Ama şurası unutulmamalıdır ki destek ya da düzeltme, olayın içinden gelip gelmediğine bağlı olarak kökten farklılaşabilir: Anlatıcı-fail doğru çizgide kalmak ya da kendi görüşlerini değiştirmek için destekten ya da düzeltmeden faydalanabilir (Faulkner, *Intruder in the Dust*); veya destek ya da düzeltme basitçe dışarıdan gelebilir ve okurun kendi görüşlerini anlatıcının görüşleri karşısında düzeltmesine ya da pekiştirmesine yardımcı olur (Graham Greene'in *The Power and the Glory*'si). Tecridin etkilerinin bu iki durumda son derece farklı olacağı barizdir.

İMTİYAZ

Gözlemciler ve anlatıcı-failler ister özbilinçli olsunlar ister olmasınlar, ister güvenilir olsunlar ister olmasınlar, ister yorum yapsınlar ister sessiz kalsınlar, ister tecrit edilmiş olsunlar ister desteklensinler, ya tam anlamıyla doğal yollardan öğrenilemeyecek şeyleri bilme imtiyazına sahip olurlar, ya da gerçekçi görü ve çıkarımla sınırlanırlar. Eksiksiz imtiyaza genellikle her şeyi bilme diyoruz. Ama pek çok imtiyaz türü vardır ve pek az "her şeyi bilen" anlatıcı yazarlar kadar çok şey bilebilir ya da gösterebilir.

İmtiyaz ve sınırlamanın çeşitleri ve işlevleri konusunda etraflı çalışmalar yapılmasına ihtiyaç var. Bazı sınırlamalar sadece geçicidir, hatta Fielding'in zaman zaman "ben"ine atfettiği cehalette olduğu gibi kendi anlatma gücünden şüphe duyar ve ilham perilerini yardıma çağırır (*Tom Jones*, XIIII. Kitap, 1. Bölüm) şaka mahiyetindedir. Bazıları daha kalıcıdır ama anlık gevşemelere açıktır; mesela *Moby Dick*'teki genelde sınırlı, insani düzeyde gerçekçi Ishmael hikâye gerektir-

diğinde insani sınırlarını aşabilir ("'Cesaretleniyor, ama yine de itaat ediyor; işte bu gayet dikkatli bir cesaret!' diye mırıldandı Ahab." Bu sırada olayı anlatıcıya aktaracak kimse yoktur). Bazıları da durumlarının izin verdiği kadar bilgiyle yetinmek zorundadır (birinci tekil şahıs, Huck Finn; üçüncü tekil şahıs, Katherine Anne Porter'ın hikâyelerindeki Miranda ve Laura).

En önemli imtiyaz da başka bir karakterin içini görmektir, çünkü böyle bir imtiyaz anlatıcıya retorik güç verir. "Her şeyi bilmek" konusunda tuhaf bir muğlaklık vardır. Dramatik anlatı sınıfına koyduğumuz modern eserlerin pek çoğunda her şey karakterlerin sınırlı görüşleri üzerinden bize iletilir; bu eserlerde sessiz yazar en az Fielding'in kendine atfettiği kadar eksiksiz bir "her şeyi bilme" halindedir. Faulkner'ın *Döşeğimde Ölürken*'indeki on altı karakterin zihinlerine gelişigüzel girip çıkmamız, bu zihinlerin içerdiği şeylerden başka hiçbir şeyi görmememiz, anlatının bir bakıma her şeyi bilen yazara bağlı değilmiş gibi görünmesine yol açabilir. Ama bu yöntem her şeyi bilmenin daniskasıdır: Zımni yazar gaipten haber verme gücüne mutlak bir güven duymamızı talep eder. Bu on altı zihnin her biri hakkında her şeyi bildiğinden ya da hangisini ne kadar göstereceğini doğru seçtiğinden bir an bile şüphe etmemeliyiz. Kısacası, gayrişahsi anlatı her şeyi bilmekten kaçış değildir aslında – hakiki yazar da her zamanki kadar "gayritabii" şekilde her şeyi bilmektedir. Açık yapaylık hata olsaydı (ki değildir), modern anlatı Trollope'un anlatıları kadar hatalarla dolu olurdu.

Aynı muğlaklığı göstermenin bir başka yolu da "dramatik" hikâye anlatımı kavramına yakından bakmaktır. Yazar karakterlerini normalde dramatik bir tarz diyeceğimiz tarzda sunmadan onları dramatik bir duruma sokabilir. Soyguncuların soyduğu ve dövdüğü Joseph Andrews bir posta arabasına alınırken, Fielding bu sahneyi modern standartlara göre tutarsız ve dramatik olmayan bir tarzda sunar. "Uzun zamandır hiç kıpırtısız yatan zavallı adam, posta arabası yaklaştığı sırada yeni yeni kendine geliyordu. Adamın iniltilerini duyan postilyon öndeki atların dizginlerine asıldı ve arabacıya hendekte ölü bir adamın yattığından emin olduğunu söyledi. ... Postilyonun söylediklerini duyan ve tıpkı onun gibi iniltiyi işiten bir kadın heyecanla arabacıya seslenerek durmasını ve sorunun ne olduğuna bakmasını söyledi. Arabacı da postilyona inmesini ve hendeğin içine bakmasını

söyledi. Postilyon hendeğe bakıp geri döndüğünde, 'Hendeğin içinde anadan doğma halde oturan bir adam var,' dedi." Bunun ardından her yolcunun bencilce tepkilerinin kaydedildiği, sahne olarak adlandırılması hiç kolay olmayan, muhteşem bir tasvir başlar. Genç avukat, Joseph'i almayı reddederlerse hukuk karşısında sorumlu olacaklarını hatırlatır. "Bu sözler konuşan kişiyi gayet iyi tanıyan arabacı üzerinde hissedilir bir etki yarattı; yukarda bahsi geçen yaşlı beyefendi de çıplak adamın ona sık sık kadına nüktedanlığını gösterme fırsatı sunacağını düşünerek, adamın yol parası yerine diğer yolcularla birlikte arabacıya bir maşrapa bira ısmarlamayı önerdi; nihayet, kısmen birinin tehditleri karşısında telaşa kapıldığından, kısmen de diğerinin vaatlerini beğendiğinden, belki biraz da hâlâ orasından burasından kan sızan ve soğuktan titreyen zavallı adamın hali karşısında merhamet duyguları uyandığından arabacı onu almayı kabul etti." Joseph posta arabasına bindikten sonra da "sahnenin" aynı türden dolaylı bildirimi devam eder, sık sık da budalalar ve hainler meclisinin zihinlerine ve kalplerine yüzeysel de olsa dalışlar yapılır ve eksiksiz bilginin mahsurlu olduğu noktalarda da yer yer tahminde bulunulur. Dramatik olmak karakterlerin dramatik bir şekilde birbiriyle meşgul olduğunun, güdülerin çarpıştığının gösterilmesi, sonucun da güdülerin etkisine bağlı olması ise bu sahne dramatiktir. Ama hikâyenin kendi kendine ilerlediği izlenimi verilmesi, karakterlerin izleyici karşısında dramatik bir ilişki halinde var olması, anlatıcı tarafından dolayımlanmaması, ancak kelimenin kelimeyle ve kelimenin eylemle çıkarımsal eşleştirilmesi yoluyla deşifre edilebilmesi anlamında bir dramatiklikten bahsediyorsak, o halde bu sahne görece dramatik olmayan bir sahnedir.

Öte yandan, yazar bir karakteri okurla ikinci türden dramatik ilişki halinde sunarken bu karakterde hiçbir içsel drama göstermeyebilir. Pek çok lirik şiir bu bakımdan dramatiktir ama başka bakımlardan dramatik değildir. "Yaşlılar için değil bu diyar..." Kim diyor? Yeats ya da "maskesi" diyor. Kime diyor? Bize diyor. Peki bunun "Setebos Üzerine Düşünen Caliban"da Caliban'ın Browning'den uzak olduğu kadar Yeats'e uzak bir karakter değil de Yeats olduğunu nereden biliyoruz? Dramatize edilmiş anlatı ilerledikçe bu çıkarımı yapıyoruz; liriği bu bakımdan dramatik yapan şey çıkarım ihtiyacıdır. Kısacası, Caliban iki anlamda dramatiktir; diğer karakterlerle dramatik bir du-

rumdadır ve bize karşı da dramatik bir durumu vardır. Yeats'in şiiri ise tek bir anlamda dramatiktir.

Dramatik sözcüğünün muğlaklıkları, doğrudan bilinç hallerini dramatize etmeye girişen kurmacalarda daha da karmaşık bir hal alır. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* dramatik midir? Bazı açılardan öyledir. Bize Stephen hakkında bir şey söylenmez. Tam karşımızda sahneye yerleştirilmiştir ve yazardan sadece saklı gizli gelen yardımlar ve yorumlarla kaderine doğru ilerlemektedir. Ama hareketleri doğrudan dramatize edilmez, dolaysızca konuşmasını duymayız. Gerçekleşen her şeyin zihinsel kaydı dramatize edilir. Stephen'ın bilincinin dünyayla meşgul olduğunu görürüz. Kimi zaman bu kayıtlar başlı başına dramatiktir, örneğin Stephen kendini başka karakterlerle birlikte bir sahnede görür. Ama bildirimin kendisi, içsel kayıt ancak ikinci anlamda dramatiktir. Stephen'ın zihninde olup bitenlere dair bize bildirilenler hiçbir değiştirici dramatik bağlamın dahil olmadığı bir monologdur. Üstelik yanılmaz bir bildirimdir, tipik Elizabeth tarzı kendi kendine konuşmaya nazaran eleştirel şüpheye pek tabi olmaz. Uzlaşımlar sayesinde, Stephen'ın zihninde olup bittiği söylenenlerin gerçekten de orada olup bittiğini kabul ederiz, başka bir deyişle Stephen'ın zihninin nasıl işlediğini Joyce'un bildiğini varsayarız. "Defterin sayfasındaki eşitlik, bir tavus gibi gözlü ve benekli, genişleyen kuyruğunu yaymaya başladı; üslerindeki gözlerle yıldızlar elendikten sonra, yavaş yavaş katlanıp kapandı. Görünüp yok olan üsler açılıp kapanan gözlerdi; açılıp kapanan gözler doğan ve söndürülen yıldızlardı." Bunu kim söylüyor? Stephen değil, her şeyi bilen, yanılmaz yazar söylüyor. Bildirim doğrudandır ve herhangi bir "dramatik" bağlamla değiştirilmediği açıktır – yani dramatik sahnedeki konuşmaların aksine, düşüncelerin herhangi bir şekilde etki yaratmaya yönelik olduğundan şüphelenmeye sürüklemez bizi. Bu yüzden Stephen'la ancak sınırlı bir anlamda –lirik şiirin dramatik olduğu anlamda– dramatik bir ilişki kurabiliriz.[9]

9. Buradaki terminolojimin Joyce'un lirik, epik ve dramatik üçlüsünü kullanışıyla ters düştüğünün farkındayım. *Portre* Joyce'taki anlamıyla dramatiktir, ama sadece o anlamda dramatiktir.

İÇERİDEN GÖRÜŞLER

Son olarak, içeriden görüş sağlayan anlatıcılar bu görüşün derinliği ve ekseni bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Boccaccio içeriden görüş sağlayabilir, ama son derece yüzeysel bir görüştür bu. Jane Austen ahlaki bakımdan görece derine iner, ama psikolojik bakımdan yüzeyin pek altına inmez. Bilinç akışı yöntemini kullanan tüm yazarlar muhtemelen psikolojik bakımdan derine inmeye çalışır, ama bazıları ahlaki boyutu kasten yüzeysel bırakır.[10] Uzun süreli bir içeriden görüşün, hangi derinliğe inerse insin, zihni gösterilen karakteri geçici olarak anlatıcıya çevirdiğini unutmamamız gerek; bu yüzden içeriden görüşler yukarıda tanımladığımız tüm niteliklerdeki değişikliklere tabidir, en önemlisi de güvenilmezlik derecesindeki değişikliklere tabidir. Genel olarak, ne kadar derine dalarsak, o kadar fazla güvenilmezliği sempatiyi kaybetmeden kabullenebiliriz (bkz. 10. Bölüm).

Anlatı bilim değil sanattır, ama bu durum anlatının ilkelerini formüle etmeye kalktığımızda illaki başarısız olacağımız anlamına gelmez. Her sanatın sistematik unsurları vardır ve kurmaca eleştirisi teknik başarıları ve başarısızlıkları genel ilkelere gönderme yaparak açıklamaya çalışma sorumluluğundan kesinlikle kaçamaz. Ama genel ilkelerin nerede bulunduğunu sürekli sorgulamamız gerekir.

Romancılıkla uğraşanların bakış açısı konusunda eleştirmenler-

10. "Bilinç-akışı" gibi gevşek bir terimin kapsadığı çok sayıdaki gerecin tartışılması genellikle psikolojik gerçekçiliğe hizmetlerine odaklanmış, farklı derinlik derecelerinin ahlaki etkisinden uzak durulmuştur. Bu yönteme sıcak bakmayan eleştirmenler bile –örneğin *Le romancier et ses personnages*'da Mauriac (Paris, 1933)– genellikle gereçlerin amorfluğuna, net kontrolün yokluğuna ve bariz yapaylığa işaret etmiş, ama onların ahlaki sonuçları üzerinde durmamışlardır. Çoğu durumda hem saldıranlar hem de savunanlar şu şu genel sebeplerle iyi ya da kötü olduğuna karar verilebilecek tek bir gereç olduğunu varsaymışlardır. Melvin Friedman (*Stream of Consciousness* [New Haven, Connecticut, 1955]), "bu gelenek dahilinde birinci sınıf başka eser üretilemeyeceğinin neredeyse aksiyom niteliğinde olduğu" sonucuna varır, çünkü yöntem "Joyce, Virginia Woolf ve erken dönem Faulkner'la birlikte ölen belli bir edebiyat zihniyetine" bağlıdır (s. 261). Ama ele aldığı eserler düzinelerce farklı türden bilinç-akışı kullanır ve bunlardan bazıları artık romancının dağarcığının yerleşik bir parçası haline gelmiştir. Pek çoğu da gelecekte yeni kullanım alanları bulacak gibidir.

den hiç yardım görmediklerini söylemelerinin şaşırtıcı bir tarafı yoktur. Romancı bakış açısıyla uğraşırken daima tekil eser düzeyinde düşünmek zorundadır: Hangi karakterler belli bir hikâyeyi ya da hikâyenin belli bir kısmını anlatabilir, hangi güvenilirlik, imtiyaz, yorum serbestliği derecesiyle hareket etmelidirler vs. Karaktere dramatik canlılık verilmeli midir? Romancı eleştirmenin sınıflandırmalarından birine –"her şeyi bilen", "birinci tekil şahıs", "sınırlı her şeyi bilen", "nesnel", "düzensiz", "silinmiş" ya da başka bir şey– uygun düşen bir anlatıcıda karar kılmışsa bile sorunları daha yeni başlamış demektir. "Her şeyi bilen anlatıcı kullanmak en esnek yöntemdir" ya da "nesnel anlatıcı en hızlı veya canlı olandır" gibi ifadelere gönderme yaparak dolaysız, hassas, pratik sorunlarına yanıtlar üretemez. Bu düzeyde en sağlam genellemeler bile romanını sayfa sayfa ilerletirken pek işe yaramayacaktır.

Henry James'in ayrıntılı kayıtlarının gösterdiği üzere, romancı geliştirdiği fikrin potansiyellerine okurları için ulaşmaya çalışırken anlatı tekniğini keşfeder. Dolayısıyla tercihlerinin çoğunluğu da tür tercihi değil derece tercihidir. Anlatıcınızın her şeyi bilmeyeceğine karar vermek pratikte karar vermemek anlamına gelir. Asıl zor soru şudur: Tam olarak ne kadar *bilinçsiz* olabilir? Ayrıca birinci tekil şahıs anlatısında karar kılmak da sorunun sadece bir kısmını, hatta belki de en kolay kısmını çözmek anlamına gelir. Nasıl bir birinci tekil şahıs? Ne kadar eksiksiz karakterize ediliyor? Anlatıcı olarak kendisinin ne kadar bilincinde? Ne kadar güvenilir? Gerçekçi çıkarımla kısıtlanmışlık düzeyi nedir, ne ölçüde gerçekçiliğin ötesine geçen bir imtiyazı olacak? Hangi noktalarda hakikati söyleyecek ve hangi noktalarda yargıda bulunmayacak, hatta yalan söyleyecek? Bu sorular genel olarak kurmacaya, romana ya da bakış açısıyla ilgili kurallara bakılarak değil, ancak tekil eserlerin potansiyellerine ve zorunluluklarına bakılarak cevaplanabilir.

Hiç şüphe yok ki yazarın gönderme yapabileceği etki *türleri* vardır; örneğin bir sahneyi daha eğlenceli, dokunaklı, canlı ya da muğlak hale getirmek istiyorsa veya bir karakteri daha sempatik veya inandırıcı yapmak istiyorsa şu şu pratiklere işaret edilebilir. Ama bir romancının karar vermek için yardım ararken ders kitaplarındaki soyut kurallar yerine meslektaşlarının pratiklerine bakmasının neden daha faydalı olduğunu görebiliriz: Büyük romanları okuyan duyarlı

yazar bu romanlarda tüm diğer muhtemel etkilerden ayrı olarak *şu* etkinin uygun anlatı tercihiyle nasıl artırıldığına dair son derece net bir yığın örnek keşfedecektir. Anlatı türleriyle ilgilenen bir eleştirmen, aşırı genelleme yapmanın baştan çıkarıcılığını azaltabilecek tek şey olan uygulama çeşitliliklerine sürekli gönderme yaparak daima arkadan gelmek zorundadır. Modern "dördüncü birlik" yerine, bakış açısının kullanımında tutarlılık ve nesnellikle ilgili soyut kurallar yerine büyük hikâyelerin nasıl anlatıldığına dair daha itinali ve özgül çalışmalara ihtiyacımız var.

Şimdi de anlatma sanatına daha yakından bakalım.

... Efendim, sizinle birbirimize tamamen yabancı olduğumuzdan, kendimle ilgili pek çok konuyu size birdenbire açmam pek de yakışık almaz. – Biraz sabırlı olmalısınız. Bakınız, ben yalnızca hayatımı değil, aynı zamanda görüşlerimi de yazmaya girişmiş bulunuyorum; benim kişiliğim ve ne menem bir fani olduğum konusunda edineceğiniz bilgilerin, görüşlerin konusunda edineceğiniz bilgileri daha da çeşnilendireceğini ummakta ve beklemekteyim: Benimle birlikte yol aldıkça, aramızda başlamakta olan aşinalık samimiyete dönüşecek ve eğer ikimizden biri bir hata yapmazsa, sonunda gelip dostluğa dayanacaktır. *–O diem praeclarum!–* O zaman da bana temas eden hiçbir şey size kendi içinde önemsiz ya da anlatıldığında can sıkıcı gelmeyecektir.

Tristram Shandy

İKİNCİ KISIM

Kurmacada Yazarın Sesi

Dolayısıyla okuyucum bu yapıtta bazen çok kısa bazen de çok uzun, bazen bir günü bazen de yılları kapsayan bölümler bulunca; yani öykünün bazen hiç kıpırdamadan durduğunu bazen de uçtuğunu görünce hayretlere düşmesin. Hiçbir eleştiri mahkemesi önünde hesap vermek zorunda değilim bu çeşit şeyler için. Çünkü gerçekten yeni bir yazı türü alanında kurucu durumunda olduğum için, orada canımın istediği yasaları yapmakta özgürüm ben.

FIELDING, *Tom Jones*

Zaman'ı temsilen *Koro* sahneye çıkar
Suçlu saymayın ne olur
Beni ya da çabucak geçişimi; atladım diye
On altı yılın üzerinden ve açıklamadan bıraktım diye
Aradaki koca boşluğu...

Kış Masalı

Şu anda görüyorum ki, duruşmayı adım adım anlatamayacağım, çünkü pek çok şeyi ya duymadım, ya üzerinde durmadım ya da aklımda tutamadım. Ayrıca, yukarıda da belirttiğim gibi, hepsini noktası noktasına yazacak olsam ne yerim, ne de zamanım yeter buna...

Karamazov Kardeşler

Öykümün oyuncularını kandırıp bunu onlara söyletemediğim için, kendim söylemek zorunda kaldım.

FIELDING, *Tom Jones*

Naçizane bir şeref sözü kâfi gelmek durumundadır.

HENRY JAMES, *Güvercinin Kanatları*'na Önsöz

YEDİNCİ BÖLÜM

Güvenilir Yorumun Faydaları

Yorum sanki romana dair genel görüşlerimize göre kolayca yargılanabilecek tek bir şeymiş gibi yorumu tartışma –ve genellikle de mahkûm etme– ayartısına kapılan eleştirmenlere şaşırmaya gerek yok. Ama böyle a priori değerlendirmelerden vazgeçip yorumun aslında hangi etkileri yaratmak için kullanıldığını keşfetmek üzere bazı iyi romanlara bir göz atmaya değer. Sonrasında yine şu şu amaçlarla yoruma başvuran yazarlar bu yorumlara başvurmasa daha iyi olurdu deme noktasında bulabiliriz kendimizi. Ama en azından yazarın sesinin değer verdiğimiz genel niteliklerden fedakârlıklara değecek bazı başarılar getirip getirmediğine nispeten doğru karar verme konumuna gelebiliriz.

OLGULARI, RESMİ YA DA ÖZETİ VERMEK

Yorumcunun en bariz görevi okura kendi başına kolayca öğrenemeyeceği olguları iletmektir. Haliyle çeşit çeşit olgu vardır ve bu olgular sayısız şekilde "anlatılabilir". Sahne kurulumu, bir eylemin anlamının izahı, düşünce süreçlerinin ya da dramatize edilmesine gerek duyulmayacak kadar önemsiz olayların özeti, karakterin doğal bir şekilde tarif edemeyeceği fiziksel olayların ve ayrıntıların tarifi – tüm bunlar pek çok farklı biçimde gerçekleşir.

Criseyde'nin acılarına dair hikâyesine başlarken Chaucer hikâyenin ihtiyaçlarına tam anlamıyla uygun bir şekilde Troya'nın düşüşünü yedi satırda özetleyiverir:

Ama bu şehir nasıl yıkıma uğradı
Onu anlatmak değil bendenizin hedefi
Çünkü beni uzun süre alıkoyardı
Konumdan, hem de fazla oyalardı sizi.
Ama Troya'da neler olup bittiğine gelince,
Homeros, Dares ya da Diktys'in eserlerinde
Okuyabilir tüm olanları her kim isterse.

Burada pek çok hikâyeden birini okuduğumuzu, malzemelerini bizim ilgilerimize göre seçtiğini ve başka hikâyeler istiyorsak Homeros'u veya başka yazarları okuyabileceğimizi bize hatırlatan "Chaucer" *Troilus and Criseyde*'nin sonuna kadar bize yakından eşlik eder. Amaçlarına doğrudan uygun olmayan her şeyi özetler.

Bu değerli adamın savaşırken yaptıklarını
Yazmayı üstlenmiş olsaydım şayet burada,
Tek tek aktarırdım size bütün çarpışmalarını.
Ama mademki niyet ettim daha en başında
Aşkını anlatmaya, dedim işte diyeceğimi.
Varsa duymak isteyen takdire şayan işlerini,
Okusun hepsini bir bir anlatan Dares'in eserini.[1]

Varlığını unutmamıza asla izin vermez, ama zaten varlığını anlattığı hikâyeden ayırmak da mümkün değildir. Hikâyenin gerekli olmasına rağmen dramatize edilmesi halinde etkiyi artıramayacak veçheleri hakkında bize çok şey *anlatır*. Yine de genelde yarattığı etki, elindeki malzemeleri ham haliyle vermekle yetinse ortaya çıkamayacak iyi ve özenle işlenmiş bir hikâyeyi bize sunduğunu hissetmemizi sağlar.

Büyük anlatıcılar böyle özetleri ilginçleştirmenin yolunu daima bulmuşlardır; mesela Fielding de *Tom Jones*'taki boşlukları doldurmamızı ironik bir şekilde isterken bu yollardan birine başvurmaktadır. Dediğine göre, okura "bu zaman boşluklarını kendi kestirimleriyle doldurarak sahip olduğu o muhteşem bilgeliği kullanma fırsatı tanımaktadır." Okurlarından çoğunun "eleştirideki uzmanlığından" emin

1. Kitap V, II. 1765-71. Bu "Chaucer" ile Chaucer'ın kendisi arasındaki ilişkiye dair bir tartışma için bkz. Morton W. Bloomfield, "Distance and Predestination in 'Troilus and Criseyde'", *PMLA*, LXXII (Mart 1957), 14-26.

olduğu için onlara becerilerini kullanacakları "on iki yıllık bir boşluk" verir (III. Kitap, 1. Bölüm).

Bu türden bir özet geçmek, pek çoğu hiçbir zaman adlandırılmamış –belki de neyse ki adlandırılmamış demeli– ayırt edilebilir düzinelerce olgu aktarma tekniğinden sadece biridir. Örneğin dipnotlarla anlatma yoluna başvurulmasını nasıl adlandıracağız? Marcel Aymé'nin *Le chemin des écoliers*'inde (En Uzun Yol; 1946) yazar yer yer karakterlerinin menzili dışında kalan bilgileri dipnotlarda verir. Almanların Fransa işgali sırasında Michaud dört Alman askerin Sacré Coeur'un önünde "turistlere özgü şeyler yapmalarını" izler. Bir an için onların vurdumduymazlığını kıskanır. Hemen aşağıda bir dipnot görürüz. Dört askerin adları Arnold, Eisenhart, Heinecken ve Schulz'dur. "Birincisi Rus cephesinde öldürüldü. İkincisi Kırım'da yaralandı, iki bacağı da eksik olarak eve döndü ve karısı tarafından zehirlendi." Böyle devam eden dipnotun sonunda Schulz'un da kurtuluş sırasında kızgın Parisliler tarafından parçalara ayrıldığı anlatılır. Michaud'un kıskançlığı üzerine alaycı bir yorum içeren bu olgusal müdahale kısa, net ve etkilidir, ayrıca eklendiği esere tam anlamıyla uygundur. Kahramanın kıskançlığı ile askerlerin gelecekteki felaketinin ironik yan yana konuşunun eşit derecede kısa bir yolunu düşünmeye çalışırsak, her şeyi bilen yazarın kendisinden başka hiç kimsenin böyle bir şey yapamayacağını fark ederiz. Bir dipnotla yapılması şart değildir elbette, ama bu kitapta dipnotun dışarlıklı yapaylığı bu olguların hikâye için gerekli olmakla beraber kesinlikle ikincil mevzular olduğunu göstermenin en basit yoludur; tasvir edilen karakterler daha sonra hikâyede önem kazanamayacaklardır. Halihazırda tek alternatif müdahalede bulunup sonraki dört bölümde dört askerin geleceğini hızlıca vermek olacaktır. Ama bunun için çok daha fazla yer harcanması gerekecek, ayrıca askerlere gereksiz bir önem atfedilerek okurun beklenti örüntüsü bulandırılacaktır.[2]

Doğrudan anlatmanın en yaygın ve faydalı hizmetinin son dönemdeki renkli örneklerinden sadece biridir bu. Yazar aynı şekilde sahneler arasında da karakterlerden hiçbirinin veremeyeceği bir özet

2. Salinger'daki anlatıcının tabiriyle "dipnotun estetik kötülüğünün" anlatıdaki diğer kullanımları için bkz. J. D. Salinger, "Zooey", *The New Yorker*, 4 Mayıs 1957, s. 33.

verebilir. Bir karakter hakkında başka hiçbir karakterin bilemeyeceği gerçekleri de verebilir. "Ray Leopold'un düşündüğünü gördü: Ah, evet, bir İngiliz! (Ray'in ... şu uzun boylu İngilizlerden herhangi birine benzediğini açıkça belirtmek gerek...)" Elizabeth Bowen'ın anlatıcısı *The House in Paris*'e (Paris'teki Ev; 1935) böyle başlayarak Ray'in tasvirini yapar. Ray'in kendisi de bu tasviri *neredeyse* verebilecek durumdadır, ama yazardan gelen tasvir daha faydalıdır çünkü kesindir; önyargısız bir bildirimde bulunup bulunmadığına dair bir şüphenin gölgesi düşmemiştir bu tasvirin üzerine.

Modern kurmacadaki pek çok biçimsiz "ayna görüntüsünü" düşünürsek –"Aynada gördüğü ortaboylu bir adamdı"– böyle tasvir ayrıntılarını dramatize etme arzusunun ne kadar çok soruna yol açabileceğini anlarız. Bazı durumlarda –özellikle de aynada görülenler– ve karakterin uzun süre aynaya dalıp gitmesi onun yapısını anlamamızda ipucu görevi gördüğünde bu türden sahte-dramalar (*pseudodrama*) kullanışlı olabilir. Ama ayna hakikaten işlevsel olduğunda bile, karakterin öznel bakışından bağımsız olarak güvenilir anlatıcının sesi korunup genellikle daha yoğunlaştırılmış malumat verilebilir. "Aynadan yansıyan mahmur ve basiretsiz sima ve kel sayılabilecek baş ilk bakışta hiç kimsede ilgi uyandırmayacak kadar önemsiz türdendi, ama simanın sahibi aynada gördüklerinden memnundu." Böylece, *İkiz*'de (1846) bakış açısı bu kadar dert edilmeden önce yazan Dostoyevski açılıştaki tasvirini büyük ölçüde dramatikleştirir ve aynı zamanda karakterinin hodbinliğini açığa çıkarmak için bizzat kendi yorumlarını kullanır. Her şeyi bilen bir konum alarak başka yöntemlerde çok daha uzun bir anlatı gerektiren şeyleri dört satırda anlatabilir. Pasajı Golyadkin'in kendi düşüncelerinin tümden nesnel bir resmine tercüme etmeye, ama bu sırada etkisini ve netliğini kaybetmemeye çalışan herkes ne kadar çok şeyi gözden çıkarmak durumunda kaldığını görecektir.

Tartışılmaz olgunun ana işlevlerinden biri dramatik ironiyi kontrol etmektir. En basit biçiminde, yukarıdaki örneklerin bazılarında görüldüğü gibi, bir karakterin nasıl başka bir karakterin söze dökülmemiş düşüncelerini ya da güdülerini yanlış yorumladığı doğrudan betimlenir. Faulkner'ın *Ağustos Işığı*'ndaki anlatıcı, "Büyük bir kız olduktan sonra," der, Lena "babasından arabayı kasaba girişinde durdurmasını istedi ve inip yürüdü. Arabayla gitmek yerine niye yürü-

meyi tercih ettiğini babasına söylemedi. Babası bunun sebebinin düzgün sokaklar ve kaldırımlar olduğunu düşünmüştü. Ama asıl sebep Lena'nın, kendisini gören insanların ... onun da kasabada yaşadığını düşüneceğine inanmasıydı." Yanlış yorumlama ancak her şeyi bilen anlatıcının bilebileceği bir şeydir, çünkü babanın özel muhakemesinden ve kızın özel güdüsünden oluşturulmuştur; bununla birlikte yanlış değerlendirme bize açık edilmediği müddetçe bu sahne Lena'nın karakterine dair bir ipucu vermeyecektir.

Okurun beklentileri açıkça kontrol edilerek daha bariz etkiler yaratılır ve böylece okur karakterlerin hatalı umutları ve korkularını yüklenmiş olarak ilerlemez. Bazı gelişkin okurlar bu türden apaçık manipülasyonlara gayretle karşı çıkarlar, ama pek çok romanın eğlencesinin yarısı bu manipülasyonlara dayanır. "Silinmiş" yazar olarak James bile *The Ambassadors*'da şöyle şeyler söyleyerek beklentilerimizi artırmayı uygun bulmuştur: "Sonradan görüleceği üzere kendini toplamasına vesile olacak olayların başındaydı daha..."[3]

Sırf olgusal özetin yarattığı estetik problemi açıkça formüle eden ilk kişi James olmuştur. *The Awkward Age* (1899) haricinde özeti tümden reddetmeye kalkmamıştır. Ama özetin kendisini dramatikleştirmenin bir yolunu bulma kararlılığı –ister tasvir, anlatı, ister ahlaki ve psikolojik değerlendirme olsun– gün geçtikçe artmıştır.

James'in "Her şeyi kahramanı[n]ın menzilinde"[4] tutma, özetin tamamını karakterlerin zihinlerine itme çabasının ayrıntıları çok önemlidir ve daha sonra uzun uzadıya tartışılması gerekir. Özümsenmemiş bilgi sunmanın ayartısına –ki her yazarı kuşatan bir ayartıdır bu– daha zekice ve ısrarla direnen bir kişi daha yoktur. Onun her şeyi gerekli kılma çabasının önemini anlamak için onun döneminde ve ondan önce yazılmış binlerce "bilgilendirici" romana bakmamız yeterlidir. Balzac'ın (örneğin *Les chouans* [Chouanlar; 1829]), Madame de Staël'in (örneğin *Corinne* [1807]), Dickens'ın (örneğin *Martin Chuzzlewit* [1843-44]) ve ayrıca nice modern yöresel romancının araya sokuşturduğu seyahat anlatıları aslında her yerde bulunabilecek bir yavanlığın

3. New York, 1930, s. 80. İzlerkitleyi karakterlerden daha malumatlı kılma yöntemleri ve bunların faydalarıyla ilgili enine boyuna bir tartışma için bkz. Bertrand Evans, *Shakespeare's Comedies* (Oxford, 1960).

4. *The Ambassadors*'a Önsöz, *The Art of the Novel* içinde, haz. R. P. Blackmur (New York, 1947), s. 317.

uç bir biçimidir sadece. Bunun için ordu hayatı, çatı katı hayatı ya da Greenwich Village hayatı üzerine kılık değiştirmiş dedikodulardan ibaret olan romanlardan tutun da tek bir zihin tipinin talihsiz içeriğini listelemek dışında pek bir şey yapmayan romanlara kadar pek çok esere bakmak yeterlidir.[5]

Ama James'in özet sorununa getirdiği çözümün hiçbir bedeli olmadığını iddia eden Lubbock'a hak vermeden de James'in önemini kabul edebiliriz. "Oyun yazarından daha serbest olan romancı eğer tercih ederse bu tedirgin ruhun ardında neyin yattığını bize *söyleyebilir* elbette [*The Ambassadors*'da Strether]; bir adım öne çıkabilir ve kişinin düşüncesinin huzursuz görünümünü açıklayabilir. Ama daha etkili olduğu görülen dramatik yolu tercih ederse, bu yoldan ilerlemesini önleyen hiçbir şey yoktur."[6] Jamesçi yoldan giden romancı özgürlüğünden bir şey yitirmez. "Hikâyenin üstünde durma ve pek çok şeye dair geniş bir görüşe sahip olma, dolaysız sahnenin sınırlarını aşma ... serbestliği – yazarın drama yönündeki istikrarlı ilerleyişinde bu serbestlik hiçbir şekilde feda edilmez. İnsanın zihni görünür, fenomenal, dramatik hale gelmiştir; ama rolünü oynarken yine de onun gözlerinden bakarız, yine de görüşümüzü genişletme fırsatı sunar" (s. 149).

Ama aslında feda edilen bir şey vardır. Romancı olguları ve özetleri karakterlerinden birinin zihninde geçiyormuş gibi vermeyi seçerse, tam da "dolaysız sahnenin sınırlarını aşma serbestliğinden" –özellikle de konuşmak için kullanmayı seçtiği karakterin limitlerini aşma serbestliğinden– vazgeçme tehlikesine düşecektir. Bunun sonuçları bu kitabın III. Kısmında tematik olarak karşımıza çıkacak. Şimdilik şunu belirtmek yeterli: Bir olgunun bize yazar ya da açık sözcüsü tarafından verilmesi ile aynı "olgu"nun bize hikâyedeki yanılabilir bir karakter tarafından verilmesi arasında büyük bir fark vardır. Bir karakter dramada gerçekçi bir biçimde konuşursa, mutlak güvenilirlik uzlaşımı yok olur ve bazı kurmaca amaçları açısından bunun faydala-

5. Kurmacada olgunun kaçınılmaz rolüne dair bir tartışma için bkz. Mary McCarthy, "The Fact in Fiction", *Partisan Review*, XXVII (Yaz 1960), 438-58. Sosyolojik olgu ve kurmacanın birbirine karıştırılmasının vereceği zarara dair bir tartışma için bkz. Geoffrey Wagner, "Sociology and Fiction", *Twentieth Century*, CLXVII (Şubat, 19602), 108-14.

6. *The Craft of Fiction* (Londra, 1921), s. 157-8.

rı inkâr edilemezse de, bedelleri olduğu da inkâr edilemez.

Bir olgu, anlatısal bir özet, bir tasvir onu veren karakteri yorumlamamız için ipucu vazifesi görmek zorundaysa –hatta sırf böyle bir ihtimal varsa– olgu, özet ya da tasvir olma niteliğini de bir ölçüde yitirecektir. Prufrock'un akşam göğünü eterlenmiş bir hasta gibi görmesi, okurun ihtiyacı olan şey gerçekten havanın nasıl olduğuysa, artık bir olgu ya da tasvirin ötesindedir. Güvenilmezlik artarken öyle bir noktaya gelinebilir ki, böyle dönüşmüş bilgiler –yazar konuşmacının yorumlarının tipik bir şekilde saptığı olguların neler olduğunu göstermenin bir yolunu bulamazsa– zihinlerin nitelenmesinde bile faydalı olmaz.

Browning'in şiirinde Caliban'ın Prospero'da gördüklerinin Caliban hakkında bilmemiz gereken her şeyi anlatmasının tek sebebi, Prospero'yu başka bir kaynaktan tanıyor olmamızdır. Browning ile Caliban'ın görüşlerinin aynı olup olmadığını anlamak için zamanımızı harcasaydık ironiden aldığımız hazzın büyük bir kısmı kaybolurdu – ama elbette başka türden telafiler söz konusu olabilirdi.

Yazar ile izlerkitle bir şekilde karakterlerin bilmediği bilgileri paylaşmadığı sürece, tanımı gereği dramatik ironi gerçekleşemez. Güvenilir anlatı hiçbir şekilde izlerkitleye dramatik ironinin dayandığı olguları aktarmanın tek yolu olmamasına rağmen, faydalı bir yoludur ve bazı eserlerde, özellikle de bilinmesi gerekenleri sadece yazarın bildiği eserlerde kaçınılmaz olabilir. Örneğin başarılı komik kurmacalarda eğlenmemiz, yazarın bize önceden karakterlerin dertlerinin geçici olduğunu ve endişelerinin gülünç derecede yersiz ve abartılı olduğunu söylemesine bağlıdır. Bu tür retoriğin değerinden şüphe edenler, *Tom Jones*'u okura işlerin Tom için göründüğü kadar kötü olmadığını hatırlatan yazar sesi olmadan veya *Büyük Umutlar*'ı bir taraftan küçük Pip'in ahlaki çöküşünü vurgularken öte yandan sempatimizi ve tekrar yükseleceğine dair güvenimizi koruyan yetişkin Pip'in sesi olmadan anlatmaya çalıştıklarını hayal etmelidir. Ama daha ciddi eserlerde de dramatik ironi aynı ölçüde önemli olabilir. *Muhteşem Gatsby*'yi başlangıçta verilen bilgiden arındırılmış halde okumayı ister miydik gerçekten? "Geçen sonbahar Doğu'dan döndüğümde," der Nick, "dünyanın üniforma giymesini ve sonsuza dek bir nevi ahlaki hazırolda durmasını istediğimi hissettim. ... Sadece Gatsby ... bu tepkimden nasibini almamıştı – samimi bir horgörüyle baktığım her şeyi

temsil eden Gatsby. ... Onda harikulade bir şeyler vardı – muazzam bir umut etme yeteneği, şimdiye kadar başka hiç kimsede görmediğim ve muhtemelen asla da görmeyeceğim romantik bir heves. Hayır – Gatsby sonunda adam gibi bir adam çıktı; insanların beyhude kederlerine ve geçici coşkularına duyduğum ilgiyi bir süreliğine söndüren şey Gatsby'yi sömürüp yağmalayanlardı, onun rüyalarının ertesinde kalan o pis toz bulutuydu." Bunu okuduktan sonra hikâyedeki hiç kimsenin bilmediği bilgilere sahip oluruz. Genç Nick, James'in tabiriyle "net bir ayna" olarak güvenilmez bir tanık olurdu. Halbuki daha yaşlı olan Nick bize tamamen güvenilir bir rehberlik sunar.

"Söyle, tanrıça, Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini söyle. Acı üstüne acıyı Akhalara o kahreden öfke getirdi..." – evet, *bu* eserdeki nedensellik sırası böyledir; bu noktadan itibaren, çok sayıda daha önemsiz muğlaklığa rağmen durduğumuz yeri biliriz. *İlyada*'yı bu mutlakiyetçilikten arıtmaya kalkmak onu yok etmek demektir. Özetleme, netleştirme ya da en empatik türünden dramatik ironinin gerekleri hikâyenin kendi kendini anlatıyor görünmesinden ya da hayatın kafa karıştırıcı muğlaklığının havasını yaratmaktan daha önemli olduğunda, yazar olguyu ve güvenilir yargıyı olduğu gibi koruyacak araçlar arayacaktır.[7]

İNANÇLARI ŞEKİLLENDİRMEK

Tüm bunlar olgu konusunda doğruysa, değerlendirici yorum konusunda daha da doğrudur. Hatta kurmacada olgu gibi görünen ifadelerin çoğu ağır bir değerlendirme yükü taşır. Parçaların önemini bir şekilde düzene sokarlar; okurun inançlarını etkilerler.

Retorikçi olarak yazar, eserinin tam anlamıyla takdir edilebilmesi için gereken inançlardan bazılarının hazır olduğunu, kitabı alacağı varsayılan okurun zaten tamamen kabul ettiği inançlar olduğunu, ba-

7. "Kılık değiştirmemiş Özet kullanma olanağına hâlâ sahip olan kurmacanın, 'telafi amacıyla geçmişten bahsetmesi gerektiğinde' kötü bir şekilde Sahne kılığına sokulmuş Özet kullanmasının hemen hiç bahanesi olamaz" (Robert Liddell, *Some Principles of Fiction* [Londra, 1953], s. 55). Yazar özetinin başka bir mükemmel savunusu için bkz. Phyllis Bentley, *Some Observations on the Art of Narrative* (Londra, 1946).

zılarının ise aşılanması ya da güçlendirilmesi gerektiğini görür. Bu yüzden açık retoriğe ayrılan kesimlerin sorgulanabilir alanlara yoğunlaşmasını bekleyebiliriz. Ama pek çok okurun zaten verili saydığını düşündüğümüz değerleri güçlendirmek için şaşırtıcı ölçüde yorum eklendiğini görürüz. "Sophia'ya karşı tutumundan ötürü, öykümün kahramanını daha şimdiden hor gören iki tür insan olduğundan korkarım," der *Tom Jones*'taki "Fielding" (IV. Kitap, 6. Bölüm); sonra da dalga geçme yoluyla tüm okurları zaten pasaja başlamadan önce bir ölçüde hissettikleri şeyi –yani ancak sahiden gerekçeleri olduğunda küçümseme hisseden "türden" insanlar olduklarını– hissetmeye ikna için uğraşır. Ama Fielding salt aynı fikirde olmanın yetersiz kaldığını bilmektedir. Her okur "gerçek aşkın değerini" bilir ya da bildiğini sanır. Ama yazar böyle genel uzlaşmaların kendi amaçları için yeterince canlı olacağına güvenemez. Aşkın gerçek değerini bilmeyen hayali budalalara gülmemizi sağlayarak, bizi aynı zamanda aşka aktif olarak, tam anlamıyla kitabında karşılaşılan biçimde değer vermeye iter.

> Benim güzel okuyucum, kendi yüreğini yokla da bir karara var. Bu görüşlerime inanıyor musun, yoksa inanmıyor musun? Eğer inanıyorsan, gelecek sayfalarda örneklerini bulacaksın söylediklerimin. Eğer inanmıyorsan, şunu bil ki, aklının erdiğinden fazlasını okudun daha şimdiden. Ne tadına varabildiğin ne de anladığın şeyleri okumakla vaktini boşuna harcayacağına, işinle gücünle ya da kendi zevklerinle (nasıl şeylerse artık) uğraşman çok daha hayırlı olur. Kör doğan bir adama renkler konusunda bir söylev çekmek ne denli saçmaysa, sana da aşkın etkisinden söz etmek o denli saçmadır. Senin aşk konusunda düşündüklerin, bu körlerden birinin kırmızı renginden söz edilirken düşündükleri kadar yersizdir muhtemelen; ... senin için aşk, bir tabak dolusu çorbaya ya da bir sığır rostosuna benzer herhalde [VI. Kitap, 1. Bölüm].

Böylece yargılarken temel alacağımız değerlerin tam düzeni bizim için sık sık tanımlanır. Örneğin Tom'un "iyi yürekli olmak, içten pazarlıklı davranmamak" gibi hayranlık verici özellikleri, sağduyudan yoksunluğuyla dikkatle dengelenmiştir. Bunlar vazgeçilmez olmakla beraber yetersizdirler. "En iyi insanların bile sağduyulu ve ağırbaşlı olmaları gerekir. Sağduyu ve ağırbaşlılık erdemin koruyucusudur bir nevi. Bunlarsız güven içinde yaşayamaz erdem. Amaçlarımızın, hatta davranışlarımızın iyi olması yeterli değildir. Onların

başkalarına da iyi görünmesine dikkat etmelisiniz. İçiniz ne denli güzel olursa olsun, dışınızın da güzel görünmesini sağlamalısınız" (III. Kitap, 7. Bölüm). Gerçek hayatta "iyi yüreklilik" ile "sağduyu"nun sıralamasında kesinkes anlaşamayacağımız için böyle bir rehberliğe ihtiyacımız vardır – kendi hayatlarımız için değil, Tom Jones hakkında yargıda bulunabilmek için.[8]

Normları güçlendirme yönündeki bu açık çabanın benzerlerini pek çok kurmacada görebiliriz. *Billy Budd*'da okurun Billy'nin dürüstlüğüne duyduğu hayranlığın bönlüğünün yarattığı küçümsemenin altında kalma tehlikesi vardır. Melville bu yüzden bir şeyler yapmaya çalışır. "Uyanık kimseler, Billy'nin dosdoğru kıç vardiyasından gelme adama gidip palaserte sahanlığında yarıda kesilen o uğursuz karşılaşmada maksadının ne olduğunu açıkça sormaktan imtina etmesinin inanılır şey olmadığını ileri sürebilirler. Uyanık kimseler ayrıca, Billy'nin gemide devşirilerek donanmaya alınmış diğer bazı adamlara yanaşıp kendisine yollanan elçinin karanlık önerilerinin arkasında ne olabileceğini araştırmağa kalkışmamasının pek doğal olmadığını da düşünebilirler." Uyanıklar böyle şeyleri sorgulayabilir, ama "Billy Budd'ın karakter yapısını iyi kavrayabilmek için belki uyanık olmaktan öte bir şeye, daha doğrusu uyanık olmaktan başka bir şeye gerek vardır".[9] Benzer şekilde *Sahteci Thomas*'ta da okurlar çeşitli "kahramanların" yargılanmasında göz önüne alınacak değerleri karıştırabilirler ve bu yüzden Cocteau bizi hizaya sokmak için utanmazca müdahale eder: "Kahramanlık karışık bir grubu aynı ağacın altına toplamıştı. Savaşta şehitlerin yanı sıra nice müstakbel katil günah işlemek için fırsat ve mazeret bulmuş, karşılığında madalya almıştır. Bir yanda "suçlular", *Joyeux* vardır, diğer yanda ise Zouaves ve denizciler. Berikilerin "subayları yakışıklı kahramanlardı. Dünyanın en cesur insanları olan ve bir teki bile hayatta kalamayan bu gençler en ufak bir nefret duymadan dövüş oyununu oynadılar. Ama ne yazık ki böyle oyunlar kötü biter".[10]

8. Tom'un basiretsizliğinin rolüne ve bu durumdan kaynaklı zayıflığına dair en iyi tartışma şuradadır: R. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones", *Critics and Criticism*, haz. R. S. Crane (Chicago, 1952), s. 616-47. Crane'in anlatıcı tartışması da çok faydalıdır.

9. "Billy Budd, Foretopman", *Melville's Billy Budd*, haz. F. Barron Freeman (Cambridge, Massachussets, 1948), s. 210-1.

Son olarak, Graham Greene *Brighton Rock*'ta (1938) kendi istediği iyi ve Kötü standartları yerine geleneksel doğru ve yanlış standartlarını kullanabileceğimizi hissettiği için bizi hizaya sokmakta tereddüt etmez, Rose'un "cinayet, çiftleşme, aşırı yoksulluk, sadakat, Tanrı sevgisi ve korkusu" bilerek yaşadığı acınası ama kutsal "delik" ile, insanların sahte bir "deneyimlilik" iddiasında bulunduğu "dışarıdaki geniş dünyanın" çiğliği arasında özenli bir ayrım yapar.[11]

Genelde kabul edilen normlara dayanan eserlerde bile bu tip güçlendirici retoriğe rastlarız, ama okurla yetersiz bir fikir uyuşması ihtimalinin doğduğu yerlerde bu retoriğe ihtiyaç haliyle artacaktır. Becerikli yazar retoriğini başlı başına keyifle okunan bir metin haline getirmeyi bilecektir elbette; bu yüzden değerlerle ilgili bir pasajın, gerektiği için mi, süsleme amacıyla mı yoksa daha genel bir amaç için mi yazıldığını anlamak genelde zordur. Balzac'ın "Başkomutanın Karısı"ndaki anlatıcı (*Tuhaf Öyküler* [1832-37]), "Eskiden kalma bir tarzda işe koyulmuş ve bildiğiniz --en azından bildiğinizi umduğum-- o vahşice heyecanın nefis sancılarıyla tümden kayıtsızlaşmışlardı," der. Ayrıca "Thilhouse'lu Kız" adlı öyküsünde de, "Tuhaf Öyküler ahlaklılığın hazzını vâzetmekten ziyade hazzın ahlakını paylaşmak için yazıldı," diye araya girerek sözlerine daha da açıklık getirir. Böyle pasajlardan aldığımız haz geleneksel ahlaka yönelik komik saldırılarından kaynaklanır ve bu bakımdan kendi kendilerini haklı çıkarırlar. Yine de saldırının kendisine hikâyelerin dramatik kısımlarının başarısını temin için ihtiyaç duyulmaktadır. Okur karakterleri bir an için gündelik iffet ve sadakat standartlarıyla yargılarsa hikâyeler mahvolacaktır. Balzac'ın okurlarının bu bakımdan hazır olduğunu düşünme hatasına düşmemiz işten değildir, ama şundan emin olabiliriz ki, Balzac okurlarının çapkınlığı verili bir şey olarak kabul edeceğine güvenebileceğini hissetseydi, eserinde çapkınlık lehine bu kadar çok retorik bulunmazdı.

Yirminci yüzyılda okurların cinsel meselelerde daha hoşgörülü oldukları yaygın bir inanıştır. Bu inancı paylaşıyorsak --özellikle de her tür açıktan retoriğin teknik bakımdan gözden düştüğü bir ortam-

10. Jean Cocteau, *Thomas the Impostor*, çev. Lewis Galantriere (Londra, 1925), s. 99; Türkçesi: *Sahteci Thomas*, çev. Özel Aydın (İstanbul: Gündoğan, 1995).

11. IV. Kısım, 2. Bölüm, Sonuç (Penguin, 1943), s. 124.

da– Balzac'taki türden aşk ve cinsel davranış retoriğinin romanlarımızdan kaybolmasını bekleyebiliriz. Fakat gerçekte bu tip retorikten bol miktarda bulabiliyoruz. Aşkın cinsellikle ilişkisi asla tam olarak verili alınamayacağından, her romancı karakterlerinin aşklarının yaşandığı bir dünya kurmak zorundadır. Bu yöndeki çabaların en ilginç ve başarılı örneklerinden biri Marcel Ayme'nin *Yeşil Kısrak* (1933) adlı romanında bulunabilir. Bu hikâyede iki anlatıcı vardır, bir tanesi belirsiz bir yazardır, tatlı dilli ve ironiktir, ama temel görüşleri bakımından güvenilirdir, diğeri de yeşil bir kısrak tablosu, yani doğurganlık mesajını gerçekten anlayan herkesi varlığıyla kutsayan şehvetli bir aşk tanrıçasıdır. Birbirinden çok farklı iki kardeşin ve birbirine zıt ailelerinin arasındaki komik savaşa dair bu hikâyenin keyfini doğru düzgün çıkartmak için köylü kardeşin açık ve aşk dolu cinselliğini "saygın" kardeşin gizli hazlarından daha üstün görmemiz gerekir. Honoré'nin evinde yazar bize aşkın paylaşılan bir şey olduğunu döne döne anlatır; aile bireylerinin her biri aşk şarabını kendi bardağından içmesine rağmen, her biri bu şarapta "kardeşin kardeşe, babanın oğula baktığında tanıdığı ve her yanda sessiz bir şarkıymışçasına çınlayan" bir esriklik bulur. Ferdinand'ın evinde bu "haz birliği" eksiktir. "Herkes aşka giden yolu bir tek kendisinin bildiği bir istikamette arardı." Bütün ailede "başkalarının sırlarıyla ilgilenen tek kişi babalarıydı, ama onun da derdi millete zulmetmekti."[12] Aymé'nin okurlarının gerçek inançları ne olursa olsun, kişisel davranışlarında ne kadar özgür ya da kısıtlı olurlarsa olsunlar, yazar onları geçici olarak kendi suretinde –daha doğrusu sadece kitapta varlık sahibi olan "yazarın" suretinde– yeniden yaratır. Aymé'nin inançlarını ya da davranışlarını kitaptan kesin olarak çıkaramayız, ama Aymé'nin varsayımsal okurlarının inançlarının nasıl olmasını beklediğini güvenle kitaptan çıkarabiliriz. Yine burada da okurların hazır gelmediği açıktır. En özgür

12. "Dans la maison d'Honoré, l'amour était comme le vin d'un clos familial; on le buvait chacun dans son verre, mais il procurait une ivresse que le frère pouvait reconnaître chez son frère, le père chez son fils, et qui se répandait en chansons du silence. ... A Saint-Margelon, dans la maison de Ferdinand, cette solidarité dans le plaisir n'existait pas. Chacun cherchait son chemin d'amour dans une direction qu'il était seul à connaître. De toute la famille, il n'y avait que le vétérinaire à se préoccuper des secrets des autres, mais c'était pour les persécuter" (Paris, 1933), s. 152-3. [Fransızca pasaj, yukarıda parça parça verilen alıntıların tamamını içeriyor. –*y.n.*]

fikirli okur dahi hiç yardım görmeden Maison d'Honoré'nin kurallarına kesin olarak uyamaz.

Yazarın kabul edilmiş bir kuralı diğerinin üstüne çıkarmak yerine tüm değerlerin yeniden değerlendirilmesini, şu ya da bu kuralın ötesine geçip tamamen yeni bir alana girilmesini veya tüm değerlerin askıya alınmasını sağlamak istediğinde daha da incelikli bir retorik kullanmasını bekleyebiliriz. Ama bu tür amaçlara hizmet eden müdahaleler bulmak kolay değildir. Böyle radikal dönüşümleri isteyenler genelde sadece güvenilir anlatıya şiddetle karşı çıkan yazarlardır. Örneğin karakterlerine ve karakterlerinin karşılaştığı değer çatışmalarına tarafsız bakıyormuş gibi yapan Gide, yargıda bulunmasını istedikleri için okurlarını adaletsizlikle suçlar.

> Bu kitabı ne bir itham ne bir savunma olarak yazdım ve hiçbir yargıda bulunmamaya özen gösterdim. Günümüzde insanlar bir yazarın belli bir olayı anlattıktan sonra onaylayıp onaylamadığını ilan etmemesini bağışlanamaz buluyor; hatta doğrudan canlandırma sırasında taraf tutmasını, Alceste ya da Philinte'nin, Hamlet ya da Ophelia'nın tarafında olduğunu belirtmesini istiyorlar. ... Nötrlüğün ("karar vermemenin" de diyebilirdim) büyük bir zihnin işareti olduğunu iddia edecek değilim, ama pek çok büyük zihnin ... sonuca varmayı nefretle karşılayacağını, ayrıca bir problemi açıkça ortaya koymanın onu baştan çözülmüş saymamak anlamına geldiğini düşünüyorum. [13]

Gide gerçekten de okurlarının nötr olmasını isteseydi böyle sözler faydalı olabilirdi. Ama iyi ya da kötü, kitapta böyle bir şey kesinlikle yoktur.

Değerler ve inançlar konusundaki müdahaleler romancılar için özellikle baştan çıkarıcıdır ve hepimiz bir filozof bozmasının alakasız konularda ahkâm kesmeye kalktığı eserler sayabiliriz. Ama daha önce gördüğümüz üzere (s. 87 vd.), bu tip pasajların niteliği yazarın bu derin görüşleri dramatize ettiği bir karakterin zihnine sokuşturmayı tercih edip etmemesine değil, yazarın zihninin niteliğine dayanır. Faulkner'ın *Intruder in the Dust*'ının sonundaki Gavin Stevens'ın çok tartışılan teorileştirmesine yönelik tavrımız, fikirler doğrudan Faulk-

13. İlk basımı 1921'de yapılan *Ahlaksız* üzerine yorumlar. Benim yaptığım alıntı 1954 Knopf Vintage baskısına Giriş'ten. Gide'in genel retorik programı için bkz. Kenneth Burke, "Thomas Mann and André Gide", *Counter-Statement* (New York, 1931; 2. Baskı; Los Altos, California, 1953), s. 92-106, yeniden baskı Zabel, *Literary Opinion in America* (gözden geçirilmiş baskı; New York, 1951).

ner'dan gelmiş olsaydı pek de fazla değişmezdi. Asıl sorun Gavin'in incelikli yorumlarının esasen yeğenin linç girişimi deneyimi ve sonrasında büyüyüp olgunlaşmaya başlamasıyla ilişkili olup olmadığıdır. "Hakikatin keşfi"ne dayalı her türlü romanda, özellikle de gençleri yetişkinliğin acı gerçekleriyle tanıştıran romanlarda sorun bu keşfi deneyimin inandırıcı bir sonucu haline getirebilmektir. *Intruder*'da ve bu türden pek çok eserde Faulkner'ın genç kahramanı yöneltmek istediği tavır o kadar karmaşıktır ki ne çocuk ne de okur salt deneyimden bu tavra ulaşabilir. Bu yüzden her ikisinin de bilge amcanın kimi zaman dramayla pek az alakası bulunan vaazlarına ihtiyaçları vardır. "Amerikalı otomobilinden başka bir şeyi sevmez aslında: Öncelikle eşini, çocuğunu, ülkesini, hatta banka hesabını değil (aslında banka hesabını yabancıların sandığı kadar çok sevmez, çünkü yeterince değersiz olan hemen her şey için bu paranın hemen hepsini harcayabilir) arabasını sever. Çünkü otomobil milli cinsellik simgemiz haline gelmiştir..." Sayfalarca böyle devam eder gider.

Bu sayfalara karşı itiraz edenler korosuna katılmayı seçersek, yazarın yorumuna değil fikir ile dramatize edilmiş nesne arasındaki belli bir uyumsuzluğa itiraz ettiğimiz konusunda son derece net olmalıyız. Stevens'ın görüşlerinin Faulkner'ınkinden farklı olduğu gösterilebilseydi bile, ironinin keşfi eseri kurtarmaya yetmezdi; uyumsuzluk yerinde kalırdı. Üstelik bu görüşleri Faulkner kendi adına ifade etseydi itirazlarımız daha kuvvetli olmazdı.

YERLEŞİK NORMLARIN AYRINTISINA İNMEK

Yazarların normları yerleştirmek için çok çalışması gerekir, ama çoğunlukla karakterlerini bu normlar ışığında doğru yargılamamızı sağlamak için daha fazla çaba harcamak zorundadırlar. Mesela cimrilik karşısında cömertliğin, zalimlik karşısında iyiliğin göreli değeri konusunda belli bir görüş birliğimiz vardır neticede. Dört başlıca erdem için kullanılan tabirlerden bazıları, örneğin erdem kelimesinin kendisi itibarsızlaşmış olsa da erdemlerin kendilerine hâlâ kıymet verilmektedir. Ama Sokrates'in muhatapları gibi biz de belli bir eylemin bilgece, ihtiyatlı, adil ya da cesurca olup olmadığı konusunda aynı fikirde değilizdir. Eleştirel tarzımız uyarınca edebi karakterleri övmek ya da itham etmek hoş karşılanmasa da, pek çok eleştirel tartışmamız

hâlâ övgü ve itham konusundaki ölçütlerin tam olarak ne olduğunda anlaşamamaktan kaynaklanıyor. Don Quixote bir Hıristiyan azizi midir yoksa yaşlı ve sevimli bir budala mı?[14] Tom Jones acaba Leydi Bellaston'ın kendisini satın almasına izin verdiğinde fazla mı ileri gitmiştir. *The Spoils of Poynton*'da Fleda Vetch'in büyük feragati haklı mıdır?

Yazarın kendi yargısını kolayca anlayabilecek durumda olduğumuzda, böyle sorular onun kendi meziyetleriyle ilgili sorular haline gelir: Faulkner *Requiem for a Nun*'ın (Bir Rahibeye Ağıt) kahramanını tanımlamak için "rahibe" kelimesini kullanmakta haklı mıdır? Haklı değilse Faulkner için talihsiz bir durumdur bu. *Ekmek ve Şarap*'ta Silone'nin Pietro Spina ile İsa'yı kıyaslamasına izin verebilir miyiz? Joyce'un *Stephen Hero*'sunda Stephen'ın istidadı anlatıcının sanatçı-Tanrı'yı açıkça yüceltinesini haklı çıkarır mı? Yazarın kendi görüşlerini gizleyerek böyle meselelerde sakatlayıcı anlaşmazlıklardan kaçınabileceği doğrudur. Ama eserinin başarılı olması için fikri yakınlığın esas olduğu noktada, bu yakınlığı tesis için tam ters yönde ve daha zorlu bir çalışma güzergâhını seçmek zorundadır.

Ne kadar ve ne tür retorik gerektiğini belirleyen şey, yargılanacak eylem ya da karakter ayrıntısı ile bu ayrıntının dahil olduğu bütünün doğası arasındaki belirli ilişkidir. Tüm zamanların büyük hikâye anlatıcılarının çoğu, yargılarını gerek betimsel sıfatlar gerekse genişletilmiş yorumlar biçiminde doğrudan sunmanın faydalı olduğunu düşünmüştür. "Düşünceli bir baba olan Aeneas, yolcu etti Akhates'i," der Vergilius. Böylece Aeneas'ın düşünceliliği uzun uzadıya dramatize edilmişçesine onun güdüleri hakkında bilgi sahibi oluruz. Ovidius Iason'a "zeki" der, Chaucer (daha doğrusu Değirmenci) Nicholas'a "kaypak" der, "nesnel" yazmakla övünen Maupassant, *Pierre ve Jean*'da Pierre için "coşkulu, zeki, hercai, ama dikbaşlı, ütopyalar ve felsefi mefhumlarla dolu" derken Jean için de "ağabeyi ne kadar affetmeyen bir yapıya sahipse Jean da o kadar nazikti" der. Zola *Hülya*'da Hubert'i tanıtırken onun hüzünlü ve narin ağzının tasvirini yapar. Anlatıcı bizi kandırmadıysa Hubert'e kalıcı bir narinlik özelliği atfedilmiştir

14. Cervantes'in kendi aleni yargılarının mükemmel bir savunusu için bkz. Oscar Mandel, "The Function of the Norm in Don Quixote", *Modern Philology*, LV (Şubat 1958), 154-63.

böylece. Tıpkı Maupassant'ın nazik olmanın affetmemekten daha iyi olduğunu ayrıca belirtmeye gerek duymamasında olduğu gibi, Zola da –yani Zola bile– narinliğin sempatik bir özellik olduğu inancını verili saymıştır elbette.

Burada karakterin ruhu yerine ağzının tasvirinin yarattığı ufak dolaylamayı bazı açılardan tercih edebiliriz. Modern yazarlar yorumun tüm iyi yönlerinden faydalanırken aynı zamanda kabul edilebilir bir nesnellik havası yaratmayı başarmıştır çoğunlukla. Bunun için gayet basit bir yol izleyerek büyük ölçüde görünüşlerle, yüzeylerle ilgilenmiş, öte yandan bu yüzeylerin anlamı üzerine serbestçe yorumda bulunmuş, kimi zaman da görünüşte uç tahminlerde bulunmuşlardır. Faulkner'ın *Ağustos Işığı*'ndaki anlatıcı, "Hightower'ın kitap üzerindeki elleri yumulmuş, barışçıl, müşvik, neredeyse kibirliydi," der. Bu romanda Faulkner bir tahmini tasvir ustası gibi görünür, ama aslında tasvirleri hiç de tahminlere dayanmaz. Meselenin şu mu yoksa bu mu olduğunu, şu güdünün mü bu güdünün mü etkili olduğunu kimsenin bilemeyeceğini daima belirtir, ama önerdiği alternatiflerden her ikisi de amaçladığı değerlendirmeyi aktarmaktadır: Hakikatin içinde bulunmak zorunda olduğu geniş bir ihtimaller kuşağını oluştururlar. Başka bir biçimde de büyük epik şairlerinin yapacağı türden değerlendirmeler verir, teşbihlere ve metaforlara başvurur ama "gibi" ya da "benzeri" tabirleri yerine "sanki" ya da "adeta" tabirlerini kullanır. İki sayfada tam on dört değerlendirme amaçlı mukayese bulabiliriz ki bunların dokuz tanesi de "sanki" ya da "adeta" ile verilmiştir.[15] Bu araç bazı okurlara göre genel gerçekçi taleplere hizmet ediyor olabilir – "sanki" yazar bu olayları nasıl değerlendireceğini kesin olarak bilmeme bakımından insanlık durumundan gerçekten payını almıştır. Ama ahlaki bakımdan hâlâ okurun kendi yargı aralığı katı bir şekilde kontrol altında tutulmaktadır.[16]

15. *Light in August* (New York, 1932; Modern Library, 1933), s. 317, 323-4; Türkçesi: *Ağustos Işığı*, çev. Murat Belge (İstanbul: İletişim, 2003).

16. Özellikle bu nesnellik aracı –başka açılardan kendini her şeyi bilen anlatıcı olarak gösteren bir anlatıcının yapay sınırlılığı– on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardaki pek çok komik eserde öncelenmiştir. Örneğin bkz. anonim eser (ağırlıkla Furetière'nin *Le roman bourgeois*'sından intihaldir) *The Temple Beau; or the Town Coquets* (Londra, 1754): "İlişkilerine dair burada açık ettiğimden fazlasını kesinlikle öğrenme fırsatı bulamadım, zaten duyduklarım da ara ara kulağıma çalınanlardan

James'ten önceki romancıların çoğu böyle gizleme çabalarına hiç girmiyorlardı. Dostoyevski'nin anlatıcısı, yaşlı Karamazov için, "Duygulandı, ağlamaklı oldu," der. "Pek duyguluydu. Kötü ve duygulu" (s. 29). Karamazov'un davranışı müphemleşince de anlatıcı herhangi bir yanlış yorumun önüne geçer: "Bir nokta daha. Manastırımızın Fyodor Pavloviç'in hayatında hiçbir zaman özel bir yeri olmamıştı. ... Fakat yapmacık hali onu öyle heyecanlandırdı ki, az kalsın bir an için kendi kendine inanarak gerçekten ağlayacaktı" (s. 100). Kötüye yönelik böyle "gereksiz" saldırılar iyiye düzülen methiyelerle eşleştirilebilir. Alyoşa'nın başlı başına bariz görünebilecek olan mübarekliğinin bile ısrarla altı çizilmiştir.

> Yalnız okuyucudan da delikanlının temiz kalbini alaya almakta acele etmemesini rica ederdim. Öte yandan onun hesabına özür dilemek ya da saf inanışlarını gençliğine, okulda hayatının pek başarılı geçmemiş olmasına vererek onu haklı çıkarmak vb. vb. şöyle dursun, tam tersini yapacağım. Bu gencin kalbine saygı, en içten bir saygı duyduğumu açıkça söyleyeceğim. Şüphesiz, kalpten gelen duygulara pek kendini kaptırmayan; sevgisi ateşli değil sadece ılık; aklın çemberinde, sadık, ama çağına göre fazla hesaplı (bu yüzden de pek değerli olmayan) başka bir genç benim delikanlının başına gelenden kendisini kurtarabilirdi. Fakat bazı hallerde inanın bana, akılsızca da olsa büyük bir sevginin yol açtığı bir zaafa kendini kaptırmak, kaptırmamaktan daha şereflidir. Hele gençliğe bu hal büsbütün yaraşır, çünkü aşırı derecede, hiç açık vermeden her zaman kafasıyla hareket eden bir delikanlıya pek güven olmaz, değeri de ona göredir. ... Benim inancım bu! [s. 359-60]

Bu savunma iki sayfa daha devam eder. Yazarın hedefi basitleştirmek ve netleştirmek ise savunma fazla uzundur. Ama duygusal vurgulama amacı taşıyorsa haklıdır: Aksiyon ile savunmanın birleştirilmesi sayesinde, Alyoşa'nın kaderiyle sırf aksiyonun yaratacağından daha derin bağlar kurmamız sağlanır.[17]

Evliya gibi biri olan Alyoşa bu kadar destekten faydalanabiliyor-

---

ibaretti. Hatta (ne yalan söyleyeyim) kimi zaman kendi tahminlerimle hikâyenin eksiklerini tamamlamak zorunda da kaldım" (s. 29-30). "Ama hiç talihimiz yokmuş ki bu meseleler hakkında kesin bir malumata eremedik" (s. 36). Ayrıca bkz. Scarron, *City Romance, Made English* (1671).

17. *Karamazov Kardeşler*'deki anlatıcının her zaman burada göründüğü kadar güvenilir olmadığını hatırlatmalıyım. Dostoyevski'nin anlatıcıları kullanımıyla ilgili iyi bir tartışma için bkz. Ralph E. Matlaw, *The Brothers Karamazov: Novelistic Technique* (Lahey, 1957), özellikle s. 36-41.

sa, sempatikliğini koruması icap eden günahkâr ya da budala karakterler gerçekten güçlü bir savunma gerektirebilirler. Örneğin *Northanger Abbey*'deki (1798; 1818) şapşal Catherine Morland, bariz bir şekilde yağcılık yapan John Thorpe'un sözlerine kandığında (7. Bölüm), anlatıcı "daha yaşlı ya da kibirli olsaydı, böyle saldırılar ona pek az zarar verirdi, ama gençlik ve çekingenliğin birleştiği noktada, dünyanın en çekici kızı olarak nitelendirilmenin ve karşısındakinin dostluğuna bu kadar erken mazhar olmanın ayartıcılığına direnmek için olağanüstü metanette bir akıl gerekir," der – ve bu savunma yarım sayfa daha sürer.

Modern kurmacada bile böyle faydalı savunmalar nesnellik teorilerinin yarattığı beklentiden çok daha sık karşımıza çıkar. Kahramanın hayatının ilk döneminden açıklayıcı olgularmış gibi sunularak tamamen ya da kısmen gizlenmeleri mümkündür. Graham Greene'in *Kiralık Tabanca*'sından (1936) aşağıda verilen pasajda bunun bir örneğini görüyoruz. Ama yazarın savunmasını yine de gayet net yaptığı görülebilir. "Düşünceleri yağmurdan daha rahatsızlık verici ve daha soğuktu," der Greene kötücül, ümitsizce kaybolmuş minik kahramanı için. "Alıştığı ve bildiği tek duygu acıydı." Böylece neredeyse hiç fark etmeden, Austen'ınkiyle aynı biçime sokulabilecek olan pasaja geçeriz:

> Raven nefretten müteşekkildi. Onu peşinde avcılarla yağmurun altında duran cılız, kasvetli ve çirkin bir caniye dönüştüren şey nefretti. Annesi onu doğurduğunda babası cezaevindeydi, altı yıl sonra babası başka bir suçtan dolayı asıldığında, annesi de ekmek bıçağıyla kendi boğazını kesmişti. Bu olaydan sonra "ev" denilen şey Raven için anılara karışmıştı. Birisi için şefkat duymak nedir bilmemişti. Bugün olduğu kişi haline böyle gelmişti, bugün sahip olduğu çarpık gurur da bunun eseriydi. Değişmek istemiyordu. Ansızın fark etti ki eğer bu işten sağ salim kurtulmak istiyorsa kendisi olmaya her zamankinden daha fazla ihtiyacı vardı. İnsanı tetikte tutan şey şefkat değildi.[18]

Ardından hemen aksiyona geri döneriz. Bağlamın dışında ele alındığında böyle bir muamele bariz ve "gerçekleştirilmemiş" (*unrealized*) gibi görünse de, doğru yere yerleştirildiği için son derece etkili olduğu gibi –kişi böyle pasajlara asla izin verilmeyeceğini öğrenmemişse– roman okurken kesinlikle bir kusur olarak görülmez.

18. *Kiralık Tabanca*, çev. Yiğit Değer Bengi (İstanbul: Everest, 2009), s. 92.

Bu türden başarılı savunmaları kurmaca tarihini lekeleyen pek çok başarısızlıkla mukayese etmek ilginç olacaktır. Niçin Jane Austen'ın savunması yerli yerinde görünürken, Fanny Seymour'ın aşağıdaki savunması ağır, tatsız ve en nihayetinde dürüstlükten uzak görünmektedir? "Bu hatıralar bir iffet düşkününün eline geçse ya da bir grup yaşlı hanımefendinin huzurunda okunsa, kahramanımı ahlaksızlıkla suçlayacaklarını biliyorum. Teslim olmuş, diyeceklerdir; sonuçları ne kadar kötü olursa olsun, hafifmeşrepliği yüzünden hepsini hak etmiştir. Böyle kötü yürekli canavarlar ... sayıp sövmeye devam edebilirler. Ama ben, başka bir kalıptan çıkmış olan nazik okurlarımdan özür dilemeye ve kahramanımı onların eleştirilerine fazlaca maruz kalmaktan kurtarmak için çabalamaya hazırım. ... Ne olur kendinizi onun yerine koyun." "Hataları ne olursa olsun, neticede payına yüklü bir miktar çile düşmüştü."[19]

Yalıtılmış alıntılarda bile cevabın ipuçları olmasına rağmen, tam bir cevap bulmak için her iki eseri de dikkatle tahlil etmek gerekir. Yazarın her iki anlatıda da aynı ölçüde hissedilir, kişisel, önyargılı ve gerçekçilikten uzak olduğunu görmek gerek. 2. Bölüm'den 5. Bölüm'e kadar ele aldığımız bariz retorik karşıtı argümanların çoğu her ikisine de uygulanabilir. Tercih nedeni bulabilmek için genel kurallardan vazgeçmeli ve kesinlik aramalıyız: *Bu* üslupla resmedilmiş olan *bu* yorum *bu* yapıya hizmet ediyor mu etmiyor mu? 9. Bölüm'de Jane Austen'ın eserlerinden birinde böyle bir kesinlik girişiminde bulunacağım.

Aynı karakterdeki erdemlerin ve günahların karmaşıklığı arttıkça yazarın yargısına ihtiyaç da gayet doğal olarak artmaktadır.[20] Hardy'nin büyük, atılgan, tökezleyen kahramanı Casterbridge Belediye Başkanı'yla trajik seyahatimizin yoğunluğu, kısmen "modası geçmiş" anlatıcı sesinin Henchard ve diğer karakterlerin farkında olmadığı karmaşık noktaları bize anlatmasına bağlıdır. "Bu kahkaha yabancıları cesaretlendirmiyordu. ... Kahkahayı atanın şahsi iyiliği –şa-

19. [John Cleland?], *The History of Fanny Seymour* (Londra, 1753), s. 60, 319.

20. Bkz. Paul Goodman, *The Structure of Literature* (Chicago, 1954), s. 117: "Genelde komik ile ciddinin ya da başka etik türlerin sürekli karıştığı her şiirde okumayı yönlendirmek için anlatıcının sistematik müdahalesi gerekir." Goodman'dan başka retoriğin bu veçhesini tartışan yazar bilmiyorum. Bkz. özellikle s. 75-6, 117-24, 158-60, 223.

yet varsa– pek kesintili türdendi; ılımlı ve sürekli bir iyilikten ziyade zaman zaman neredeyse ezici bir cömertlik olarak kendini gösteriyordu" (5. Bölüm). "Tüm inceliklerden umutsuzca uzaktı. Bir adamı ister sevsin ister ondan nefret etsin, diplomasisi bufalolarınki kadar yanlıştı" (17. Bölüm). "Onu Faust gibi tasvir etmek yanlış olmazdı: bayağı insanların kullandığı yolları terk etmiş fakat daha iyi bir yol bulacak ışıktan yoksun, kıyasıya kasvetli bir varlık" (17. Bölüm).

Pek çok büyük kurmaca yazarı –ki bunlara epik şiir yazarlarını da dahil ediyorum elbette– aslında geniş bir değer aralığına başvurmuştur. Gerçekten de, iyiliğin ve kötülüğün, hayranlık uyandıranın ve hor görülenin karmaşık bileşimleri olan karakterleri tasvir etmeye bu kadar uygun bir sanat daha yoktur. Kurmacayla rekabete en yakın alan olan tiyatro bile normalde kalp ile zihnin görece basit ikili karşıtlıklarına yaslanmak zorundadır. Bazı ender oyunlarda bir Hamlet'e ya da Macbeth'e rastlandığı doğrudur, ama bu en karmaşık dramatik karakterlerde bile Faulkner'ın Ike McCaslin'i ya da sempatik katil Raskolnikov ("mazereti"nin bir parçası olarak koca bir kuşağın düşünsel tarihini cisimleştirmiştir) karakterlerindeki kadar giriftlik bulamayız. Bazı dramatik karakterler böyle bir karmaşıklıkta tasavvur edilmiş olabilir, ama iki saatlik bir üründe hiçbir izleyici bu kadar çok düzlemde ve bu kadar çok dini, felsefi ve siyasi anlam taşıyan çatışmayı özümseme umudu taşıyamaz.

O halde kurmacayı müzik ve tiyatroyla kıyaslayıp eksiklerini saymak yerine, niye başka sanatların kıskançlıkla kurmacanın yerine göz dikmesini beklemeyelim ki? Aslında bu beklentilerden hiçbiri akla yakın değildir; gerçi estetik sabitler ararken tüm sanatlarda ortak bazı nitelikler bulabiliriz, ama her sanat kendi eşsiz imkânları üzerinden hareket ettiği sürece ayakta kalır. Ne olursa olsun, anlatıcının *Hindistan'a Bir Geçit*'te görmemize yardımcı olduğu türden ahlaki karmaşıklıklara biçim verebilen bir sanatın varlığını gerekçelendirmemize gerek yoktur. "Havada dostça bir atmosfer vardı, sanki cüceler tokalaşıyormuş gibi. Hem adam hem de genç kız güçlerinin doruğundaydılar – makul, dürüst, hatta inceydiler. Aynı dili konuşuyorlardı, aynı fikirleri taşıyorlardı, yaş ve cinsiyet ayrılıkları da onları ayırmıyordu. Ama gene de içleri rahat değildi" (İletişim, s. 300). Fielding ve Bayan Quested üzerine bu yargının, karakterlerin kendi yargılarının göreli yoksulluğuna kıyasla olağandışı zenginliği karşısında

insan şaşırıyor. "Cüceler tokalaşıyormuş gibi" – anlatıcı dışında kitaptaki hiç kimse böyle bir teşbih yapabilecek yetenekte değildir. Anlatıcı makul, dürüst ve ince olmanın değerini tam olarak gören, ama yine de erkeklerin ve kadınların hem bu erdemlere sahip olup hem de salt dost canlısı cüceler olabileceklerini gözden kaçırmayan tek karakterdir.

Ford'un ona atfettiği ilkeleri ihlal eden Conrad'ın *Nostromo*'da (1904) Decaud konusunda bize sunduğu resmi ekonomik bir şekilde bize sunacak dramatik araçlar nerededir? "Hazin sığlığı, allı pullu bir soytarıyı sarmalayan o aptal rengârenk kostüm gibi, tumturaklı saçmalıkların parıltısıyla kaplı olan bu yaşam, ona Fransızlaşmış –ama Fransızlıktan çok uzak– bir kozmopolitlik kazandırmıştı; düşünsel üstünlük ayağına yatan çorak bir aldırmazlıktan ibaretti aslında bu kozmopolitlik de" (Modern Library baskısı, s. 168). Veya doktorun kendisi de dahil kimsenin bilemeyeceği ayrıntılar içeren diğer tasvirlere bakalım. "İnsanlar onun alaycı ve suratsız olduğunu düşünürdü": doktorun kendisinin bilmediği varsayılan küçük bir dedikodu. "Onun tabiatı hakikatte ihtiras kapasitesinde ve mizacındaki çekingenlikte yatıyordu. Diğer insanların cilalı vurdumduymazlığı eksikti onda ki kişinin hem kendisine hem başkalarına hoşgörüsü bu vurdumduymazlıktan doğar; gerçek sempati ve insani şefkatten fersah fersah uzak bir hoşgörüdür bu. Yeterince vurdumduymaz olmadığı için de küçümseyici bir düşünme tarzı ve sert konuşmaları vardı" (s. 581). Hiçbir okur, çevresindeki herkesi kandıran bir adamın hareketlerinden ve konuşmasından bu kadar girift bir yargıya varamaz. Yine de yargı gösterilenlerden doğmuştur ve gösterilenler tarafından yeterince desteklenir. Burada dramatik nesnenin ta kendisinin neredeyse ulaşılmaz ama aynı zamanda vazgeçilmez bir parçası anlatma yoluyla bize iletilmiştir.

Bu ilk üç işlevin tam önemi eseri revizyondan "önce" ve "sonra" gösteren daha geniş kapsamlı bir örnekle net bir şekilde anlaşılabilir. İkna edici olabilmesi için, böyle bir örnek yazarın ta kendisini ancak eski moda araçlar kullanılarak tatminkâr bir şekilde çözülebilen güçlüklerle boğuşurken göstermelidir. Böyle karmaşık meselelere cuk oturan örnekler bulmak haliyle kolay değildir. Ama neyse ki F. Scott Fitzgerald'ın *Müşfikti Gece*'yi yazmanın doğru yolunu bulmak için gösterdiği çabada aradığımız örneği büyük ölçüde buluruz.

1925'te *Muhteşem Gatsby*'yle kazandığı zaferin ardından Fitzgerald'ın nispeten başarısız olması nasıl uzun zaman eleştirmenlerin kafasını karıştırdıysa, Fitzgerald'ın kendisi de *Müşfikti Gece*'nin göreli başarısızlığı karşısında öyle bir kafa karışıklığı yaşamıştı. 1934'teki ilk baskı onu tatmin etmedi – üstelik bunun tek sebebi okur tepkisinin umduğundan çok daha yavaş gelmesi değildi. Neredeyse ölünceye kadar kitabı kurcalayıp durdu ve büyük ihtimalle hiçbir zaman yaptığı revizyonlardan tam anlamıyla tatmin olmamasına rağmen, Malcolm Cowley 1953'te Fitzgerald'ın "son" dediği bir versiyon yayımlamayı başardı.[21]

Şu anda piyasada olan iki baskı arasında kökten bir fark görünmüyor (gerçi neredeyse tanınmaz durumdaki müsveddelerden oluşan versiyonlar da var). Birinci baskıda ilk başta on yedi yaşındaki Rosemary'nin bakış açısıyla sınırlıyız. Rosemary ile kitabın kahramanı Dick Diver arasında bir ilişki gelişiyor. Yüz elli sayfa sonra güvenilir anlatıcı işi devralıyor ve Dick'in sekiz yıl önceki daha "kahramanca döneminde" neye benzediğini tam olarak dört sayfada anlatıyor. Sonra esasen Dick'in kendi bakışını kullanarak, zeki, cömert ve genç psikiyatristin zengin hastası Nicole Warren'la nasıl evlendiğine, böylece bilmeden sarhoş bir bulanıklığa doğru çöküşünün başlangıcına dair birkaç kısa epizot göstererek romanı bitiriyor.

Fitzgerald'ın revize ettiği baskıdaki ana fark, kahramanca gençlik döneminden sonraki altmış sayfanın metnin başına eklenmiş olması. Dick'i Rosemary'nin hiçbir zaman yaklaşamayacağı kadar yakından tanıdıktan sonra Rosemary'nin onunla ilgili görüşünü okuyoruz.

Böyle bir revizyonun iyileştirme olup olmadığına nasıl karar verilir? 2-5. Bölümlerde tartıştığımız genel üslup ya da teknik niteliklerini düşünmenin bize pek az yardımı olacağı barizdir. İki baskı da bakış açısının kullanımı bakımından eşit ölçüde tutarsızdır. Her iki baskı da karakterlerin zihinlerine gelişigüzel girip çıkar, güvenilir ve imtiyazlı anlatıcının düzeltici ya da destekleyici yorumları serbestçe kullanılır. Örneğin Dick bir noktada Baby Warren'ın onu kız kardeşine ayarlamak istediğinden şüphelendiğinde, anlatıcı Dick'in bakış açısından

21. Açıklamalarımdaki olguları tümüyle şuraya borçluyum: Cowley'nin *Müşfikti Gece*'ye mükemmel Giriş'i ve Notlar'ı, *Three Novels of F. Scott Fitzgerald* içinde (New York, 1953). Sayfa göndermelerim Cowley'nin metninedir. İki basılı versiyonun meziyetlerine dair (büyük ölçüde katıldığım) yorumu da faydalı oldu.

çıkarak şöyle der: "Yanılıyordu; Baby Warren'ın böyle bir niyeti yoktu. Dick'e bir göz gezdirmiş ve ... onu yetersiz bulmuştu" (s. 49). İki versiyonun da gerçekçiliği böyle müdahalelerden aynı derecede fayda ya da zarar görmüştür: Güvenilir anlatıcının dört sayfalık nutku birinci sayfada da başlasa, kitabın üçte biri bittikten sonra da başlasa yapmacık kalacaktır.

O dönem popüler olan gerçekçi anlatının, bizi ilk versiyonu seçmeye götürecek genel bir prensibi vardır: Olayın başından başlamak ve düzgün bir şekilde sona doğru ilerlemek "gerçekçi değildir". James'in sorunlu bir görüşü başka bir sorunlu görüş aracılığıyla sunmaktaki ısrarının ve Conrad ile diğerlerinin kronolojide çarpıtma deneylerinin etkisiyle yirmilerin ortasında geliştirilen bir teoriye göre, geçmişe ani dönüşleri kullanan teknikler, eski moda, rutin kronolojiyi kullananlardan daha gerçekçiydi. Fitzgerald 1925'te *Müşfikti Gece*'ye başlamadan bir yıl önce, kendisi ve Conrad için şöyle diyordu Ford: "Şunu epey erken anladık ki, roman ve özellikle İngiliz romanı konusundaki sorun baştan başlayıp dümdüz bir çizgi izlemesiydi, oysa insanlarla tanışıklığınızı tedricen artırırken asla düz bir çizgi izlemezsiniz." Kurmacadaki herhangi bir kuvvetli karakterin daha canlı bir izlenimini edinmek için, "başından başlayıp hayatını kronolojik sıraya göre incelemezsiniz. İlk önce onu güçlü bir izlenimle sahneye çıkarmalı, ardından geçmişinde ileriye ve geriye gitmelisiniz!"[22] En ciddi genç romancılardan pek çoğu o sırada Ford'un ilkesine uymakla kalmıyor, geleneksel konu anlayışlarını tümden terk ediyorlardı. 1933'te Fitzgerald birinci baskıyı tamamlamaya çalışırken önünde düzinelerce bu türden örnek vardı; hepsinde de ilk önce kahramanlar "güçlü bir izlenimle" sahneye çıkarılıyor, sonra kronolojinin eksikleri tamamlanıyordu. Önündeki en dikkate değer örnek de geriye dönüş tekniğinin son derece etkili olduğu kendi *Muhteşem Gatsby*'sinin başarısıydı.

Bu genel etkenlerin Fitzgerald'ın birinci baskıda geçmişe dönük tekniğini kullanma kararını ne kadar etkilediğini büyük ihtimalle asla öğrenemeyeceğiz. Ama 1934'te büyük başarı umutlarıyla *Müşfikti*

22. *Joseph Conrad: A Personal Remembrance* (Boston, 1924), s. 129-30. Conrad'ın kronoloji dönüşümlerine dair iyi bir tartışma için bkz. Joseph Warren Beach, *The Twentieth-Century Novel* (New York, 1932), s. 359-65.

Gece'yi yayımladığında bu etkenler onun için önemli olsa bile, Maxwell Perkins'e kronolojik düzeni normale döndürmeyi önerdiğinde (s. v) dikkati tümüyle Dick Diver'ın hikâyesinin özel gereklerine odaklanmış durumdaydı. Conrad, Ford, Huxley ya da Dos Passos için, hatta Jay Gatsby'nin hikâyesi için bu kronolojik kaydırmalar uygun olsa da, Dick Diver'in trajedisi farklı bir retorik gerektiriyordu.

Fitzgerald birinci baskının yayımlanmasından çok uzun süre önce bu hikâyeyi Dick Diver'ın trajedisi olarak düşünmüştü. "Roman bunu yapmalıdır," diye yazıyordu 1932'de. "Doğal bir idealist, bozulmuş bir rahip, çeşitli sebeplerle yüksek burjuvazinin fikirlerine taviz veren bir adam, sosyal dünyanın tepesine yükselirken idealizmini kaybedişi, yeteneklerinin yerini içkinin ve sefahatın alması. Aylak sınıfların hakikaten en parlak ve ihtişamlı halini gösteren bir arka plan" (s. x). Farklı zamanlarda amacını farklı ifade ettiği doğrudur, belki de Cowley'nin önerdiği gibi, farklı tasarılarındaki farklı niyetleri hiçbir zaman tam anlamıyla uyumlulaştıramamıştır.[23] Ama hikâyesinin Dick Diver'ın trajedisi olması gerektiğini net bir şekilde gördükten sonra vurgusunu hiçbir zaman değiştirmemiştir: Şu ya da bu karakterin veya ortamın inandırıcı bir izlenimini yaratmakla kalmayıp bir adamın yıkımını göstermek istemiştir. Vurgu Dick'in "teslim oluşunda" ve ahlaki yıkıma "yönelişindedir". Şayet durum böyleyse, her teknik müdahale Dick'in trajedisini gerçekleştirme bakımından yargılanmalıdır.

O halde sorun, yeri değişen pasajın her iki konumda neye hizmet ettiğine karar vermektir – hangi özgül etkilerde değişiklik olmuştur? Her iki konumda da şu âna kadar tanımladığım üç işlevin, özellikle de son ikisinin yerine getirildiği ortadadır. Dick Diver ve Nicole'le ilgili olgular ve anlatıcının onları yargılarken kullandığı normlar bu pasajda en dolaysız şekilde tasvir edilmiştir. Anlatıcı Dick'i otoriter bir edayla parlak, gelecek vaat eden, yirmi altı yaşında bir bekâr olarak tarif eder; "bir adam için güzel yaş", "bekârlığın doruğu", "Dick için iyi bir yaş". Dick çekici, sevme ve sevilme kapasitesine sahip, "şans-

23. Ayrıca bkz. Arthur Mizener, "F. Scott Fitzgerald: The Poet of Borrowed Time", *Critiques and Essays on Modern Fiction: 1920-1951*, haz. John W. Aldridge (New York, 1952), s. 286-302, özellikle s. 297-9. Yazı ilk olarak *Sewanee Review*, Kış, 1946'da yayımlandı.

lı", "dâhiyane", "idealist" bir adamdır; ama pek çok idealistin aksine, "idealizmini" mümkün kılan bahtiyarlığın başlı başına bir zayıflık olduğunun farkındadır. İçtenlikle sevebilir, erkeklerin büyük bir kısmından daha fazla kendini verebilir. İyi, hayırsever ve cesur olmayı deli gibi istemektedir ve bu pasajda tekrar tekrar gördüğümüz üzere büyük ölçüde başarılı da olur. Fiziksel bakımdan güçlü ve çekicidir; insan sarrafıdır, üstün bir terbiyeye ve hassasiyete sahiptir. Gençliğin ve tazeliğin çekimine kapılsa da, Amerikalıların Hollywood tarzı gençlik tapınmasının sahteliğini görebilmektedir. Kısacası tüm Fitzgerald tarzı erdemlerin bir karikatürüne o kadar tehlikeli ölçüde yakındır ki, erdemlerin örneklendiği canlandırmalarla renklendirilmeyen böyle kuru bir anlatım onu biraz gülünçleştirir.

Bu mükemmele yakın halinin karşısında, karakterindeki kusurlar ve çevresindeki dünyanın çok sayıdaki tehdidi vardır. Kusurları az fakat tehlikelidir. Zaman zaman salt başkalarını büyülemek için uğraşmaya direnemez. Kaethe Gregorovius'la olan sahnede bu durum, "tıpkı tüm diğerleri gibi" olduğu için kendisini lanetlemesine yol açar (s. 23). Daha da önemlisi, tamlığa ve kusursuzluğa yaklaşımının ta kendisiyle ilgili tehdit edici bir durum vardır. "İyi olmak istiyordu, müşfik olmak istiyordu, cesur ve bilge olmak istiyordu, ama hepsi de çok zordu. Tüm bunların yanına sığdırabilirse, sevilmek de istiyordu." En tehlikelisi de talihsizliği tanımaya kararlı olmasıdır (onsuz insan nasıl mükemmel olabilir?); talihinden dolayı kendini suçlu hisseder. Kısacası vahim bir hata yapmaya hazırdır. Anlatıcının dediği gibi, erkekler ve kadınlar onu gözlerinde fazla büyütmüşlerdir ve sezgileri ona ciddi bir adam için bunun fazla iyi olduğunu söylemektedir.

Dick'i çevreleyen dünya boş ve kötücül modernliğiyle hem onun eşsiz değerine hem de yaralanabilirliğine dair inancımızı güçlendirmekte kullanılır. Dick aslında iki dünya arasında kalmıştır: emellerinin dünyası –romantik, biraz "Viktoryen" (s. 236), kendisinin söylediği üzere, "iyi içgüdülere", onura, kibarlığa ve cesarete inanılan bir dünya (s. 221)– ve Baby Warren'ın savaş sonrası dünyası – değersiz, başıboş, Dick'in umursadığı başarıyı anlamaktan âciz, aslında Nicole'ü iyileştirmek üzere kullanmak için Dick'i ona koca olarak satın almaya istekli bir dünya. Bu dünyanın en kötü yanlarının büyük bir kısmı kitabın diğer kesimlerinde anlatılır, ama karşıtlık Dick'in hayatının bu ilk döneminde sağlam bir şekilde inşa edilmiştir.

Bu adama dair kafamızda oluşan düşünsel resim ile gidip geldiği iki dünyaya dair oluşan resim iki baskıda da aynıdır. Bu eserin bütünlüğüne katkıda bulunan ahlaki ve toplumsal temalar her iki baskıda da değişmeden kalmıştır. Kökten değişen şey okurun Dick'le duygusal bağıdır. Romana adeta yokuş aşağı inişin ortasında bir yerde rastlamanın, ikincil bir karakterin karmaşa içindeki görüşüyle sınırlı kalmanın neticesi Dick'le bağımızın bir kısmını feda etmemiz, dolayısıyla felaketine doğru ilerlemesini izlerken hissettiğimiz keskin dramatik ironinin büyük bir kısmının kaybolmasıdır.

Bu yüksek bedelli "geçmişe dönüş" sayesinde başka etkilerin yaratıldığı doğrudur. Cowley'nin dediği gibi, Rosemary'nin bakış açısından olan ilk başlangıç çok daha göz kamaştırıcı, egzotik, gizemlidir. Nicole'ün kafa karıştırıcı hastalığı ve Violet McKisko'nun Villa Diana'daki banyoda gördükleri konusunda merak uyandırır; bizi sadece Dick'in ilk başta başarısızlık yoluna nasıl girdiği konusunda değil, aynı zamanda ilk etapta onun ana karakter olup olmadığı konusunda belirsizlik içinde bırakır. Bu versiyonda Dick ile Rosemary arasındaki aşk ilişkisi çok daha çekicidir; hayran olduğumuz bir adamın yıkımına doğru açık bir adım olarak görülmez.

Ama egzotizm, gizem ve cazibe her romanda neye mal olursa olsun aranacak nitelikler değildir. *Bu* roman Dick Diver'a yönelik kuvvetli bir duygudaşlık gerektirir. "Bu kitap ölü değil," diye yazar Fitzgerald. "Başkalarının Gatsby'ye bağlandığı gibi münhasıran bu kitaba bağlanmış insanlarla sürekli karşılaşıyorum, ... bunlar kendilerini Dick Diver'la özdeşleştirmiş insanlar. Kitabın büyük kusuru asıl başlangıcın –İsviçre'deki genç psikiyatrist– ortalara itilmiş olmasından kaynaklanıyor" (s. v). Dick ile "özdeşleşme" kitabın başarı standartlarından biri olacaksa, Rosemary'nin görüş açısı başlangıç için yeterli değildir; Dick ile onu aşağı çeken dünya arasında bir karşıtlık kuramaz. Dick'le ilgili görüşü neredeyse en baştan karasevdayla bulanmıştır; Dick'in gerçekten çekici olup olmadığını bile anlayamayız, çünkü Rosemary hemen her yakışıklı adama âşık olmaya hazır görünmektedir. Dick'in mutlu bir gelecek vaadinden başarısızlığa doğru uzanan yolun orta yerindeki konumuna dair karmaşık tabloyu sunmaya ise kesinlikle yeterli değildir. Onun gözlerinden baktığımızda, romana –Cowley'nin dediği gibi– belirsiz bir odakla gireriz (s. ix); neticede bu ilk baskıda dahi yavaş yavaş Dick'i önemsemeye başla-

rız, ama bunu fazla tereddütlü yapar ve bir bakıma fazla geç kalırız.

Her iki baskıdaki herhangi bir önemli epizoda yakından bakıp tepkilerimizi karşılaştırarak bu fedayı daha net görebiliriz. Örneğin Nicole ile Dick'in dörtte sevişmek için buluşacağını Rosemary'nin öğrendiği sahneyi ele alalım. Dick ile Nicole'ün önceki yıllardaki aşkını hiç bilmeden, o aşka dahil olan cinsellik dışındaki nitelikleri hiç öğrenemeden Rosemary'nin kıskançça tepkilerini okursak ("Düşündüğünden daha zordu ve Nicole uzaklaşırken tüm benliği isyan etti"), tümden Rosemary'nin tarafını tutmaktan kaçınmamız zordur: Gizemli ve açıkça tehlikeli Nicole'ün tuzağına düşen zavallı adam için üzülürüz. Ama revize edilmiş baskıda duygudaşlığımız daha düzgün paylaştırılır: İki kadının boğulan adam için kavga ettiğini görürüz; ikisi de kendi tarzında sempatik olmasına rağmen adam ikisinin de kurbanı olmaktadır. Gayet önemsiz bir olay doğru bir hazırlık sayesinde başkarakterlerden hiçbirinin bizim kadar net görmediği bir ahlaki çöküşe doğru önemli bir adıma dönüştürülmüştür.

Kısacası bu revizyon aşırı mesafe kusurunu gidermiştir. Bu kusur başka zamanlarda başka eserlere uygun olan ama Fitzgerald'ın yazmak istediği trajediye uygun olmayan bir yöntemden kaynaklanıyordu. Asıl yaratmak istediği etkiyi yaratması, önemli kurmaca eleştirmenlerinin bakış açısıyla ilgili söylediklerinin çoğundan vazgeçmesi, onun yerine kahramanın ilk baştaki üstünlüğü ve tedricen çöküşünün net, doğrudan, eski moda bir tarzda bir sunumunu yapmasıyla mümkün olabilirdi ancak.

OLAYLARIN ÖNEMİNİ ARTIRMAK

Karakterlerin ahlaki ve düşünsel niteliklerine dair yorumlar, bu karakterlerin dahil olduğu olaylara dair görüşlerimizi daima etkiler. Dolayısıyla bu olayların kendilerinin anlam ve önemi hakkındaki doğrudan ifadelerin üzerine görünmez bir gölge düşürür. "Sonraki gün," der Hardy "Üç Yabancı"da, "kurnaz koyun hırsızı arayışı genelleşti ve yoğunlaştı, en azından görünüşte. Ama verilecek ceza işlenen suçla zalimce orantısızdı ve yöre halkının hisleri büyük ölçüde kaçağın lehineydi. Üstelik olağanüstü soğukkanlılığı ve cesareti ... hayranlıklarını kazanmıştı..." Böyle sözler dramatize edilmiş her adaletsizliğin örtük olarak yarattığı türden bir duygusal ilgiyi açıktan açığa

yaratır: ya adaletin tesisine ya da trajik neticeye doğru güçlü bir çekim. Aynı türden yorumlar yeri gelince çözümün önemini artırmakta da kullanılabilir. "Kahramanımızı saadetlerin en büyüğüne eriştirdikten sonra," der Sarah Fielding'in *History of Betty Barnes*'ının (Betty Barnes'ın Hikâyesi; 1753) görünüşte erkek olan güvenilir anlatıcısı, "akıl ve erdem sahibi bir adamın aşk ve şefkat dolu sevgisine mazhar olmasını, onunla ilişkisinde el üstünde tutulmasını, dostlarının hoşgörüsüyle karşılaşmasını sağladıktan sonra, artık ona veda edebilirim" (s. 298). Sonra da "erkek" anlatıcı bize, Sarah'nın ağabeyi Henry'nin beceriksizce taklidiyle, hikâyeden çıkarılacak ahlak dersinin dolaysız bir izahını verir.

Olayla ilgili bu türden doğrudan yorumlar, karakterlerle ilgili yorumlardan daha fazla göze batmaktadır; hatta olayın etkisini güçlendirmek yerine olayı ikame etmek için kullanılırlarsa çok kötü sonuçlar yaratabilirler. Bu tehlikeyi bilen romancılar, gelecekteki olaylara dair belirtileri, sunulan nesnenin parçası kılığına sokmanın yöntemlerini çok erken geliştirmişlerdir. Anlatmak yerine göstermekle ilgili dogmalar moda olmadan çok önce, yazarlar yorumlarını dekor ya da simge olarak dramatize etme yoluyla gizliyorlardı çoğunlukla. *Uğultulu Tepeler*'deki doğal ortam ya da *Kasvetli Ev*'deki sis gibi bu tür örtük yorumlar son derece etkili olabilir. Ama görünüşte daha dramatik olmakla beraber, okura yönelik en kötü doğrudan hitap şekli kadar bıktırıcı da olabilir. Konudaki her kötü gelişme havadaki bir değişmeyle haber verilir, her cinayet gecenin bir yarısı işlenirse, anlatıcının geleceğin göründüğünden daha karanlık olduğunu basitçe ifade etmesi kadar bile dramatik olmayan bir etkiye yol açılabilir. Örneğin *Manon Lescaut*'ta (1733), Şövalye'nin önceden yaktığı ağıtlar abes görünse de, Bayan Radcliffe'in *The Italian*'ındaki (İtalyan; 1797) yaşlı Vezüv'ün homurdanmaları gibi gotik uğursuz işaret salvoları daha kötü olabilir. Benim beğenime göre, modern kurmacada yorumu ikame etmek için kullanılan simgelerin pek çoğu en doğrudan yorumlar kadar göze batıcıdır. Böyle meselelerde insanın beğenisi değişebilir elbette. Bir dönem *Gazap Üzümleri*'nde (1939) anayolu güneybatıya doğru takip eden ve doğrultusu, çaresizliği, kararlılığı ve hızı ile Joad ailesinin umutsuz, sebatkâr hayatlarına paralel teşkil eden kaplumbağa parlak bir buluş gibi görünürken, Tolstoy'un ara bölümleri hantal, kaba ve fazla aşikâr gelmiş olabilir. Ama yirmi yıl

sonra kaplumbağa gayet modası geçmiş ve göze batan bir unsur haline gelirken, Tolstoy'un neredeyse bir asırlık yorumları bir şekilde yeniden canlanmıştır. Diğer yorumlar gibi simgesel yorumlar da modadaki değişikliklerden etkilenmemek için son derece yaratıcı olmalı ya da en azından ustalıkla işlenmelidir.

ESERİN TAMAMININ ÖNEMİNİN GENELLEŞTİRİLMESİ

Tüm bu yorum çeşitleri okurun kitapta belli anları deneyimleme yoğunluğunu artırmaya hizmet eder. Başka işlere de yarayabilmekle beraber, öncelikli varlık gerekçeleri okurun idrakını şu ya da bu değer ölçütlerine göre şekillendirmekte işe yaramalarıdır.

Bu retorik işlerin çoğu açık yorum olmadan da gerçekleştirilebilir (gerçi bu pek o kadar ekonomik olmaz). Fakat bütün eserin etkisinin genelleştirilmesi işine dönersek, eldeki yalın olguların ötesinde eserin evrensel ya da en azından temsili niteliğini gösterme bakımından başka araçların birazcık bile işe yaradığını gösteren açık kanıtlar yoktur. "Şu anda sizlerin ve benim durumumuzun o kadar kötü olmaması," der bize George Eliot *Middlemarch*'ta, (tıpkı kendi kadın kahramanı gibi) "sadakatle gizli bir yaşam sürüp hiç ziyaret edilmeyen mezarlarda yatanlar sayesindedir biraz da." Conrad'ın Marlow'u gibi sorumluluk sahibi bir sözcünün böyle bir şey söyleyebileceğini tasavvur edebilsek de, olaya tam anlamıyla katılan hiçbir karakterin böyle bir otorite konumundan konuşmasını bekleyemeyiz.[24]

24. Bu türden yorumların en iyi savunusu şurada bulunabilir: W. J. Harvey, "George Eliot and the Omniscient Author Convention", *Nineteenth-Century Fiction*, XIII (Eylül 1958), 81-108. Gayrişahsi anlatının yanıltıcı "James sonrası" eleştirel "dogmaları" olarak gördüğü unsurlarla uğraşan Harvey, yorum kullanımında George Eliot'ın becerisi üzerinden sağlam bir sav geliştirir. Makalesinin sonunda da, Jamesçi tarz ile Jamesçi olmayan tarz arasındaki "kaba" ayrımın ötesine gidebilecek bir kitap çağrısında bulunur; böyle bir kitap "edebiyat tarihinin adilane kullanımıyla, teknik araçların tahliliyle, aynı zamanda da yazar, okur ve roman arasında varsayılan veya yaratılan ilişki türlerinin daha yakından incelenmesiyle" daha iyi ayrımlara gidebilmelidir. "Bu türden bir çalışma muazzam, karmaşık ve çetin olacaktır; böyle bir perspektiften bu makale bir dipnot statüsüne düşecektir" (s. 108). Bu pasajı ilk olarak kitabım tamamlanmak üzereyken okumuştum; bazı açılardan Harvey'nin aklındaki türden bir kitap yazmaya çalışıyordum. Ama onun sağlam makalesini "bir dipnot statüsüne düşürmeye" niyetlenmiş olmam, istediği kitabı ona verebildiğim anlamına gelmez.

Tom Jones, Kasvetli Ev, Kızıl Damga ya da *Savaş ve Barış*'taki hiçbir karakter kişisel problemlerini aşıp genel bir görüşe sahip olacak kadar bütünün anlamını bilmez. Aynı şey tüm modern eserler için geçerli olduğundan, ayrıca çoğu durumda güvenilir anlatıya müsaade edilmediğinden, genelleme işi neredeyse tamamen okura bırakılabilir. Genelleştirme işlevi gören başlığı ve epigrafları saymazsak, *Güneş de Doğar*'ın önemini artırıp yayan bir anlatıcı sesi yoktur.[25]

Yine de, modern eserlerde bile yazarların çoğu eleştirmenleri okuyunca zannettiğimizden daha fazla genelleyici yoruma başvurur. Örneğin dramatik nesnellik tutkusunun herhalde zirvede olduğu yirmilerin sonunda yayımlanan *Decline and Fall*'da (Gerileyiş ve Çöküş) Waugh anlatıcının genelleyici müdahalelerde bulunmasına neredeyse hiç müsaade etmez, ama nihayet müsaade ettiğinde ortaya çıkan pasaj son derece önemlidir:

> Bu anlatının çevresinde Paul Pennyfeather adıyla uçuşup duran gölge en azından bir akşamlığına maddiyat kazanarak zeki, eğitimli, görgülü bir genç adam halinde somutlaştı; genel seçimlerde oyunu basiretle ve tarafsızlıkla kullanacağından emin olunabilen, bir balet ya da eleştirel metin üzerine çoğu insandan daha sağlam görüşlere sahip olan, yüzü kızarmadan ve münasip bir Fransız aksanıyla akşam yemeği sipariş edebilen, yeri gelince eşyanızı emanet edebileceğiniz bir adam. ... Bu adam hikâyemizin öncesindeki durgun yıllarda gelişmekte olan Paul Pennyfeather'dı. Aslında bu kitabın tamamı Paul Pennyfeather'ın gizemli yok oluşunun anlatısıdır; bu yüzden, onun adını taşıyan gölge ilk başta kendisine verilen önemli kahraman rolünü tam anlamıyla oynamıyor diye şikâyet etmemelidir okurlar. ... Paul bir akşamlığına tekrar gerçek bir insan oldu, ama ertesi gün Sloane Meydanı ile Onslow Meydanı arasında bir yerlerde bedeninden ayrılmış olarak buldu kendini.[26]

Bu tür bir hicivde böyle sözler son derece yerinde ve kabul edilebilirdir. Kitabın daha sonraki bir kısmında bize bilgelikten bahsedecek bir Profesör Otto Silenus'un uydurulması ise –ne kadar nesnel ya da dramatik görünürse görünsün– hiç de o kadar etkili değildir.

25. Modern eserlerde okura verilen tek açık yorum işlevi gören başlıkların ve epigrafların kazandığı önemi görmek ilginçtir: *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi, Güneş de Doğar, Vile Bodies* (Aşağılık Bedenler), *A Handful of Dust* (Bir Avuç Toz), *Cesur Yeni Dünya, Antic Hay* (Çılgın Dans), *Ses ve Öfke* – sanatın dalgalarının arasından yazarsız doğan bir edebiyat için tuhaf başlıklardır bunlar.

26. Londra, 1928; Penguin baskısı, 1937, s. 122-3.

Genelleyici yoruma dair hislerimiz kısmen o andaki modalara bağlı olsa da, esasen yazarın, yorumunun niteliğini dramatik kısımların niteliğine uydurma becerisine bağlı olacaktır. *Vile Bodies* (Aşağılık Bedenler) ya da *Decline and Fall*'da sunulan Gurur Dünyası (yani sosyete), gerçek *Gurur Dünyası*'ndaki anlatıcının gevezeliğini asla kaldıramazdı. Ama Thackeray'in son derece genel, taşkın hicvi için bu gevezeliğin faydalı olduğu açıktır. "Ah! *Vanitas Vanitatum*! Bu dünyada hangimiz mutluyuz ki? Hangimiz arzu ettiğini alabilmiştir? Ya da aldığında tatmin olabilmiştir? – Hadi çocuklar, kutuyu kapatıp kuklaları kaldıralım, çünkü oyunumuz bitti artık." Waugh'un ketumluğu *Gurur Dünyası*'nın sonunu kısmen mahvederdi; keza *Kasvetli Ev*'i, *Middlemarch*'ı, *The Egoist*'i de. Faulkner gibi modern romancıların yeniden keşfettiği üzere, anlatıcının kendi değerler dünyasıyla açıkça boğuşma çabası en önemsiz karakterleri dahi dünyayı sarsacak öneme ulaştırabilir. Anlatıcıların boşboğazlığı tanıdıklarımızın boşboğazlığı kadar bıktırıcıdır; ayrıca yorum yapan anlatıcılar gösterişçi ve geveze olmaya daha bir meyillidir; ama buna rağmen, yorumun iyi örnekleri başka hiçbir sanatsal aracın sağladığı deneyime benzemeyen bir deneyim üretebilir. "Preedy-Syson iftira davası hemen manşetlere taşındı: bir yanda bir vaiz, diğer yanda bir papaz ve genç bir kıza iffetsizlik suçlaması" – *The Captive and the Free*'de (1959) Joyce Cary'nin anlatıcısı buraya kadar bize sadece olguları verir. Ama Cary ölümünden sonra yayımlanan bu eserinde, olay hakkındaki görüşlerini okurun çıkarımına bırakma yönündeki alışıldık pratiğine başvurmamıştır. Nitekim iyi de etmiştir.

En derin, en ilkel duyguları harekete geçirecek her şeye sahipti. Hooper'ın işaret ettiği üzere, manşetlerden nefret edenler sırf bu güçlü hislerle, bu bitmek bilmez takıntılarla ilgili oldukları için nefret ediyorlardı. Zira Britonlar kiliseye gidişlerini azalttıkça, dini sorunlar ve ahlaki meseleleri daha çok dert ediyorlardı. Şehirleri bombalanmış mülteciler gibiydiler. Ruhlarındaki temel ihtiyaçlar hemen meydana çıkıyordu – rahat bir yuvayı hemen hiç düşünmemiş erkekler kendilerine ve ailelerine harabelerin yabanlığında bir yaşam alanı edinmek için birkaç çubuğu yere çakıp üstüne eski püskü bir battaniye gererken görülüyordu. Üstelik bu sığınağın çaresiz sahibi sığınağı için ölümüne savaşırdı.

Bu yüzden ateistler matematiğin ideal şerefi için savaşır, biliminsanları atom fizikçilerinin atom bombasına ilişkin ahlaki sorumluluğu konusunda vahşice çekişirler. Rasyonalistler daha bir tozluğu görür görmez yuvaların-

dan fırlarlar ve pozitivist filozoflar arka sokaktaki âşık çiftin fısıltısını duyunca sabaha dek havlarlar.

Zira yerinden edilmişlerde her koyun kendi bacağından asılır – tüm komşular düşman, tüm mallar birilerine yönelik provakasyondur [27. Bölüm].

Sırf dramatize edilmiş olaylardan bu anlamı böylesine kuvvetli biçimde çıkarsayabileceğini düşünen varsa, romana dair güçlerini abartıyor demektir. Preedy-Syson iftira davası bu yargıyı destekler desteklemesine, ama Cary hikâyesine, doğrudan ve utanmaksızın sunduğu yardım olmadan sahip olacağı temsili değerden fazlasını verir.

HALETİRUHİYENİN MANİPÜLASYONU

Buraya kadar sadece eserde açıkça dramatize edilen şeylerle ilgili yorumları değerlendirdik. Yazarların bize katı gerçekleri vererek, bir normlar dünyası kurarak, bu normların ayrıntılarını anlatarak ya da hikâyeyi genel doğrularla ilişkilendirerek bizatihi dramatik nesnenin doğasını gözümüzde netleştirmeye çalıştıklarını gördük. Böylece yazarlar, okurun, malzemeleri zımni yazarın hissettiği tarafsızlık ya da duygudaşlık derecesinde görmesini temin ederek, hikâyedeki olaylara katılma ya da araya mesafe koyma derecemizi fiilen dikkatle kontrol ederler.

Yazar okurlarının haletiruhiyesine ve duygularına doğrudan hitap etmek için araya girdiğinde farklı bir unsur ortaya çıkar. "Bazı temalar vardır ki, çok ilginç olmalarına karşın meşru edebiyat için fazla korkunç bulunur. ... İnsanın yaşayabileceği en korkunç durum ise hiç şüphesiz diri diri gömülmektir." Poe "Diri Diri Gömülüş"e (1844) bu şekilde başlayıp diri diri görülmenin korkunçluğu ve sıklığı üzerine birkaç sayfa daha devam edince, bir şeylerin yanlış olduğunu hissederiz. Bize doğrudan, dolaysız olarak hitap etmekte, hikâyesi başlamadan önce bizi belli bir haletiruhiyeye sokmak istemektedir; bu çaba karşısında sıkılmamak ve öfkelenmemek güçtür. "[Böyle olayların meydana gelebileceğine dair] bu şüpheler korkunçtur elbet – ama o felaketi yaşamak daha da korkunçtur! Aslına bakarsanız hiçbir şey, hem fiziksel hem de zihinsel açıdan, diri diri gömülmek kadar ıstırap verici olamaz." Bu tip sözlerin Poe'nun hikâyesinin yayımlandığı derginin okurları üzerindeki etkisi ne olursa olsun, tecrübeli okurların güçlü bir şekilde etkileneceğine inanmak zordur.

İlk başta üstünlük sıfatlarını suçlamak gelebilir içimizden; ne de olsa, Poe'nun diğer hikâyelerindeki "son derece" korkunç başka olaylar aklımıza gelir. Ama bu üstünlük sıfatları defnedilen kurbanın gerçek halini tarif ederken kullanılsa çok daha kabul edilebilir olurdu. *Moby Dick*'te Melville'in "Shakespeare tarzı" yorumları tek başlarına okunduklarında komiklik ölçüsünde abartılı görünmesine rağmen, bağlam içinde genellikle itiraz edilemez ve gayet yerinde görünür. Aynı şekilde tek başına kötü görünen bu parça da doğru ortamda kabul edilebilir olabilir. Ama hikâye bu parçaya herhangi bir bağlam vermez. Bu parça yalıtılmış retorikten ibarettir, yazar hikâye başlamadan önce bizi uygun haletiruhiyeye sokmak için kendi adı ve kişiliğiyle elinden geleni yapmakta, var gücüyle çalışmaktadır. "Ürpermeye hazırlanın," der gibidir ve kötü bir belgeseldeki yorumcunun sesi gibi, kendi retoriğinin etkilerinden kopuktur.

Bu parçayı daha iyi bir hikâye olan "Usher Evi'nin Çöküşü"nün tam anlamıyla bağlamla bütünleştirilmiş haletiruhiye inşasıyla kıyaslarsak, kaçınılmaz yorumların hikâyedeki bir karakterce yapılmasında sıklıkla ısrar edilmesinin sebeplerinden birini görürüz.

> "Kasvetli, karanlık, sessiz bir sonbahar gününü, iç karartıcı bir arazide at sırtında geçirmiştim. Gökteki bulutların alçaklığı boğucuydu. Sonunda, akşamın gölgeleri uzarken, karşımda hüzünlü görünüşlü Usher Evi belirdi. Nedendir bilmiyorum, ama binayı görür görmez ruhuma dayanılmaz bir keder çöktü. Dayanılmaz diyorum, çünkü bu his can sıkıcı ya da korkunç görüntülerin en amansızına bile genellikle eşlik eden, şiirsel olduğu için bir parça haz da içeren o duygu tarafından hafifletilmemişti."

Retoriği kendi şahsında yaşayan bir karakter yaratmak gibi basit bir çare sayesinde haletiruhiye manipülasyonu daha kabul edilebilir bir hal almıştır. Haletiruhiyemizi düzenlemeye yönelik her sıfat ve ayrıntı, merkezi karakterin haletiruhiyesi ve deneyimindeki gelişimlerin bir parçasıdır; burada retorik işlevsel, "içsel" görünmektedir. Tiyatroya girmeden önce izleyiciye verilebilecek bir hapmışçasına basitçe dışarı yöneltilmiş değildir artık.

Ama bu kıyaslamaya bakarak yanlış bir genelleme yapmamız işten bile değil. Yorum hikâyedeki bir karakter tarafından yapıldığında daima etkili olacak ya da hikâyenin tonunun dramatize edilen ayrıntılar sayesinde giderek daha fazla açığa vurulması ve anlatısal ifadeler yoluyla daha az açığa vurulması hikâyeyi geliştirecek diye bir şey

yok. Caroline Gordon ve Allen Tate bu hikâyeyi, "bu kurmaca geleneğine Flaubert'le giren ve daha sonra James, Çehov, Joyce tarafından kusursuzlaştırılan *yaratıcı, aktif ayrıntılar*"[27] sunma ustalığına doğru giden yolda önemli bir adım –ama neticede sadece bir adım– olarak görür. Onlara göre hikâyede "tek bir dramatize edilmiş ayrıntı olmadığından" hâlâ ancak yarı yarıya gerçekleşmiş durumdadır. Aslında istedikleri şey ironiyle renklendirilmemiş tüm genel yorumların kaldırılmasıdır. Anlatıcı "kasvetli duvarlar", "dalgın gözlere benzer pencereler" ya da "kırışıksız bir ışıltıyla uzanan siyah ve korkunç göl" dememelidir. Duvarların, pencerelerin ve gölün kasvetliliği, dalgınlığı ve korkunçluğu salt *anlatılmak* yerine okura *gösterilmelidir.* Bu görsel canlılığı kazanmaları için de dramatik olarak tasvir edilmeleri gerekir. Bu talep bana Poe'nun çağından temelde farklı etkileri arzulayan bir çağın önyargılarından kaynaklanmış gibi görünüyor. Poe'daki özel marazi korkuyu tarif etmek için, duygusal açıdan yüklü bir sıfatın aktardığı psikolojik bir ayrıntı herhangi bir biçimdeki salt duyusal tasvirden daha etkilidir. "Usher Evi'nin Çöküşü"nde bir kusur varsa bile tekniği değiştirilerek giderilemez. Bugün Poe'nun istediği tepkiyi veremiyorsam, bunun sebebinin kullandığı teknik olmadığı gayet açık görünüyor. Poe'nun etkili olduğu zamanları hatırlayanlarımız ağır sıfatların ne kadar kaçınılmaz olduğunu bilir.

Tıpkı felsefe yapmak gibi, haletiruhiyeyi belirleyen yorumlar yapmanın da özel güçlükler doğurduğunu, hatta yazarı yoruma saldırıyı haklı çıkaran uygulamalara itme ihtimalinin gayet yüksek olduğunu kabul edebiliriz. Gelgelelim, pek çok yazarın bu yorumları kullandığı, hem de gayet iyi kullandığı da bir gerçektir. "O sahillere özgü bir sabahtı. Her şey suskun ve sakindi; her şey kül rengindeydi. Deniz uzun ve geniş dalgalarla bölünmüşse de durgun görünüyordu ve dökümcünün kalıbında soğumuş dalgalı kurşun gibi pürüzsüzdü yüzeyi. Gökyüzü gri bir paltoya benziyordu. Telaşlı gri pus kümeleriyle içli dışlı olan telaşlı gri kuş kümeleri, fırtına öncesi çayırları süpüren kırlangıçlar misali suyun engebelerine uyarak alçaktan kayıp gidiyordu. Gölgeler beliriyor, yaklaşan daha koyu gölgeleri haber veriyordu."

Melville'in "Benito Cereno"sunun (1855) açılışının niye "Diri Diri Gömülme"deki haletiruhiye inşasından çok daha kabul edilebilir

27. *The House of Fiction* (New York, 1950), s. 116.

olduğuna dair somut sebepler göstermek zannettiğimizden daha zordur. Bakış açısıyla ilgili kurallara başvurarak meseleyi çözmek kesinlikle mümkün değildir. İki yazar da yorumun kaynağını gizlemeye çalışmaz; Melville daha koyu gölgelerin haber verildiğini hissedenenin Kaptan Delano olduğuna bizi ikna etmeye çalışmaz. Her iki yazar da bize açıkça, retorik olarak hitap eder. Melville *nesneleri* tasvir etmekle Poe'dan daha fazla ilgileniyor görünse de, Poe'nun konusu hikâyenin konusuyla daha açıktan ilgilidir ve bu bakımdan daha "içsel" olduğu söylenebilir. Melville'in üstünlüğünün kasvetli bir gün uydurmak gibi bariz bir numarada yattığına karar vermek bizi mutlaka rahatsız edecektir – zaten Poe da bu konuda eşit düzeyde zekice ve bariz bir düzine örnekle ona karşılık verebilir. Son olarak, Poe'nun sıkıntısının kısmen hikâyeyi sırf bizi korkutmak için anlattığını hatırlatmasında yattığı doğru olabilir. "Herhalde ... daha uğursuz bir şey yoktur" demek, "Biraz çevreye bakındım ve bulabildiğim en uğursuz konuyu işledim" demekle bir gibi görünmektedir. Aksiyonun özerkliğine dil uzatmak, kişinin hikâyeyi canı nasıl isterse o hale getirebileceğini söylemek, Trollope'un karakterlerinin hayatına şakacı ve gürültücü bir tarzda karışması karşısında James'in şoke olduğunu ifade etmesinden bu yana ciddi bir suç sayılıyor. Ama bir sonraki bölümde göstereceğim gibi, bu kuralı bile ihlal eden son derece başarılı yorumlar bulmak güç değildir. Şayet bu konuda haklıysam, tek bir basit kural kalıyor geriye: "Herhangi bir şeyi kötü yaparsan sonuç kötü olur."

Melville'i niye Poe'dan daha fazla sevdiğimi bildiğimden kesinlikle emin değilim. Ama buna bir yanıt bulmak için nereye bakmak gerektiğinden eminim: Yorumun kendisine çok yakından bakmam, eşsiz bağlamıyla ilişkisini görmem gerek. Bunu yaparken de en nihayetinde çoğu hikâyede ortak olan bazı standartlara başvuracağım kesin sayılır. Örneğin Poe'nun yorumu "çok uzundur", müsrifçedir, ekonomik değildir. "Ekonomi"nin genel bir standart olduğu açık, ama her hikâyede verilen unsurun "çok fazla" olup olmadığını gösteren kendine has bir ekonomi keşfediyoruz. (Shakespeare ekonomik mi davranır? Kendine has zengin ekonomilerini kurması bakımından –genellikle– ekonomiktir.) Nispeten deneyimsiz bir yazar bile "Diri Diri Gömülme"yi birkaç kez okuduktan sonra, hiç kayıp yaratmadan ve bazı somut kazanımlarla giriş kısmını kısaltmanın yollarını keşfedebilir. Ama "Benito Cereno"nun açılışında aynı işlemi yaparken pek azımızın içi rahat

edecektir – üstelik bunun tek sebebi girişte yazılanların çok daha kısa ve hikâyenin kendisinin çok daha uzun olması değildir.

Çoğunlukla faydalı olan genel standartlar ile her hikâyenin kendine has ihtiyaçlarına arabuluculuk yapmaya çalışırken başka kiriterleri de göz önünde tutabiliriz. Örneğin üslup "taze", "ilginç", "uygun" mudur? Üslubun kabul edilebilir olması için daima bir şekilde ilginç olması gerekse de, her eserde aynı biçimde olması gereken genel bir üslup özelliği yoktur – örneğin "somutluk şart!" denemez. Bana kalırsa Melville'in öyküsü dikkat dağıtıcı ya da yanlış yönlendirici ilgileri devreye sokmadan görevini yerine getirirken, Poe'nun üslubu bize sürekli yazarın ne yaptığını pek umursamadığını hatırlatıyor.

Kısacası, yazar şayet "müdahalelerinin", sunduğu sahneler kadar dikkatle işlenmiş ve yerinde olduğuna bizi ikna edebilirse, doğrudan duygularımızı hedef alan müdahalelerde bile bulunabilir.

DOĞRUDAN ESERİN KENDİSİYLE İLGİLİ YORUM

Okurun haletiruhiyesine ve duygularına yönelik doğrudan müdahaleler itiraza açık görülüyorsa, hayranlık uyandırmaya yönelik doğrudan müdahaleler daha da itiraz edilebilir görülecektir. Hikâyedeki diğer unsurlarla dolaysız ilişkide olmamaları bir yana, okurun sadece bir hikâye okumakta olduğuna açıkça ve sıklıkla dikkat çekerler. James'in şiddetle karşı çıktığı müdahaleler kesinlikle bu türden müdahalelerdi, ayrıca modern kurmacada en sakınılan müdahale türü de budur büyük ihtimalle.[28] Kişinin kendi sanatına yönelik her türlü övgü, bu sanatın işlediği dünyanın gerçeklikten yoksunluğunu gösterecektir. Ayrıca yazarın doğrudan kendini övmesi de –ne kadar kurnazca gizlenirse gizlensin– karakterlerine canı ne isterse onu yapabileceğini gösterecektir büyük ihtimalle.

Ama bu tarzda bir argüman öne sürmek, yine teknik vargıları mümkün kılan o kendine has çalışma türü yerine genel amaçların ge-

28. Modern kurmacada pek çok özbilinçli anlatıcı olduğu bir gerçektir, ama hemen hepsi yazarlarından çok ayrı ve güvenilmez karakterler olarak dramatize edilmişlerdir. Mann'ın *Doktor Faustus*'undaki ve *Der Erwählte*'sindeki anlatıcılar, Gide'in *Kalpazanlar*'ındaki ve Huxley'nin *Ses Sese Karşı*'sındaki anlatıcılar yazdıkları eseri kuvvetle övmeye girişirler, ama tüm gösterişçiliklerine rağmen, Mann, Gide ve Huxley'nin gerçek romanlarından çarpıcı ölçüde farklı eserler yazmaktadırlar.

çirilmesi anlamına gelecektir. Yazarın doğrudan varlığına dair her türlü imanın daima mahvettiği bazı kurmaca etkileri söz konusu olabilir, ama ben böyle bir şey keşfedebilmiş değilim. Sadece belli türden yazarlar belli türden olaylarda mevcut olmamalıdır.

Tüm başarılı romancıların özbilinçli yoruma gösterdikleri özen, Flaubert'den bu yana eleştirel saldırıların uyandırdığı izlenime nazaran çok daha fazladır. Örneğin gerçekten nahoşluk derecesinde boşboğaz olabilen ve kimi zaman kendini övmeyi bırakıp hikâyeye devam etmesini dilediğimiz Trollope normalde roman malzemesine tam bir saygıyla davranır. Kitaptaki olayların keyfince değiştirilebileceğini ima etme günahını, bu bir günahsa eğer, çok nadiren işler. *Barcherster Towers*'daki (1857) meşhur müdahalede olduğu gibi, sadece olayların *anlatılma biçiminin* değişebileceğine ilişkindir bu ima:

> Ama hassas yürekli okur hiçbir şekilde evhamlanmasın. Eleanor'un alnında Bay Slope'la ya da Bertie Stanhope'la evleneceği yazmıyor. Ayrıca burada romancının hikâye anlatma sanatındaki çok önemli bir noktaya dair görüşlerini açıklamasına müsaade edilebilir belki de. Romancı, okurların en beğendiği karakterin kaderini üçüncü cildin sonuna kadar sır olarak saklayarak yazar ile okurları arasında olması gereken güveni tümden ihlal etmeye varan sistemi ayıplamaya cüret ediyor. ...
>
> Bizim öğretimize göre yazar ile okur birbirlerine tam anlamıyla güven duyarak birlikte yol almalıdır. Dramadaki karakterler kendi aralarında tam bir yanlışlıklar komedisi oynayabilir, ama izleyen kişi Siraküzalıyı Efesliyle karıştırmamalıdır; aksi takdirde o da enayiler arasına girer ve enayilerin rolü asla yüceltilemez [15. Bölüm'ün sonu].

Burada karakterlerin hayatları dokunulmazdır; sadece yazar ve okurun bu hayatlarla ilişkisi manipüle edilebilir ve kendi ustalığını öven yazar, bizim haz almamız için kullandığı bu önemsiz ama temsili hayatların komedisini güçlendirir. Trollope'un müdahalelerinin çoğunda, kitabın bir kitap olduğu doğrudan hatırlatıldığında dahi, tam olarak bu tavır gösterilir: "Ama biraz geri gitmeliyiz, gerçi fazla da gitmeyelim, çünkü tüm dostlarımızı bu cildin geri kalanına sığdırma zorunluluğunda bazı güçlükler belirmeye başladı. Ah, keşke Bay Longman dördüncü bir cilde izin verseydi!" (43. Bölüm). Bu bağlamda tüm dostlarımızı "sığdırmak" onlara canımızın istediğini yapmak anlamına gelmez. Yazar onların çokyönlü ve zorlu hayatlarıyla yüzleşmektedir ve yayıncı Bay Longman'a rağmen hayatlarına adaletli davranmak üzere komik savaşında okuru da yanına alır.

Kitabın kendisini ya da hassasiyetlerini tartışan müdahaleler bir "bu arada"dan ya da açık sapmadan, başka yazarların tekniklerinin en incelikli parodilerine kadar farklı biçimler alabilir. "Size söylemem gerekirdi sayın okur," der *The History of Joshua Trueman Esq*' in (Joshua Trueman Beyefendinin Hayatı; 1754, s. 91) anlatıcısı ve biz de biraz beceriksiz ellere teslim olduğumuzu hissederiz; ya gerçekten bize bir şey anlatmayı unutmuştur, ya da sırf işine geldiği için kasten bir şeyleri saklamıştır; her iki durumda da gerektiği kadar becerikli olmadığı anlaşılır. Daha zeki anlatıcılar bunu fark ettikleri için daima her okur kadar klişelerden haberdar olduklarını gösteren şekillerde araya girmişlerdir. "Romancıların dediği gibi –ki keşke demeselerdi diye geçiririz içimizden– şimdi şu 'bir yerlerden' gelen adama dönmeliyiz," der Dickens'ın karakterlerinden biri *Müşterek Dostumuz*'da (1864-65; 2. Bölüm) kendisi bir hikâye anlatırken. Yarı özür, yarı kendini övme şeklindeki böyle müdahalelere kurmaca tarihinde bolca rastlarız. Yazarın becerisine, okurun beğenisine, dönemin modasına ve içinde yer aldıkları eser türüne bağlı olarak keyifli de olabilirler sinir bozucu da; "niteliksel" hazlar çoğunlukla büyük ölçüde geçici heveslere bağlıdır ve bir dönem zarif sayılan bir müdahale on yıl sonra son derece modası geçmiş sayılabilir. *Antikacı Dükkânı*'ndan (1841) şu pasaj modern okurların pek canını sıkabilir, fakat çağdaşlarının çoğu böyle pasajları Dickens'ın zarif yönlerinden biri olarak görüyordu:

> Bu hikâyenin gidişatı Bay Sampson Brass'ın ev ekonomisiyle bağlantılı bazı konularla tanışık olmamızı gerektirdiğinden ve bu amaç için daha elverişli bir yer ... muhtemelen çıkmayacağından, tarihçi dost canlısı okurun elinden tutuyor ve onunla birlikte havaya sıçrayıp Don Cleophas Leandre Perez Zambullo ve tanıdıklarının o hoş bölgede hiç gitmedikleri kadar büyük bir hızla gidip onunla birlikte Bevis Marks'ın kaldırımına konu veriyor. Gözüpek hava yolcuları bir zamanlar Bay Sampson Brass'ın konutu olan küçük ve karanlık bir evin önüne konuyor [33. Bölüm].

Önemli meseleler ihmal edilirken oyalanıp durmak değil midir bu?

Muhakkak ki bazı romanlarda bu suçlamaya verilecek cevap yoktur: "Oyalanmak" başlı başına bir amaç haline gelmiştir. Örneğin *Charlotte Summers*'da[29] salıneyi değiştirme işi genişletilmiş ve tıpkı zaman zaman *Tom Jones*'ta olduğu gibi çok uzun bir paragrafa çevrilmiştir.

Okurlarımı Bayan Charlotte Summers'ın Nedimeliğine mazhar etmezden evvel, kendisinin bazı Dostlarıyla tanışmalarını sağlamalıyım; ... bu Amaçla Galler'deki *Carmarthenshire*'e kadar bana Eşlik etmelerini rica edeceğim. Yolculuk bir hayli uzun olmasına ve bildiğimiz ulaşım Yoluyla Günler sürebilmesine rağmen, biz Yazarlar daima kuş gibi uçan Arabalara sahibizdir ve böylece Okurlarımızı şu anda çıkacağımızdan çok daha uzun Yolculukların sonuna bir Anda ulaştırabiliriz: Öyle bir Tür Sanat Sihrinin Ustalarıyız ki, Sözcüğü söylememizle birlikte –vay canına!– bize nerede eşlik etmenizi istediysek o Yer ve Zamana nakledilmiş bulursunuz kendinizi. Sihirli Etkiyi daha görmediniz mi? Yolculuk sona erdi ve az önce ulu Meşelerle çevrili gösterişli eski bir Binanın Bahçe Kapısına konduk. ... Serbestçe girebilirsiniz... [s. 12-3].

Bu müdahale –özellikle bağlam dışında ele alındığında– rahatsız edici görünse de, çoğumuz aynı aracın *V. Henry*'de daha zarifçe kullanılan halini memnuniyetle kabul ederiz: Romandaki anlatıcı sesine nazaran tarihsel tiyatro oyununda daha fazla araya girmesini bekleyebileceğimiz Koro, izleyicileri "bu ahşap daire"den çıkarıp "ardından Fransa'ya" götürür. İki *romandaki* konudan sapmalar kötü olabilir, ama Shakespeare'in Koro'sunu da mahkûm etmek istemiyorsak, müdahaleci retorikten oluştukları için kötü olduklarını iddia edemeyiz. Gerçekte niteliksel fark, birincisi Shakespeare'in satır satır gördüğümüz üslubundaki üstünlükte, ikincisi de retoriğin bağlama uygunluk derecesinde yatar. Koro'nun uçuşu adeta istilayı destekler. Hayal gücümüz bizi V. Henry'nin kuvvetlerinin ardından kanal boyunca sürükler. Dünya Henry'nin başarılarıyla nasıl genişlediyse, onun konuşmalarıyla da genişlemektedir.

Antikacı Dükkânı ya da *Charlotte Summers*'ın aksiyonunda hayali uçuşla benzer şekilde artırılan hiçbir şey yoktur. Gözüpek hava yolcuları haline getirilmek hikâyelerden herhangi birinin başarısını sağlama bağlamak için gereken faydayı sağlamaz bize. Yine de bu iki kurmacadaki uçuşlar burada ima edildiği kadar kötü değildir. Bu noktada kriterimiz eserin bütününe uygunluksa, onlarca sayfa zaten yoruma ayrılmışken "eserin bütünü"nün ne olduğunu kendimize sormak zorunda kalırız. Bu "müdahaleleri" münferit patlamalar olarak yaşamayız; anlatıcılarla tanışıklığımızda birbirini takip eden adımla-

29. *The History of Charlotte Summers, the Fortunate Parish Girl* (Londra, 1749?).

rı teşkil ederler. Bu bakımdan kurmacadaki müdahaleler Shakespeare'in Koro'sunun söylevine nazaran hazırlıksız patlamalara daha az benzer. Tanıdığımız, bildiğimiz "Dickens" böyle konuşur; dolayısıyla basit mizalının ham uçları bile bir bağlama, açık anlatı stratejisinin geri kalanının sağladığı bağlama uygundur.

Ama böyle bir bağlam ve anlatıcı ile okur arasında kurduğu ilişkiden bahsetmeye başlamak, şu âna kadar ele aldığımız tüm işlev mevhumlarının ötesine geçmek demektir. Gösterdiğimiz işlevlerin ta kendileri, yorumu silme yönündeki her genel girişime direnmemizi gerektirse de, edebiyat eseri olarak kitaplarına ve sanatçı olarak kendilerine dikkatleri çeken büyük yazarların yarattığı derin etkiyi açıklamaya yaklaşamazlar bile. Bu etkiye adil davranmanın tek yolu, güvenilir olan ya da olmayan dramatize edilmiş anlatıcılarla ilişkimize ayrıntısıyla bakmaktır.

Şimdi de müsaadenle şunu söyleyeyim ki sayın Okurum, şu âna kadar okuduklarından ileride okuyacaklarını tahmin edebilirsin; şu âna kadar yazdıklarım bilmeni istediklerimi anlatan bir Denemeydi, buraya kadar biçilen Kumaştan anlayabilirsin nasıl bir Elbise giyeceğini. ... Fakat bazı muzip Okurlar Tahlımı kendi Kileleriyle ölçmeye kalkabilir ve bu hikâyeyi tasarlamamın bir sebebi olduğu yargısına varabilir. ... Bana inan sayın Okurum, böyle bir şey yoktur, tüm kalbimle buna itiraz ederim.

FRANCIS KIRKMAN, *The Unlucky Citizen* (1673)

Burada Bernard [bu kitabı okumaya] ara vermek zorunda kaldı. Gözleri sulanmıştı. ... Pekâlâ, artık devam etmek zorundayız. Anlatmakta olduklarının hepsi bu günlüğün sayfaları arasında biraz nefes almamız içindi. Şimdi Bernard artık tekrar kendini toparladığına göre, kitaba geri dönebiliriz.

GIDE, *Kalpazanlar* (1925)

Evet, kahramanımız şans eseri çok, hem de çok yükseklerde doğmuştu. OKUR. Ne? Tavan arasında mı? YAZAR. Yok artık, aşk olsun! ... Kahramanımızın doğumu ve ebeveynlerinden biraz bahsederek yazarların bildik rutinini tamamladıktan sonra eklemek zorundayız ki, her çocuk gibi o da ağlamış, sızlanmış, meme istemiş, yuttuğunu geri çıkarmış, altına yapmıştır.

EATON STANNARD BARRETT, *The Miss-Led General; A Serio-Comic, Satiric, Mock-Heroic Romance* (1808)

Böylece, Değerli Okuyucum, On altı Yıl ve Yedi Aydan uzun süren Seyahatlerimin dosdoğru tarihini anlatmış oldum sana, ki burada Süslemeye değer vermedim Hakikat'e verdiğim kadar. Tuhaf ve olmayacak Masallarla seni hayrete düşürebilirdim tıpkı diğerleri gibi, ama onun yerine en basit Tarzla ve Üslupla Sade Gerçekleri anlatmayı seçtim, çünkü en başta gelen Amacım seni Bilgilendirmek; eğlendirmek değil.

Gulliver'in Seyahatleri (1726)

SEKİZİNCİ BÖLÜM

Göstermek Olarak Anlatmak: Güvenilir ve Güvenilmez Dramatize Edilmiş Anlatıcılar

ZIMNİ YAZARIN DRAMATİZE EDİLMİŞ SÖZCÜLERİ OLARAK GÜVENİLİR ANLATICILAR

Joseph Andrews'un sonunda Fielding'in anlatıcısının Fanny hakkında konuşmak için araya girdiği bağlam nedir? "Sana bu genç ve tatlı varlık hakkında nasıl yeterli bir fikir vereyim ey okur! ... Onu tam manasıyla anlamak için zifaf yatağına uzanmış gençliği, sıhhati, diriliği, güzelliği, yalınlığı ve masumiyeti düşün; tüm bunları en kusursuz hallerinde düşünürsen o zaman cazibeli Fanny'nin resmini gözlerinin önüne getirmiş olursun," der anlatıcı. Önceki yorumları da bariz bir şekilde bağlamın bir parçasıdır. Ama durum böyleyse, kendisi "müdahalelerden" oluşan bu yeni bağlam hikâyenin bütününe nasıl bağlanıyor? Peki yazarın ve okurun önceki kurmacayla ilgili deneyiminden müteşekkil daha geniş bağlam ne olacak?

Şu âna kadar kullandığımız işlev mefhumunun genişletilmesi gerektiği açık. Yorum yukarıda özetlenen tarzlarda işe yaramışsa ve bunların çoğunda başka araçlar işe yaramaz olsa da, bu işlevlere bakmanın büyük yorumcuların gücünü açıklamakta ancak ilk adım olabileceği de bir gerçektir. Örneğin *Don Quijote*'de farklı anlatıcıların yorumlarının verdiği keyif, bu yorumların şövalyenin maceralarının etkisini artırmaya hizmet ettiğini göstererek tam anlamıyla açıklanamaz. Seyyid Hamid'in kalemine vedası Don Quijote'nin kitaplarına ve hayata vedasındaki komik üslupla paralellik arz etse de, bu paralellik pasajın verdiği keyfi açıklamaya yetmez. "Ey benim, iyi mi kö-

tü mü yontulmuş olduğunu bilmediğim tüy kalemim, seni bu telin ucunda, bu askıya asacağım, burada kalacaksın; kibirli ve düzenbaz tarihçiler seni kirletmek için bu askıdan indirmedikçe, çağlar boyunca yaşayacaksın. ... Don Quijote sadece benim için, ben de onun için yaratıldık; o yapabildi, ben yazabildim. Sadece ikimiz birbirimizle beraber olabiliriz; benim yiğit şövalyemin kahramanlıklarını kaba, yontulmamış devekuşu tüyüyle yazmaya cüret eden, bir daha cüret etmeye kalkabilecek Tordesillas'lı yazar bozuntusuna rağmen..."[1]

Buradaki etki pek çok unsurdan oluşuyor. Sırf süsleme haz vericidir: Müdahaleci anlatıcıların tarihi kabına sığmaz anlatı bolluğuyla doludur, sanki hikâyenin kendisi iyi olmakla beraber, yazarın dehasına gereken kapsamı sağlamıyormuş gibi. Önceki kurmacaların parodisi yapılır: Kılıçların, flütlerin, boruların ve diğer romantik nesnelerin kullanılması *Don Quijote*'de alaya alınan geleneğin parçasıydı. Ama burada en önemli niteliğin tümüyle başka bir şey olduğu apaçık ortadadır: Anlatıcı bizim diğer karakterlere tepki verdiğimiz gibi tepki verdiğimiz dramatize edilmiş bir karakter yapmıştır kendini.

Aksiyonun dayandığı normlardan bahsedebilen Seyyid Hamid gibi anlatıcılar, göstermeleri gereken harikalardan tamamen ayrı eşlikçiler ve rehberler haline gelebilirler. Hayranlığımız, şefkatimiz, sempatimiz, hayretimiz ya da korkumuz –bu anlatıcılar arasında bizi tam olarak aynı şekilde etkileyen iki tanesini bulamazsınız– tam da kişiselleştiği için yoğunlaşmıştır; anlatmak yazarın, katı bir gayrişahsi kurmacada çoğunlukla örtük kaldığı için o kadar canlılık kazanamayan "ikinci benliği"yle ilişkisinin dramatik olarak sunulmasıdır.

Bu ilişki eleştirel bakımdan çok az tartışılmıştır. Fakat bu etkinin itiraf edildiği pasajlar bulmak güç değildir. *Çavdar Tarlasında Çocuklar*'ın başlarında J. D. Salinger'ın ergen kahramanı şöyle der: "Bir kitabı okuyup bitirdiğiniz zaman, bunu yazan keşke çok yakın bir arkadaşım olsaydı da, canım her istediğinde onu telefonla arayıp konuşabilseydim diyorsanız, o kitap bence gerçekten iyidir." Çok daha fazla sayıda yetişkin okur da aynı şeyleri hissettiklerini fark etmişlerdir.[2] Henry James bile yazar sesine güvenmemesine rağmen Fielding

1. *Don Quijote*, çev. Roza Hakmen (İstanbul: YKY, 1996).

2. Örneğin bkz. (1) Clayton Hamilton, *Materials and Methods of Fiction* (Londra, 1909): "Pek çok okurun 'The Newcomes'ı döne döne okumasının sebebi

gibi büyük çenebaz yazarların çekiciliğine direnemez. Tom Jones'un zihinsel kapasitesinin sınırlılığını ve hayatiyetinin bunu nasıl kısmen telafi ettiğini anlattıktan sonra şöyle der: "Bunun yanı sıra yazar –ki gayet güçlü bir zihne sahiptir– kahramanı için ve onun çevresinde öyle bir tefekkür bolluğu yaratır ki, onu Fielding'in o eski sağlam ahlakçılığının, mizah duygusunun ve üslubunun bir şekilde herkesi ve her şeyi daha büyük ve daha önemli kılan tatlı atmosferi içinde görürüz."[3]

Paul Goodman ve H. W. Leggett gibi bu ilişkiyi özdeşleşme ilişkisi olarak adlandırmak aşırıya kaçmak olacaktır,[4] ama kimi zaman kendimizi büyük yazarlara teslim eder ve yargılarımızın tümden onların yargılarıyla karışmasına müsaade ederiz. Teslim oluşumuzun anlatıcıya bariz bir ses verilerek dramatize edilmesi gerekmez, fakat pek çok yorumun ana gerekçesi gördüğü işlevde saklıdır. Dar işlev standartlarıyla yargılandığında aşırı görünen yorumların çoğu, güvenilir bir eşlikçiyle, malzemesine adil davranma savaşını içtenlikle veren bir yazarla birlikte seyahat etme hissimize katkı yapması bakımından tümüyle savunulabilir bir konumdadır. Örneğin George Eliot güzellik ya da haz pahasına bile olsa hakikati ortaya koyma savaşına sürekli olarak bizi de dahil eder. "'Bu Broxton Rektörü putperestten hallice!' diye haykırdığını duyuyorum okurlarımdan birinin. 'Arthur'a hakikaten manevi bir öğüt vermesini sağlasan çok daha yüceltici olurdu! Onun ağzından en güzel sözler çıkabilirdi – kendimizi vaaz okuyor gibi hissedebilirdik.'" *Adam Bede*'in (1859) hikâyesi bir-

---

Londra yüksek sosyetesini görmenin keyfi değil, Thackeray'in yüksek sosyeteyi gördüğü gözlerle görmenin keyfidir" (s. 132): (2) G. U. Ellis, *Twilight on Parnassus: A Survey of Post-war Fiction and Pre-war Criticism* (Londra, 1939): "*The Times*'ın onu [Dickens] kişisel bir arkadaşa benzetmesi retorikten öte bir şeye dayanıyordu. Her kitapta onu yanı başımızda salınırken görürüz, ... ve en sonunda haletiruhiyesi bize adeta bulaşır. ... Sonrasında daha ayık bir kafayla onun dünyasının büyük ölçüde hayal ürünü olduğunu görürüz, ama onun canlı mevcudiyeti adeta şahsen sevdiğimiz biriymiş gibi bizimle kalır" (s. 121); ve (3) Harold J. Oliver, "E. M. Forster: The Early Novels", *Critique*, I (Yaz 1957), 15-32: "Her şeyi bilen anlatıcı kullanma yöntemi ... yazarın kişiliği bütünde önemli bir unsursa mümkün olan yöntemlerin en iyisidir gerçekten de. Forster'da da durum böyledir" (s. 30).

3. *The Princess Casamassima*, Önsöz, s. 68.

4. "Romanlarda her şeyi bilen anlatıcıyla özdeşleşiriz" (Goodman, *Structure of Literature* [Chicago, 1954], s. 153). "Kurmaca okurunun hikâyedeki karakterlerden ziyade hikâyenin yazarıyla özdeşleştiği gerçekten de doğrudur" (H. W. Leggett, *The Idea in Fiction* [Londra, 1934], s. 188).

kaç sayfalığına kesilir ve Eliot "sayın eleştirmenim"e cevap verir: "Romancının en yüce görevinin her şeyi hiç olmadıkları ve olmayacakları gibi temsil etmek olduğunu düşünseydim; öyle yapabilirdim elbette." Ama onun "en büyük çaba[sı] böyle keyfi resimler çizmekten kaçınmaya, insanlar ve şeylere dair zihni[n]in aynasına yansıdıkları haliyle gerçeğe sadık anlatılar yazmaya yöneliktir". Bu ayna "çarpık" bile olsa, "tanık sandalyesine oturmuşum da yeminli ifade veriyormuşum gibi, o yansımanın tam olarak nasıl olduğunu anlatmaya kendimi mecbur hissediyorum." Bağlam dışında böyle sözler abartılı, hatta kendini beğenmişçe görülebilir. Ama bağlamda inandırıcı olması mümkündür. "Bu yüzden basit hikâyemi anlatmakla yetinecek, hiçbir şeyi olduğundan daha iyi göstermeye çalışmayacağım; hatta sahtelik dışında hiçbir şeyden ürkmeyeceğim, ki tüm çabalarımıza rağmen bundan ne kadar ürksek yeridir. Sahtelik çok kolay, hakikat ise çok zordur."[5] Bu pasajın etkilerinden biri Rektör'ün idealleştirilmiş bir portreden daha inandırıcı olduğunu bize hatırlatmaktır kesinlikle. Ama daha önemli bir etkisi de sahtelikten kaçmaya yönelik neredeyse ezici mücadelede bizi dürüst, kavrayışlı, belki kimi zaman münasebetsiz ama kesinlikle taviz vermez yazarın safına katmasıdır.

Sözcükleri en beceriksizce seçilmiş müdahale bile anlatıcının yaptığı şeyi derinden önemsediği hissini aktardığı zaman kendini kurtarabilir. Örneğin Melville'in *Billy Budd* adlı romanının zarafetten uzak sonu bize yazarın son derece gerçek sorunlarını hatırlatır ve görünüşteki tüm hataları bağışlamamızı sağlar. "Saf kurmacada ulaşılabilir olan biçim simetrisine, esasen masaldan ziyade olguyla ilgili bir

5. *Adam Bede*, II. Kitap, 17. Bölüm, "Hikâyede Kısa Bir Mola". W. J. Harvey "şeytani parlaklığından" dolayı bu müdahaleye karşı çıkar. "Okur, tepkilerinin onun yerine başkası tarafından belirlenmesinden hiç hoşlanmaz; karakterlerin değil kendisinin yazar tarafından yönetilen bir kukla olduğunu hisseder" ("George Eliot and the Omniscient Author Convention", *Nineteenth-Century Fiction*, XIII [Eylül 1958], 88). Ama George Eliot bu sofu kadın okurun reddiyesini açıkça amaçlamıştır zaten (1. Baskı: "kadın okurlarımdan birinin"). Öte yandan Bay Harvey George Eliot'ın alışıldık pratiğinin kusursuz bir savunmasını yapar: "Bu tür kurmacalarda amaçlanan 'gerçeklik yanılsaması' kendi kendine yeten bir dünyaya, Jamesçi tarzda dokunulmamış ve bağımsız kalan bir kurmaca mikrokozmosuna yönelik değil, 'gerçek' dünyayla hemhudut bir dünyaya, olgusal bir makrokozmosa yöneliktir. Yazar iki dünya arasında köprü kurar. ... Burada gerçek ile kurmaca arasına keskin sınırlar konmaz; kenarlar bulanıktır ve her şeyi bilen yazar bir dünyadan diğerine kolayca geçmemizi sağlar" (s. 90).

anlatıda ulaşmak o kadar kolay değildir. Tavizsiz anlatılan hakikatin daima kenarları eğri büğrü olacaktır. ... Hikâye münasip bir şekilde [Billy Budd'ın] hayatının sonunda bitse de, ufak bir ekleme yapmaktan zarar gelmez. Bunun için üç kısa bölüm yeterli olacaktır" (s. 274, 29. Bölüm).

Dostoyevski anlatısını savaşın bir parçası haline getirmekteki büyük ustalığını sıkça sergiler. Önündeki muazzam işi "başarabilecek yeterlilikte hissetmediğini" söylediğinde, asla yeterliliğinden şüpheye düşmemiz gibi bir etki yaratmaz. Kendisini ve zayıflıklarını kahramanının kişiliği ve zayıflıklarıyla özdeşleştirme eğilimi özellikle etkilidir. *İkiz*'de, kahramanının girmek için beyhude bir arzu beslediği görkemli dünyayı tasvir etmek isteyen yazarın bu arzusunun aynı ölçüde beyhude olmasıyla ilgili güzel bir hicivsel pasaj vardır.[6]

"TOM JONES"TAKİ "FIELDING"

Böyle etkileri eleştirel bakımdan ele almaya çalışmak hüsrana uğratıcıdır, çünkü bu etkileri hissetmemiş okura gösterilmeleri kesinlikle mümkün değildir. Ne kadar alıntı yaparsanız yapın, konuyu istediğiniz kadar özetleyin, zımni yazarın karakterinin bütüne verdiğimiz tepkileri nasıl enikonu belirlediğini gösteremezsiniz. Bu konuda tek yapabileceğimiz şey sadece bir esere, *Tom Jones*'a yakından bakarak, başarılı bir okumada olayın kendisi kadar ardışık ve dinamik olan şeyleri statik bir çerçevede analiz etmektir.[7]

Dramatize edilmiş Fielding, *Tom Jones*'un bağlantısız görünebilecek pek çok parçasını bir araya toplama işlevi görmesine ve başka bir sürü işleve sahip olmasına rağmen, sırf işlev açısından bakıldığında çok ileri gitmektedir: Yorumlarının çoğunda sadece okurdan ve kendisinden bahseder. Bu kitabı gerçekten bir sanat eseri olarak savunmak istiyorsak söz konusu "dışsal" unsurları bir şekilde açıklamamız gerekir. Ama bir bütün olarak kitaba yönelik tavrımızda yakınlığın veya samimiyetin etkisini düşündüğümüz takdirde bu açıklamayı yapmakta çok da zorlanmayız. Tom'un hikâyesini dışarıda bı-

6. *The Short Novels of Dostoievsky*, çev. Constance Garnett (New York, 1945), 4. Bölüm, s. 501.

7. Fielding'in yorumlarının belki de en iyi savunusu şuradadır: Alan D. McKillop, *Early Masters of English Fiction* (Lawrence, Kan., 1956), özellikle s. 123.

rakarak anlatıcının görünüşte nedensiz müdahalelerinin hepsini art arda okursak, anlatıcı ile okur arasındaki yakınlığın giderek artışına dair bir anlatıyı, hatta kendi konusuna ve sonucuna sahip olan bir anlatıyı okuduğumuzu fark ederiz. Son cildin giriş niteliğindeki bölümünde anlatıcı bu sonucu açığa vurur, okurla ilişkisinin "hikâyesinin" farklı bir ilgi içerdiğini ima eder. *Tom Jones*'un yarı roman yarı deneme değil bütünsel bir sanat eseri olduğunu iddia etmemiz için bu ilgiyi açıklamamız kesinlikle gereklidir.

İşte okuyucum, uzun yolculuğumuzun son aşamasına vardık artık. Bunca sayfa boyunca beraber gittiğimize göre, bir posta arabasında günlerce yan yana oturan yolcular gibi davranalım birbirimize karşı. Gerçi yol boyunca arabadakiler arasında hır çıkmış olabilir; birbirlerinin damarına basmışlardır belki. Ama arabaya son kez binerken, herkes barışır, herkesin yüzü güler, herkes neşe içindedir.

Bu veda birkaç paragraf devam eder ve eserin çoğuna hâkim olan şakacı tonlama zaman zaman tümüyle terk edilir. "Şimdi dostum, bu fırsattan yararlanıp (elime başkası geçmeyecek zira) sana içtenlikle esenlikler diliyorum. Seni eğlendirdim mi bilemem; ama inan bana, tek arzum buydu. Eğer seni kızdırdığım olduysa, bil ki, bunu istemeyerek yaptım."

Bu anlatıcıyla ilişkimizin hikâyesi için "ikincil olay örgüsü" terimini kullanmak fazla ileri gitmek olabilir. Anlatıcının "hayatı" ile Tom Jones'un hayatı arasında, çoğu olay örgüsü ile ikincil olay örgüsü arasında kurabileceğimiz kadar yakın paralellikler kuramayız kesinlikle. *Lear*'da Gloucester'ın kaderi Lear'ın kaderiyle paraleldir ve onu destekler. *Tom Jones*'ta anlatıcı olarak Fielding ile ilişkimizi içeren "olay örgüsünün" Tom'un hikâyesiyle hiçbir benzerliği yoktur. Anlatıcı ile aramızdaki ilişkinin karmaşık bir tarafı yoktur, hatta aşinalık ve yakınlığın tedrici artışı ve en sondaki vedayı saymazsak bir ardışıklık bile yoktur. Ayrıca anlatıcının hayran olduğumuz ya da keyif aldığımız yönleri pek çok bakımdan kahramanda hoşumuza giden ya da keyif aldığımız yönlerden gayet farklıdır.

Yine de iki dramatize edilmiş unsurun gerçek anlamda bir uyumu üretilmiştir. Tom anlatıcının normlarından saptığı zaman başını derde sokar, ama anlatıcının en önemli normlarıyla daima uyum içindedir. Anlatıcı Tom'un kalbinin daima doğru yerde olduğuna bizi sürekli temin etmekle kalmaz, onun varlığı Tom'un varoluşunun hem ahlaki

hem de edebi doğruluğundan emin olmamızı sağlar. Onun rehberliğinde romanda ilerler ve Tom'un giderek derinlere batışını, görünüşte Allworthy'nin himayesini, Sophia'nın aşkını, dürüstlükle olan gevşek bağlarını kaybedişini izlerken, onun için R. S. Crane'in tabiriyle "korkunun komik benzerini"[8] hissederiz. Öte yandan Fielding'in dramatize edilmiş versiyonuyla yakınlığımızın artması da, gerçek hayatta hakiki iman sahibinin müşfik takdiriilahiye güvenmesinin bir nevi komik benzerini üretir. Bu güveni sağlayan şey sadece mutlu son vaat etmesi değildir. Hem bilge hem iyi olan tek bir karakterin bile bulunmadığı bir kurmaca dünyada –Allworthy bile çok değerli bir kimse olmasına rağmen kavrayışlılık abidesi değildir– yazar daima platformunun üzerinden bilgeliği ve müşfikliğiyle insan hayatının nasıl olması gerektiğini ve olabileceğini hatırlatır bize. Üstelik kendine dair tasviri de muazzam bir edebiyat kültürü bilgisiyle zenginleşmiş bir hayatın ve büyük bir yaratıcı güce sahip bir zihnin tasviridir, ki Tom'un hikâyesindeki dramatik malzemeler üzerine yapılan yorumlar olmasaydı bu nitelikler asla tam anlamıyla aktarılamazdı.

Yazarın üstün erdemlere sahip olma iddiasını çok fazla hisseden okurda bu etki ortaya çıkmayabilir. Anlatıcı salt numara yapıyormuş gibi görünebilir. Ama asıl meseleye odaklanan bir okurun gözünde anlatıcı zengin ve kışkırtıcı koro haline gelecektir. Kitabın dünyasına sinen, duygusal açıdan aşırı müsamaha ile küçümseme yüklü infial uçları arasındaki komik tonlamanın elde edilebilmesini sağlayan ve bir bakıma Tom'un ikiyüzlüler ve budalalar dünyasını affettiren şey anlatıcının bilgeliği, irfanı ve cömertliğidir.

Anlatcının erdem, bilgelik ya da irfan standartlarından daha yüksek standartlar düşünülebilir elbette. Ama çoğumuzun gözünde kendi dünyasının –ve en azından şimdilik bizim dünyamızın– mümkün olan en yüksek standardına ulaşmayı başarmıştır. Başka bir dünya için yazmaya çalışmamaktadır, ama bu dünyada çok fazla ve çok az sofuluk, cömertlik, irfan, dünyevi bilgelik arasında tam ortaya isabet kaydetmiştir.[9] Artık onu kaybedeceğimizi bildiğimiz bir anda, veda-

8. *Critics and Criticism*, haz. R. S. Crane (Chicago, 1952), s. 637.

9. *A.g.y.*, s. 642. William Empson *Tom Jones*'ta Fielding'in kurallarını ve eserin ahlaki duruşunu canlı ve iknaedici bir şekilde savunur: "Tom Jones", *Kenyon Review*, XX (Bahar 1958), 217-49. Empson "Fielding'in gayet sade bir dille ifade ettiği noktaya kulağını tersten tutarak" geldiği için savunusunu biraz zayıflatmış olsa da (C. J.

sının sonuna yaklaşırken ve bizi kaçınılmaz olarak ölüm engelinin ötesine geçiren terimler kullanırken, vedasının şakacı tarzının verdiği keyfin altında yatan başka bir his duyarız; yakın bir dostu, bize asla hakkını ödeyemeyeceğimiz bir armağan vermiş bir dostu kaybetmek gibi bir histir bu adeta. Bize verdiği armağan –yani kitabı– bizzat kendisidir, tam olarak kendisidir. Yazar kitabı yazarken bu benliği yaratmıştır. Kitap ve dost bir ve aynı şeydir. "Yaratıcılık dönemim ne denli kısa olursa olsun, benim yazdıklarım, kendi sakat bedenimden de, beni aşağılamaya kalkan çağdaşlarının cılız yazılarından da daha çok yaşayacaktır herhalde." Fielding bu cümleyi yazdığında gerçekten de edebi bakımdan güçten mi düşmüştü? Bunun en ufak bir önemi yok. Biz Fielding'le değil, kendi adına konuşsun diye yarattığı anlatıcıyla ilgileniyoruz.

FIELDING'E ÖYKÜNENLER

Böyle doğrudan etkilere öykünmenin hayli basit bir mesele olduğunu düşünebiliriz. Hiç şüphe yok ki bu oyunu herkes oynayabilir. Ama yüzlerce benzer anlatıcı girişimi arasında başarısızlar başarılılardan çok daha fazladır.

Başarısızlığın en bariz sebebi yazarın zekilik iddiası ile sunulan hikâyenin bayağılığı arasındaki uçurumun çok büyük olmasıdır. *Tom Jones*'ta böbürlenme ile icraat arasında olağanüstü bir karşılıklılık vardır, ama ona öykünen pek çok yazar ziyafet vermekle böbürlenirken aslında artıkları sunmuştur. Anlatıcının aleni iddialarının doğruluğunun baş kanıtı Tom Jones'un maceralarının dâhiyane kuruluşu, hikâyenin bütün olarak bizi güçlü bir şekilde etkilemesini sağlayan olay örgüsüdür.[10] Çeşitli müdahale araçlarını kopyalamanın kolay olduğunu düşünen pek çok yazarın haşmetli iddialarını destekleyecek güçlerden yoksun olmaları da gayet doğaldır.

Ama kurmaca retoriğinin analiziyle daha fazla ilişkisi olan iki başka başarısızlık türü daha vardır. Bunlardan birincisi, zımni yazar

---

Rawson, "Professor Empson's *Tom Jones*", *Notes and Queries*, N. S., VI [Kasım 1959], 400), Fielding'i ve yorumlarını reddetmekte kullanılan aşırı basitleştirmelere karşı değerli bir panzehir üretmiştir.

10. Burada ifade edilen olay örgüsü kavramı ve *Tom Jones*'taki olay örgüsüne dair kapsamlı bir tartışma için bkz. R. S. Crane, *a.g.y.*, özellikle s. 616-23.

karakterinin başarısızlığıdır. Müdahale eden yazar ilginç olmalıdır, bir karakter olarak müdahale etmelidir. Fielding'den günümüze kadarki yüzlerce eserde sıkıcı zihinler sıkıcı sözcüler üretmiş ve bu sözcüler de zekilik iddiasında bulunarak sıkıcılıklarını iyice vurgulamışlardır. Bu tarz büyük anlatıcılar genelde dedikoduculara o kadar benzerler ki salt dedikoducu olan yazarlar sık sık büyük anlatıcılar yaratmaya girişmiştir.

Örneğin Fielding'in kardeşi Sarah *Tom Jones*'tan etkilenerek anlatı yöntemini kökten değiştirmiştir. 1740'larda yayımladığı eserlerde (*David Simple*, *The Governess* [Mürebbiye] vs.) çok az müdahale vardır ve anlatıcının zımni karakteri bütününde sıkıcı ve beceriksiz olmakla beraber, çok sorun çıkarmayacak kadar belirsizdir. Ama *Tom Jones*'un ardından Sarah yeni anlatı teknikleri denemeye girişir (örneğin *The Cry* [Haykırış; 1754] ve *The Lives of Cleopatra and Octavia* [Kleopatra ve Octavia'nın Hayatları; 1757]), özellikle de müdahale yöntemlerine yönelir. Eserlerinin genel olarak kötüleştiği söylenemese de, Fielding'in yarattığına benzer etkiler yaratma girişimleri feci şekilde başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Anlatıcının zekâsı kıt, bilgeliği inandırıcılıktan uzaktır. *The Countess of Dellwyn*'de (Dellwyn Kontesi; 1759), Fielding'in kuvvetli öz-imgesi yerine anlamsız bir bilgi birikiminin gösterişli geçit resmini izlediğimizi görürüz. Tom Jones'un nispeten kısa, veciz giriş bölümleri yerine, katlanılamayacak kadar uzun, kırk üç sayfalık gevşek bir önsözde, görünüşe göre Sarah Fielding'in aklına gelen bütün edebiyat sorunlarının tartışıldığını görürüz, üstelik Le Bossu'dan ve "beğeni sahibi yaşlı bir beyefendiden" bol bol alıntı yapılmaktadır. Fielding'in okura sahiden nefes aldıran müdahaleleri yerine, kamusal alanlarda görülen "Binbir Çeşit Mizaç"ın çocukça analizleriyle ve edebiyatla ilgili basmakalıp fikirlerle karşılaşırız (II. Kitap, 6. Bölüm): Edebi karakterler "Okurun ya da İzlerkitlenin onlarla evvelden Tanışıklığı oranında nahoş karşılanır ya da onaylanır büyük ölçüde. Eskiden olsa benim Lord *Foppington*'ım ve Sir *Fopling Flutter*'ımın Adları İlanlarda göründüğü anda Tiyatroyu Seyirciyle doldurabilirlerdi; ama tıpkı onları temsil eden Kostümler gibi o Züppe Türünün de Modası geçmiştir artık." Sonra da bu konu üzerine uzun bir paragrafı şu umudunu dile getirerek bitirir: "Şimdi sizlerle tanıştıracağım Karakter böyle talihsiz bir Durumda olmayacak, *kimsenin bilmediği* bir Malıluk olarak görül-

meyecek; en azından *Dünyanın* bir Kısmında Tanıdık olarak sahiplenilecek" (II. Kitap, 8. Bölüm).

Bu gerçekçilik iddiası Sarah'nın ağabeyinin aynı etkiyi yaratmak üzere tasarlanmış esprili müdahaleleriyle ilginç bir zıtlık oluşturur. Bridget Allworthy'nin cinsel ihtiyatı üzerine yorum yaparken Fielding şöyle der: "Okuyucu bunun nedenini belki açıklayamaz ama, ben şuna dikkat ettim ki, tıpkı ulusal muhafız alayları gibi bu ihtiyat muhafızları da tehlike nerede en azsa orada en çok tetiktedir. Tüm erkeklerin peşinden koştukları, uğruna iç çektikleri, öldükleri, elde etmek için çeşit çeşit tuzaklar kurdukları o güzel kadınları korkakça ve alçakça savunmasız bırakıverir de; erkeklerin ürkek bir saygıyla ta uzaklardan seyrettikleri ve (bana kalırsa, başarı umudu olmadığı için) hiçbir zaman üstüne saldırmadıkları daha erdemli kadınları hiçbir zaman savunmasız bırakmaz. " (I. Kitap, 2. Bölüm). Burada da aynı böbürlenme söz konusudur: Karakterlerim gerçek davranışların titiz gözlemine dayanır. Ama ses bir ustanın sesidir, dolaysız gücünden bir şey kaybetmeden ironik tınlayabilir.

Burada söylediğim şey salt bir totoloji gibi görünebilir: İlginç anlatıcılar ilginçtir. Ama aslında bundan fazlası söz konusu: Bazı ilginç anlatıcılar sundukları eserlerde başka hiçbir şeyin oynayamayacağı bir rol oynar. Sadece bağlama uygun olmakla kalmazlar (ki bu da temel önemdedir).[11] İlk baştaki başarılarının (ve bu başarının hâlâ sürüyor olmasının) altında yatan şey yaşayan kâhinler olduklarına okuru ikna etmeleridir. Yalnızca içinde belirdikleri roman dünyasının değil, kitabın dışındaki dünyanın ahlaki hakikatlerinin de güvenilir rehber-

11. Sarah Fielding'in *The Governess; or, the Little Female Academy, Calculated for the Entertainment and Instruction of Young Ladies in their Education* (1749) adlı eserindeki "yazar" gayet terbiyelidir: "Okuyacağınız Sayfalar Kibrin, İnatçılığın, Fesadın, Kıskançlığın, kısacası her türlü Günahkârlığın mümkün olan en büyük Akılsızlık olduğunu sizlere ispatlamak için Yazılmıştır. ... Bunun doğruluğunun kabulü için tüm küçük Okurlarımın Faziletine sığınıyorum. Ama bir Uyarı yapmak yerinde olur: Bu Sevgi ve Muhabbet sizi Sıkıntılı Durumlara, hatta Yanlışa götürmemeli: Çünkü bu İstidat doğal olarak sizi ... her türlü Hataya sürükler, o yüzden Çevrenizdekilerin öncelikle Sevginizi hak edecek kadar iyi olup olmadığına bakmadan, sırf söyledikleri kulağa hoş geliyor diye onların tarafını tutmamalısınız" (s. ix-x).

On sekizinci yüzyılda genç bir hanımın bu son derece terbiyeli yoruma nasıl tepki vereceğini kestirmek zor, ama yirminci yüzyılda ister yetişkin olsun ister çocuk hemen herkes bu yorumu tahammül edilemez bulacaktır.

leri olmuşlardır. Bu konuda başarısız olan yorumcu ise her şeyi bilme iddiasında olup budalalığını ve önyargılarını açık eden yorumcudur.[12]

"TRISTRAM SHANDY" VE BİÇİMSEL TUTARLILIK SORUNU

Üçüncü türden başarısızlık hem daha yaygın hem de başa çıkılması daha zordur: biçimsel tutarlılığın oluşturulamaması. 5. Bölüm'de göstermeye çalıştığım gibi, başlı başına bir amaç olan bazı nitelikler başka niteliklere ya da etkilere köstek olabilir; nitekim müdahale eden (her şeyi bilen ya da güvenilmez) anlatıcı geleneğinde bu müdahale etme üslubuna yönelik bağımsız bir ilginin başka etkilere köstek olduğu yüzlerce kitap görüyoruz. Büyük anlatıcıların bahşettiği niteliklerin ta kendileri, başlı başına bir amaç haline getirildiğinde, anlatıcıların görünüşte hizmet etmek üzere yaratıldıkları eserleri dönüştürür ya da yıkıma götürür.

Tristram Shandy'yi eleştiren pek çok kişiye göre bu bakımdan *Shandy* en büyük yüz karalarından biridir. 1760'ta İngiltere'yi ve Anakara'yı saran bu "çılgın", "salt tuhaf" "ıvır zıvır salatası", başka özelliklerinin yanı sıra edebi bir bulmaca olarak da görülmeye başlamıştı. Walter, Toby ve Tristram'ın tuhaflıklarının, anlatısal yorumlar tarafından o zamana kadarki tüm komik konulardan daha fazla muğlaklaştırıldığı, arapsaçına dönmüş komik bir roman mıdır bu sadece? Tıpkı Montaigne'inki gibi esprili kurgusal yazılardan oluşan, ama Montaigne'in gerekli gördüğünden daha fazla kurmaca şekeriyle kaplanmış bir derleme midir? Yoksa Swift'in *A Tale of a Tub* (Bir Kürsü-

12. *The History of Cleanthes, an Englishman of the Highest Quality, and Celemene, the Illustrious Amazonian Princess*'in (1757) önsözüne baktığımız zaman, bir yazarın yanlış türden bir otoportre üreterek eserin etkisini ne kadar ciddi şekilde azaltabileceğini görürüz: "İzleyen Sayfalar kendi Çıkarı ya da Alkışlanma Arzusu için değil, sırf Hoşça Vakit Geçirmek için yazan bir Kişinin Ürünüdür. Benim Durumum öyle ki, yapacak gerçek bir İşim olmadığından, Boş Zamanımı doldurmak üzere kendime çeşitli Eğlenceler bulmaya çabalamasaydım, bu kadar çok Saati kaldıramazdım artık." Bu yazılanlar karşısında umudu kırılmamış tek bir okur kaldıysa diye, bu ağır aksak yazar son bir darbeyle kendi işini bitirir: "Kendi Yeteneklerimi uzun uzadıya denemeye karar verdim ve bunu yaptım; Anlatımdaki Macera Karışımı'na bakıldığı zaman açıkça görüleceği üzere, okuduğum kitaplar hem eski hem moderndir, Eserim de her iki Planın birden üzerine kurulmuş bir Yapıdır. ... Şöhret sahibi olmayı Hesaplayarak yazmıyorum; bunun Kanıtı olarak da İsim kullanmayacağım ve kimsenin YAZAR olduğum şüphesine kapılmayacağını umuyorum."

nün Hikâyesi) geleneğinde bir hiciv midir ve Sterne'ün kendi deyişiyle "yoluma çıkan gülünebilir her şey" içine mi doldurulmuştur? Eserin kendine özgü bütünlüğünü kabul eden; dönemeçler ve virajlar, kademe kademe "ilerlediği" anlaşılan görünüşteki sapmalar, zaman düzeninin kıvrılmaları ve üst üste binmeleri arasında emin adımlarla yoluna devam eden son dönemdeki pek çok eleştirmen bile eserin aslında tam olarak hangi türden olduğu konusunda anlaşmaya varamamıştır.[13]

Böyle bir kitabı algılamaya çalıştığımız pozisyondan bağımsız olarak, eserin tutarlılığının, biçiminin sırrı öncelikle dramatize edilmiş anlatıcı Tristram'ın oynadığı rolde yatıyor görünmektedir. Tristram, kendi dağınık düşünceli varlığı olmasa daha baştan dağılmayacak gibi görünen malzemeleri bir arada tutan merkezi öznenin ta kendisidir. Onun çifte iddiası –ne menem biri olduğunu bilmekte ama bilmemektedir– baştan sona deneyimimizde aşikâr olan şeyi açığa vurur sadece: Bazı açılardan bize başka romanlara benzer bir roman vermekte, bazı açılardan vermemektedir. Kitabın çok büyük bir kısmı onun yazma işine ve okurla kurduğu retorik ilişkiye dairdir.

> Beş dakikaya kalmadan kalemimi fırlatıp ocağa atacağım... –Bu arada yapmam gereken ufak tefek birkaç şey var–adlandıracağım bir şey–yasını tutacağım bir şey–umacağım bir şey ... ve şükredeceğim bir şey. –Bu yüzden bu bölüme ŞEYLER bölümü *adını veriyorum*–gelecek bölüm, yani eğer yaşarsam bundan sonraki kitabımın ilk bölümü, yapıtımda bir tür sürekliliği korumak adına, FAVORİLER üzerine bir bölüm olacak.
>
> Beni ziyadesiyle üzen şey, olaylar böyle üzerime üzerime geldiği için, eserimin yol boyunca en içten niyetlerle yönelmiş olduğum bölümüne bir türlü giremememiş olmam; askeri seferleri ve özellikle de amcam *Toby*'nin aşk maceralarını içeren bu bölüm öyle benzersiz olaylarla dolu ve öyle Cervantesvari bir rol dağılımına sahip ki, olayların bende uyandırdığı izlenimlerin aynısını diğer zihinlere de iletmeyi bir becerebilsem–kitabımın dünyada kendine, sahibinin onu yazmadan önce yapabildiğinden çok daha iyi bir yol açmasını sağlayacağım–Ah *Tristram! Tristram!* Bu bir gerçekleşse–yazar olarak kazanacağın itibar, insan olarak başına gelen bir sürü felaketi unuttururur. ... Bu aşk maceralarına gelmek için can atmamda şaşılacak bir şey yok – onlar benim bütün hikâyemin en seçkin parçaları! [IV Kitap, sonuç].

13. Son dönemde yazılmış olup *Tristram Shandy*'nin sorunlarını en iyi özetleyen, ayrıca biçimsel dehasını ve tarihsel etkisini en iyi değerlendiren çalışma için bkz. Alan D. McKillop, *Early Masters of English Fiction*, 5. Bölüm.

Peki burada ne tür bir eser okuyoruz? Bu "anlatma" dramatik unsurların gerçekleştirilmesine yardım edecek bir retorik olsun diye mi uydurulmuştur? Aslında James'teki anlamda dramatik konu nedir (bkz. yukarıda 4. Bölüm)? *Tristram Shandy*'de mesela *Bir Kadının Portresi*'ndeki Isabel Archer'ın karakterinin ve hikâyesinin bir benzerini ararsak ne buluruz? Amcam Toby'nin 1695'te Namur kuşatmasında yaralanmasıyla başlayan ve –ee, neyle?– biten bir sistematik olaylar dizisi midir aradığımız? Daha burada güçlüklerle karşılaşırız. Olaylar eserde verilen son tarihte mi, yani Tristram'ın kendisinin mor yelek ve bir çift sarı terlikle masasının başında otururken tasvir edildiği, "1766 Ağustosunun bu 12. gününde", asla başka birinin çocuğu gibi hareket edemeyeceğini ve düşünemeyeceğini kestiren babasının "en trajikomik şekilde haklı çıktığı" anda mı sona ermektedir? Bunun kitabın yazımındaki bir olay olduğunu, Namur kuşatmasının ise bu yazımda ele alınan bir "konuda" geçen bir olay olduğunu söyleyebilir miyiz? "Dramatik nesnedeki" son olay nedir? Altıncı kitaptaki kısa pantolon merasimi mi? Tristram'ın doğumundan dört yıl önce gerçekleşen ve son bölümde anlatılan olaylardan bahsetmiyoruz herhalde. Yoksa yetişkin Tristram'ın Avrupa seyahati mi? Ama bu aslında eserin *yazılmasına* ilişkin bir sapmadır, onu masanın başında bu tuhaf kitabı yazmaya götüren olaylar dizisinin bir parçasıdır; kitabın tuhaflığı Tristram'ın kendi karakterinden kaynaklanmaktadır, karakteri de babasının teorilerinin bir sonucudur ve bu teoriler de...

Dramatize edilmiş anlatıcı burada anlattıklarından ayırt edilemez hale gelmiştir. Eserin konusunun ve işlenişinin dikişsiz bir ağ oluşturması gerektiğini düşünen James'in bu idealine onun zamanından yüz yıldan uzun bir süre önce tesadüf edilmiştir – hem de tam bir düzensizlik havası yaratan bir eserde!

ÜÇ BİÇİMSEL GELENEK: KOMİK ROMAN, DERLEME VE HİCİV

Tristram'ın gerçekten ne olduğunu belirlemek için atalarından üçüne kısaca bakmalıyız. Bu kitap tarihsel bir çalışma olarak düşünülmemişse de, Sterne'den önceki anlatıcıların tarihi, dramatik biçim ile anlatı retoriği arasındaki karşıtlıkla ilgili en kritik soruları bize üç ana edebi gelenek içinde sunmaktadır. Bu gelenekler, bekleyebileceği-

miz üzere, *Tristram Shandy*'nin biçimiyle ilgili en popüler üç hipoteze tekabül etmektedir: patlamış bir komik roman; şekere banılmış felsefi denemelerden oluşan bir derleme; çok yönlü bir hiciv.

1749 ile 1760 arasında yazan romancılardan herhangi biri Fielding'in gözler önüne serdiği abidevi komik olaylar dizisini yaratabilmiş olsaydı bile, pek çoğu onun titizlikle kontrol altında tuttuğu patavatsızlığı dikkatsizce yayarak komik konu potansiyelini yok ederdi. Bu türden en aydınlatıcı eserlerden biri, *Tom Jones*'un yayımlanmasını takip eden bir yıl içinde anonim olarak yayımlanan *Charlotte Summers, the Fortunate Parish Girl*'dür (Charlotte Summers, Talihli Yetim).[14] Anlatıcı, "*Joseph Andrews* ve *Tom Jones*'un çok meşhur Biyograficisinin manzum neslinin ilk Üyesi" (s. 3) olduğu iddiasındadır. Ama "o Beyefendinin her Hareketini taklit etme yönünde güçlü bir Güdü" (s. 4) hissetmesine, hatta *Tom Jones*'un aleni araçlarının pek çoğunu kopyalamasına rağmen, retoriğin yetim kıza dair komik konuyla ilişkisi çok farklıdır. Aslında yazar müdahalelerde geçici bir süre moda olan bir yöntemi kullanmaktadır ve görece zekice bir iş başarsa da, sonuç birliğin en uç şekilde bozulmasıdır: Eleştirmenlerin dediği gibi, tarz konuya rakip çıkmaya başlamıştır.

Bu anlatma draması kimi zaman "ben" ile bir "Okur" arasındaki diyalogdan ibarettir ve hakiki okur bu "Okur" ile az çok özdeşleşebilir. Daha sık rastlanan bir yol ise "ben" ile gülünç, varsayımsal bir okur arasında bir diyalog kurmaktır ki buradaki okur da kitaptaki tüm diğer karakterler kadar komik bir karakterdir. "Beau Thoughtless", "güzel Bayan Pert", "kır saçlı Bayan Sit-her-time" ve "Dick Dapperwit"* sürekli araya girerek hikâyeden ya da karakterlerin davranışlarından "hararetle" şikâyet ederler. Bu bağımsız anlatma dramasının en ilginç örneği Bayan Arabella Dimple ve Hizmetçisi Polly adlı bir çift "okur"la ilgili özgün maskaralıktır. "Afedersiniz, efendim, nereden başlayayım? Hanımefendi kaldıkları sayfanın köşesini kıvırmış

* *Thoughtless*: düşüncesiz; *pert*: laubali; *sit-her-time*: otur-dur; *dapperwit*: açıkgöz. –*y.n.*

14. Bu eser tarihsizdir ama genellikle 1749 ya da 1750'de yazıldığı kabul edilir. Sarah Fielding'e atfedilmiştir ama bu atıf çok da sağlam kanıtlara dayanmaz. Ellilerde yazılıp da ya açıkça "*Biyograficiler* Kralı"na minnettarlığını bildiren ya da onun anlatı tarzından derinden etkilendiğinin açık işaretlerini veren başka eserler için bkz. Kaynakça, V. Bölüm.

mıydı? – Hayır, Budala, kıvırmamıştım, bu çirkin Âdeti önlemek Amacıyla kitap Bölümlere ayrılmış." Hatırladıkları konusunda mücadeleye girişirler: "Şimdi düşündüm de, Yazar hatırlamamı söylemişti, şeyin Sonunda kalmıştım – galiba 6. Bölüm'dü. Şimdi 7. Bölüm'ü aç da nasıl başladığını oku bakalım – Polly okur, '7. Bölüm, – Leydi Fanciful'un Sincabının Ölümü...'" Bayan Dimple sözünü keser: "Dur Kızım, çok hızlı okuyorsun; söylediğin tek bir Sözcüğü dahi anlamıyorum. ... O kadar ileri gitmiş olamam – Mankafa Yazarın bize biraz kestirmemizi ama ve nerede bıraktığını unutmamamızı söylediği o Bölümün Sonuna bir bak..." (I, 68-9). Polly dördüncü bölümün sonunu okur; okurun birkaç sayfa önce zaten karşılaşmış olduğu bir pasajdır bu. Ardından on altı sayfa boyunca sesli okumaya devam ettikten sonra anlatıcı araya girer: "Ama Okur unutmamalıdır ki Bayan Dimple'ın Hizmetçisi Polly tüm bunlar sırasında okumaktaydı. Tam bu Uzunlukta okuduğunda başını kaldırıp Hanımına baktı ve onun uyumuş olduğunu gördü. ... Güzel Bayan Dimple'ın uyuduğu yerde Bölüme son vermenin vakti geldi demek ki."[15]

Böyle sahte okurlar anlatıcının herhangi bir çıkarsanabilir yazarla ancak uzaktan ilişkilendirilebilecek yarı soytarı yarı kâhin niteliğindeki incelikli otoportresinin karşısına konur. Adeta yazar "F—g Baba"nın sadece kaprisli yanını taklit etmeyi kasten seçmiş, Fielding'in aksine şu "doktrini" ciddiye almıştır: "Yazar tüm eleştirel Otoriteye rağmen istediği zaman ve yerde konudan sapma, kendisini ve Okurlarını ilk Aklına gelen şeylerle eğlendirme Hakkına mutlak olarak sahiptir; aklına gelenler Eldeki Konuyla İlişkili olsa da olmasa da bu hakkı saklıdır" (I, 28-9). Bu doktrini takip ederken onlarca sayfa boyunca zavallı yetim kızın sık sık unutulduğunu –halbuki Fielding Tom Jones'u asla gerçekten unutmaz– eklemeye gerek bile yok. Neticede komik roman olma iddiasındaki bir eser patavatsız müdahalelerle parça parça edilmiştir.[16]

15. Bu "ayna içinde ayna" etkisinin başka örnekleri için bkz. bu bölümün epigrafları arasında Gide'in *Kalpazanlar*'ından yapılan alıntı ve Mark Harris, *The Southpaw*. Harris'in kitabının "11-A" başlıklı bölümünde anlatıcı 12. Bölüm'ü arkadaşlarına okur. Arkadaşları 12. Bölüm'ün bütün pasajlarına itiraz ederler ve bunun üzerine anlatıcı da tek bir cümle kalıncaya kadar her yeri siler. Nihayet bu cümleyle 13. Bölüm başlar; 12. Bölüm yoktur.

16. Bu konuda ve ellilerdeki Shandy-öncesi komik romanların pek çoğuyla il-

İkinci gelenekten eserlerde benzer bir kapris havası çok farklı bir etki yaratmıştır: en iyi örneklerini Montaigne'in verdiği, bozucu olmaktan ziyade birleştirici otoportreler. Montaigne'in *Denemeler*'ine kadar gelen ve sonrasında devam eden uzun eserler silsilesi içinde Sterne, tüm diğer anlatı ilgilerinden az çok ayrışmış, başlı başına bir amaç olarak ayrıntılı ve daldan dala geçen yorumculukla karşılaşmıştır. Şu veya bu konudaki görüşlerin bağlantısız bir derlemesi olan Montaigne'in kitabı, mevcut dramatik bütünlüğünü yazarın bir karakter olarak tutarlı bir şekilde tutarsız portresine borçludur ve ortaya çıkan "Montaigne" herhangi bir kurmaca kahramanı kadar hayranlık uyandırıcıdır. Tıpkı Tristram gibi bize ahlaki ve fiziksel özellikleri hakkında pek çok şey, hatta belki de "kendi tablosunu yapma" iddiasını haklı çıkaracak kadar çok şey anlatır. Ama bize çok daha fazlasını verir: Kitabın yazılışına dair süregiden bir anlatı ve böylece yazar olarak karakterinin süregiden bir portresi. "Sav ve Konu olarak kendime Kendimi verdim. Dünyada bu türden başka kitap yok, üstelik çılgın ve müsrif bir Tasarımın ürünü; bu İşte Savurganlıktan başka Sözünü etmeye değer bir şey yok: zira bu kadar beyhude ve anlamsız bir Konu varsa, Dünyanın en iyi Ustası dahi herhangi bir İtibar taşımasını sağlayacak bir biçim veremez ona" (II, 85).[17] Başka insanların kitaplarından daha hakiki olacak bir kitap yazma görevini üstlenen vasıfsız bir adam olarak niteliklerini en ince ayrıntısına inerek tartışır. "Hayal gücü ve muhakemesi karanlıkta el yordamıyla ilerlemektedir" ve o da "Aklı[n]a ne gelirse aldırmadan" yazıyordur (I, 214). "Doğal olarak Komik ve samimi bir Üslubum var; ama tuhaf ve Kamu önünde sergilenmeye uygun değil, tıpkı kullandığım Dil gibi fazlasıyla Özlü, Düzensiz, Beklenmedik ve Eşsiz," der (I, 398). Tristram Shandy gibi kalemi nereye giderse o da peşinden gitmekte, önceden tasarlamamakta, plan yapmamaktadır, birinci kelime ikinciyi doğurur ve bölümün sonuna dek böyle gidilir (I, 400). Konudan sapmalarını tam da Tristram'ın tarzında savunur: "Bu karmaşa Konumun biraz dışında. Yolumdan çıkıyorum, ama sebebi ihmal değil salahiyet.

---

gili daha ayrıntılı bir anlatım için bkz. "The Self-conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*", *PMLA*, LXVII (Mart 1952), s. 163-85.

17. İngiliz kurmacasında, özellikle John Dunton ve Sterne üzerinden çok etkili olduğu için Charles Cotton çevirisini kullanıyorum. Verdiğim sayfa numaraları ikinci baskıya aittir, Londra, 1693.

Düşlerim birbirini takip ediyor, ama kimi zaman aralarında büyük mesafeler var, birbirlerine bakıyorlar ama yamuk bir açıdan. ... Atlamalı sıçramalı Şiirsel Yürüyüşü seviyorum..." (III, 348-9). Tristram'ın kırk cilt kehanetini haber verircesine, "kesintisiz ve çaba harcamadan ... dünyada Mürekkep ve Kalem olduğu müddetçe" (III, 263) devam edeceği tahmininde bulunur. Yine tıpkı Tristram gibi, varsaydığı okurlarla sık sık ve uzun uzadıya tartışmalara girer: "Ama şimdi biri çıkıp, bir insanın kendini yazısının konusu yapmasının [ancak] az bulunur ve ünlü insanlarda mazur görülebileceğini söyleyecektir. ... Çok doğru olduğunu itiraf etmeliyim, ayrıca bir esnafın sıradan bir adama bakmak için başını işinden kaldırmasına da az rastlandığını gayet iyi biliyorum. ... İnsanlar Konuyu değerli ve zengin bulduğu için kendi adlarına konuşmaya teşvik edilenler oldu; öte yandan ben daha cüretkârım, zira Konu çok zayıf ve kısır olduğundan Gösterişçilik ettiğim düşünülemez" (II, 541, 542).

Kitap sırf bu gözle baştan okunmadığı takdirde, Montaigne'in yeni bir tür yazar olarak karakterine dair tüm bu tartışmaların etkisi tam anlaşılamaz; alıntılarla anlaşılmasını sağlamak kesinlikle mümkün değildir. Ama Montaigne'in biçimsel tutarlılık konusundaki tek iddiasının, kendine saygı duyan pek çok modern romancının otomatik olarak bütünlüğü bozucu ve sanatsallıktan uzak sayarak reddedeceği malzemeden kaynaklandığını görmek önemlidir. Bu eserin neredeyse beşte biri sırf yorumdan oluşur.

Bu eserin bir roman olmadığı doğrudur; *Denemeler*'de sürekli bir anlatı yoktur. Ama tam da bu yüzden kendisi olmaktan başka işlevi bulunmayan yorumu incelemek için kusursuz bir fırsat sunar. Üstelik bu tamamlanmış sayfalarda ortaya çıkan "Montaigne"e yakından bakarsak, kurmaca ile biyografi ya da deneme arasındaki basit ayrımı reddetmekten kendimizi alamayız. Kitaptaki Montaigne, hayal gücümüzü ne kadar zorlarsak zorlayalım gerçek Montaigne, "estetik mesafeyi" umursamadan kendini kâğıda döken Montaigne değildir. "Kendimi tıpkı doğal halimle olduğum gibi Belleğinize sunuyorum" (II, 718) diye ne kadar tekrarlarsa tekrarlasın, kendini değiştirip dönüştürdüğüne ilişkin itiraflarıyla sık sık karşılaşırız. "Kamuya duyduğum saygının izin verdiği kadarıyla" gibi ifadeler kendini tasvir etmeye niyetlendiği hemen her cümlede görülebilir. "Bu Figürü kendimi temel alarak biçimlendirirken, doğru pozda durmaya gayret ettim

ki Kopya gerçekteki gibi alınsın ve bir bakıma kendi kendini biçimlendirsin. Ama başkaları için resmederken kendimi doğal Görünüşümden daha renkli sunuyorum" (II, 543). "Şimdi, Nezaketin müsaade ettiği kadarıyla burada Eğilimlerimi ve Duygusal Yakınlıklarımı keşfediyorum (III, 329). "Bununla beraber, bir insan kamunun önüne çıkmak için kendine çekidüzen vermelidir..." (II, 75). Kendine çekidüzen verdiği kesinlikle ortadadır: Bunu bilmek için hayatının gerçeklerine dair bir araştırma yapmamız gerekmez; neticede Proust, Gide, Huxley ve Mann'ın eserlerinde kendilerine çekidüzen veren özbilinçli anlatıcıların sözlerinin satır aralarını okumayı öğrenmiş durumdayız.

Dağınık düşünceleri bir araya toplayan şey yaratılmış olan bu kurmaca karakterdir. *Charlotte Summers*'da araya giren yorumlar gibi, aslında uyumlu olan malzemeleri dağıtmak şöyle dursun, bu eserde yorumlar, yokluklarında tahammül edilemez ölçüde dağınık olacak melzemelerden bir bütün oluşturur – gerçi yine de gevşek bir bütündür bu. Montaigne'den sonraki uzun eserler dizisinde Sterne de benzer etkiler bulmuş olabilir.[18]

Daha kısa ele almak zorunda olduğum üçüncü Shandyvari etki de Rabelais'den Erasmus ve Swift'e ve *Tristram Shandy* yayımlanmadan hemen önceki yıllarda bir sürü nispeten az bilinen kişinin yazdığı sayısız hicivde ve taşlamada görülebilir. Bu eserlerdeki retorik niyet her okur için açık olduğundan, dramatize edilmiş sözcü ister budala, ister hilekâr, ister bilge olsun, işlevi genelde çok açıktır; kimse onları çılgın bir tutarsızlıkla suçlamaz. Yine de bazı açılardan bu geleneğe ait eserler, "kökten yeni" olan *Tristram Shandy*'de bulduğumuz şeye, *Charlotte Summers* ve *Denemeler*'den daha çok yaklaşmıştır. Özbilinçli anlatıcı kullanılan komik romanlarda hikâyenin kendisinin organizasyonu normalde anlatıcının müdahalelerinden bağımsız kalabilirken, *A Tale of a Tub* gibi eserlerde anlatıcı çok daha merkezi bir yerdedir: *Tristram Shandy*'de olduğu gibi, Swift'in yarattığı karakter de eserin doğrudan tasarımını etkiler, bir bölümden diğerine ilerleme şeklindeki temel doğasını değiştirir. Swift'in "ticari" yazarının "müdahalesinde", müdahalenin niteliği o âna kadar gördüğümüz her şeyden kökten farklıdır; üstelik *Charlotte Summers* ve *A Tale of a Tub*'ın

18. Bkz. Kaynakça, V, C.

anlatıcıları tam olarak aynı sözcükleri kullanmalarına rağmen, birinde daha temel meselelere sahici bir müdahale söz konusuyken, diğerinde "müdahaleler" yaratılan etkinin ayrılmaz bir parçasıdır. Nasıl ki *Tristram Shandy*'nin çılgın bir kitap olmasının sebebi, hakkında yazıldığı kişinin hayatı ve düşünceleriyse, (Swift'inkinden ayrı olarak) ticari yazarın *A Tale of a Tub*'ının korkunç derecede zavallı bir eser gibi görünmesinin sebebi, kitabın saldırdığı edebi görüşler ve düşünsel alışkanlıklardır.[19] Aslında hicvin ana hedefi "yazar"dır.

"TRISTRAM SHANDY"NİN BÜTÜNLÜĞÜ

Tristram Shandy'ye bu gelenekler ışığında baktığımızda, her üçünden çeşitli unsurların bu eseri bir arada tuttuğunu görüyoruz: Bir tür komik konu vardır, ama "patlamıştır"; bize tek bir kişinin tutarsız zihninin tutarlı bir genel tasvirini sunar; bütününe bakıldığında kaprisli bir anlatıcı olan ticari yazarın gülünç ürünüdür. Bu veçhelerden sadece birinde yorum bütünlüğü bozan bir etki yapar; diğer ikisinde yazma ediminin dramatik sunumu bütünlüğün ana unsurudur.

Ama Sterne üç geleneği birleştirerek sahiden yepyeni bir şey yaratmıştır: Montaigne'in aksine Tristram gerçekten bir hikâye anlatmaya çalıştığı için, yazar olarak mücadelesinin kendisi Montaigne'de imkânsız olan bir olay örgüsüne sahiptir. Bu olay anlatıcının anlatıyormuş gibi yaptığı komik aksiyonu bozmasına rağmen, tıpkı Swift'in hikâyesindeki üç kardeş ve o hikâyeyi anlatan ticari yazarda olduğu gibi, ikisi aslında birbirine bağlıdır. Yine de, *A Tale a of Tub*'da gördüğümüzün aksine, kitap yazma eylemi burada başka yazarlarla ya da onların görüşleriyle dalga geçmek gibi basit bir amaca hizmet ediyor gibi görünmemektedir; karşımıza tesadüfen bol miktarda hiciv çıkmasına rağmen, Tristram'ın bu kitabı yazma eylemi *Tom Jones* ya da *Don Quijote*'deki büyük komik olaylarda olduğu gibi, her türlü hicivsel niyetin üzerine yükselmiş, nihayetinde kendi başına keyif verici bir anlatı olarak görünmektedir: Hiciv komiklikten keyif almak içindir, tam tersi değil.

Bu komik aksiyonun karmaşıklığını en iyi şekilde görmek için Tristram'ın doğasını gülünç ve sempatik olarak iki veçhesine ayır-

19. Bkz. Kaynakça, V, C.

mak gerekir. Bir yandan Tristram'ın yaşadığı güçlüklerin çoğu kendi eseri olduğundan, karakterden daha çok şey bilen izleyicilerin izlediği geleneksel komik aksiyondaki gibi bir aksiyon söz konusudur. Tartuffe'un Orgon'un karısıyla oynaştığı ama Tartuffe'un aksine bizim Orgon'un masanın altında olduğunu bildiğimiz zaman hissettiğimiz türden bir dramatik ironi yaratır – yani ona güleriz ve komik bir şekilde maskesinin düşmesini bekleriz. Diğer yandan Tristram pek çok açıdan hayranlık verici olduğundan onun tarafını tutarız. Hepimizin karşılaştığı aşılmaz engeller vardır karşısında: zamanın doğası, kestirilemez zihinlerimizin doğası, ideale ulaşma yönündeki tüm çabalarımızı zayıflatan insani hayvansılığının doğası.

Bu veçhelerin ilkinde Tristram iflah olmayacak kadar kifayetsizdir. Sterne kırk bir yaşındaki beceriksiz kahramanını çalışma odasında masasının başına oturtur; tuhaf bir kıyafetle, yazarken etrafa mürekkep saçarak adeta sahnede durmaktadır. Hayatı doğumundaki sakarlığın (yani burnunun ezilmesinin), adı konusundaki karmaşanın ve Shandy hanesine has başka felaketlerin sonucunda berbat olmuştur ve iflah olacak gibi değildir. Önümüzde böyle bir adam varken, komik felaket beklentimiz *Tom Jones*, hatta *Charlotte Summers* gibi komik romanlardakinden çok daha farklı olacaktır. Genç Tristram ve amcası Toby'nin daha da utanç verici felaketler yaşamasını görmeyi umsak da, yetişkin Tristram'ın anlatma güçlüklerinin artmasını daha çok bekleriz. Başarısızlıkları o kadar çoktur ki hikâyesinin anlatılamaması daima kuvvetle muhtemeldir. Yine de anlatmak istediği hikâyenin anlatılma ihtimali de giderek artmaktadır, çünkü onun gözünde başarı ardına başarı yakaladığı açıktır. Sözünü bitirdiği zaman tüm okuma sürecinde yarı yarıya beklediğimiz şeyi keşfederiz. "T–m! dedi annem, nedir bu hikâye? – Palavranın önde gideni, dedi Yorick– Şimdiye dek dinlediklerimin en iyilerinden." Tüm cesurca vaatlerden sonra tam bir hayal kırıklığı; acınacak ölçüde komik bir son. Yine de romanın son cildine ne kadar uzun süre bakarsak, Tristram'ın, *kendi* aklındaki hikâyeyi –ne kadar gülünç bir hikâye olursa olsun– anlatmakta pekâlâ başarılı olduğuna dair o kadar çok işaret görürüz.

Hikâyesinin anlatımının başlı başına komik olmasının en önemli nedeni, geleneksel bir komik roman malzemesi olarak bakıldığında konusunun doğasında tüm bu karmaşıklığı gerektiren hiçbir şey olmamasıdır. Kaosu tümden kendisi yaratır. Sterne ve okur yüz sayfada

zorluk çekmeden anlatılabilecek basit ve net bir olay dizisi olduğunun daima farkındadır. Aslında elimizde iki basit hikâye ilerleyişi vardır: Tristram'ın ana rahmine düşmesi, doğması, adının konması, sünneti, kısa pantolon giyme merasimi ve amcası Toby'nin Dul Bayan Wadman'la ilişkisi. Dokuz ciltte bu ikisi ustaca iç içe geçirilir ve dokuzuncu ciltte Tristram'ın "en seçkin lokma" olduğunu tekrar tekrar söylediği hikâye bitirilir, yani "tüm o zaman boyunca" anlatmaya "sabırsızlandığı", amcası Toby'nin Dul Bayan Wadman'a kur yaparak mütevazı bir kimliğe kavuşmasının hikâyesi münasip bir şekilde sona erer.[20] Tristram'ın aleyhine işleyen ironiler bu temeldeki sadelik ile Tristram'ın bu sadelikten çıkardığı fantastik kaos arasındaki zıtlığa dayanır. Bu zıtlığın hizmetinde, fiili sadelik ve görünüşteki karmaşıklık ne kadar fazlaysa Tristram'ın anlatısının o kadar komikleşeceği açıktır. Aslında yorum ne kadar fazlaysa o kadar iyidir diyebileceğimiz bir eser bulmuş durumdayız.

Ama bu kitabı yazma mücadelesinin kimi veçheleri okuru –belki de özellikle modern okuru– Tristram'dan yana olmaya iter. Tristram'ın iki hikâye dizisi ancak geleneksel bir romanın malzemesi olarak düşünüldükleri takdirde basittir neticede. Dürüst bir yazar Tristram'ın yaptığı gibi içsel gerçekliğini, hayatı ile görüşlerinin birbiriyle ve hakikatin kendisiyle nasıl ilişkilendiğine dair doğruları eksiksiz anlatmaya gerçekten niyetlenirse başı belada demektir; aslında daha baştan kaybedilmiş bir savaşa giriyordur. Yine de bu çabanın umutsuz da olsa anlamlı bir çaba olduğunu düşünmemiz sağlanır. Geleneksel romanlarda kurmaca dünyanın gerçek dünyayla nasıl ilişkilendiği problemini görmezden gelmek için başvurulan hilelere kıyasla Tristram'ın çabaları soylu çabalar gibi görünür; hatta Ford ve di-

20. Bkz. Theodore Baird, "The Time-Scheme of Tristram Shandy and a Source", *PMLA*, LI (1936), 803-20; James A. Work'ün Tristram Shandy baskısı (New York, 1940), Giriş, s. xlviii-li; Wayne C. Booth, "Did Sterne Complete Tristram Shandy?" *Modern Philology*, XLVII (Şubat 1951), 172-83. Sterne'ün "tüm o zaman boyunca" kitabını bu "en seçkin lokma"yla bitirmeyi planladığına dair iddiama dair şüphelerin zekice bir ifadesi için bkz. McKillop, *Early Masters*, s. 213-4. McKillop'un dediği gibi, "Tristram'ın hayatını ve görüşlerini anlatmamanın" Toby amcanın hikâyesini anlatmak dışında "sayısız başka yolu vardır" gerçekten de. Ama benim iddiam bu diğer muhtemel yollardan hiçbirinin birinci ciltten itibaren –özellikle de ayrı ayrı yayımlanmış her cildin sonunda– tekrar tekrar vaat edilerek retorik olarak güçlendirilmediği gerçeğine dayanır.

ğerlerinin öğrettiği kadarıyla (bkz. yukarıda 2. Bölüm) gerçekliğin üstün değerine dair dersini öğrenmiş olan bizler Tristram'ın çabasına aşırı değer biçebilir ve Sterne'ün hedeflediği gülünçlüğün bir kısmını gözden kaçırabiliriz bile. Ama her koşulda, olayların çok zor ele geçirilen, sanatçının el eriminin daima biraz ötesinde kalan içsel gerçekliğine ulaşma mücadelesinde (bu mücadele ne kadar mizahi bir dille ifade edilirse edilsin) ona sempati duymadan edemeyiz. Henry James'in bu problemlerle ilgili söylediklerini sempatiyle okurken, aynı sempatiyi Tristram'dan nasıl esirgeriz? "Gerçekte ilişkiler hiçbir noktada durmaz ve sanatçının hiç bitmeyen hassas problemi, içinde ilişkilerin mutlu mesut devam eder *görüneceği* bir daireyi kendine ait bir geometriyle sürekli çizmektir."[21] James'in ne demek istediğini Tristram'dan iyi kimse bilemez, hatta kimi zaman Tristram'ın problemine ilişkin tasvirini James'in tasvirinin komik versiyonu gibi görünür. Örneğin biraz geri çekilip iki mübalağa ustasının zamanı anlatma sorunuyla boğuşmasını izlemek ilginç olacaktır:

> Dolayısıyla romancı için bu ezeli zaman sorunu daima vardır ve daima büyük bir sorundur; hakikat çerçevesinde büyük sıçrama ve geçişin, "karanlık gerileyişin ve uçurumun" etkisi konusunda, ayrıca edebi düzenleme çerçevesinde sıkıştırmanın, kompozisyonun ve biçimin etkisi konusunda daima ısrarcıdır. Yüreği pek olanlar dışındakilerin hepsini umutsuz bir görmezden gelmeye ve kötürümlüğe sevk edecek kadar dehşet verici bir meseledir bu, ki zorluğunun farkına genel olarak daha çok varılsa, söz konusu dehşet çok daha yaygın olurdu.[22]

Bu yüreği pek kişi, yani Tristram zorlukların en az James kadar farkındadır ve problemi biraz daha somut olarak ortaya koyar:

> Ben bu ay, on iki ay öncesinden tam bir yıl daha yaşlıyım; ve gördüğünüz gibi dördüncü cildimin hemen hemen ortasına geldiğim halde hayatımın ilk gününden ileri gidemediğime göre, hayatımı yazmaya başladığım günden yola çıkarsak, şu andan itibaren fazladan üç yüz altmış dört günkü yaşamımı yazmam gerekecek; o yüzden de her yazar gibi yazdığımla birlikte ilerleyecek yerde, tam tersine birkaç cilt geriye düşmüş bulunuyorum – eğer hayatımın her günü bunun kadar hareketli geçtiyse, neden olmasın? – Hem hayatımda olup bitenlerin ve görüşlerimin şimdiye kadar olduğu gibi, bu denli ayrıntılı yazılması gerektiyse, kısa kesmeye ne gerek var? – Bu hızla yazarsam,

21. Önsöz, Roderick Hudson, *The Art of the Novel* içinde, haz. R. P. Blackmur (New York, 1947), s. 5.

yazdığımdan üç yüz altmış dört kez daha hızlı yaşamam gerekir ki, zatıalilerinizin izniyle bundan şu sonuç çıkar: Ne kadar çok yazarsam geriye o kadar çok yazacak şey kalıyor – dolayısıyla da, zatıalileriniz ne kadar çok okurlarsa geriye o kadar çok okuyacak şey kalacak. ... Dilediğimce yazacağım, keyfimce dalacağım olayların orta yerine –*Horatius*'un öğütlediği gibi– kendimi, en azından yazmaya başladığım güne ulaşabilmek için, son haddine kadar kırbaçlayıp zorlamayacağım – bir gün iki cilde yeter – iki cilt ise bir yıl için kâfidir.– [IV. Kitap, 13. Bölüm]

Doğru, Sterne ve okur bu durumu Tristram'la ancak hafifletilmiş bir biçimde paylaşabilir; komedinin bir kısmı da Tristram'ın burada bile Sterne ya da James'in makul bulabileceği haddin ötesine geçmeyi seçmesidir. Ama tıpkı okur gibi Sterne de geçip giden zaman içinde kaos dünyasıyla yüzleşir; sanatçının kaosa düşmeksizin bu dünyanın hakikatine sadık kalma çabasını tehdit eden bir dünyadır bu. Modern eleştirmenlerin kitabın tamamını zamanla savaş olarak ya da zamanın dünyasından daha hakiki bir dünyaya yükselme çabası olarak açıklamaya çalışmaları hiç şaşırtıcı değildir. Eser bundan daha fazlasıdır, ama bu küçük eksantrik adamın yiğit kişiliğinde, okurun zamana karşı umutsuz savaşını sürdürerek James'in mesajını dramatize eden pek çok modern anlatıcının müjdelendiğini görürüz – başkalarının yanı sıra Joyce'ta, Proust'ta, Huxley'de, Gide'de, Mann'da, Faulkner'da.

Savaşan anlatıcının cephaneliğinden yorumu kaldırmaktan bahsetmek bariz bir şekilde saçmadır. Savaş yorumun içinde gösterilir; anlatma gösterme haline gelmiştir. Her yorum bir eylemdir; her sapma Tristram'ın hikâyesini sürdürmekle böbürlenen Tristram'ın niyet ettiğinden daha derindir bir bakıma.

SHANDY TARZI YORUM, İYİ VE KÖTÜ

Sterne yorumu tüm kitaba hâkim olana ve yeni bir bütünlük yaratana kadar niteliksel ve niceliksel olarak genişlettikten sonra, *Tristram Shandy*'nin çeşitli veçheleri pek çok eserde taklit edilmiş, ilk başta çok fazla sayıda bu tür eser verildikten sonra belli bir düzende taklitler devam etmiş ve en nihayetinde yirminci yüzyılda özbilinçli anlatıcı patlaması yaşanmıştır.[23]

22. *A.g.y.*, s. 14. 23. Bkz. Kaynakça,V, C ve D.

Güvenilir anlatıda olduğu gibi burada da iyi ile kötü arasındaki fark alıntılarla gösterilemez kolay kolay. Bilgece bir eserde budalaca bir müdahale kendi çapında keyif verebilir; budalaca bir eserde budalaca bir müdahale ise sırf sıkıntıyı artırır.

Örneğin Thomas Amory'nin *John Buncle*'ındaki (1756) müdahalelerden bazıları *Tristram Shandy*'de çok yersiz kaçmayabilirdi: "Kafam biraz yavaş çalıştığından –zaten mürekkep yalamışların alt sınıfında bu duruma sık rastlanır– olağanüstü bir anlayışa sahipmişim gibi davranma hakkım pek yok; yine de epey tatbikat yaptım: Bütün hayatım okumak ve düşünmekle geçti; gelgelelim, vaktiyle öyle kadınlarla tanıştım ki, pek az okumuş olmalarına rağmen bazı konularda başa çıkamayacağım kadar zorluydular" (s. 274). Şuraya buraya birkaç tire koyup daha canlı bir-iki söz eklerseniz bu pasajı Tristram' ın yazdığına çoğu kişi inanır. Ama bağlama bakarak bunun hiçbir şekilde ironik olmadığını gördüğümüz zaman, kadınların anlayışına dair doğrudan bir övgü olarak düşünüldüğünü anladığımız zaman, pasaj Amory'nin istemediği bir tarzda eğlenceli hale geliyor. Öte yandan, Swift'in piyasa yazarının *A Tale of a Tub*'daki müdahalelerinin çoğu başlı başına aşırı budalacadır. Dikkatli bir okuma Swift'in dehasının her yerde işlediğini gösterse de, dümdüz okunduğunda en az Amory' ninki kadar sıkıcı olan hayli uzun alıntılar yapmak çok güç değildir.

> Umuyorum ki bu İncelemem Yabancı Dillere çevrilirken (kibre kapılmadan söylüyorum ki, malzemeyi toplarken harcadığım emek, sunarken gösterdiğim sadakat ve konunun kamu açısından önemi düşünülecek olursa, çevrilmeyi fazlasıyla hak ediyor), yurtdışındaki, özellikle de Fransa ve İtalya'daki çeşitli Akademilerin kıymetli Üyeleri Evrensel Bilginin Artırılması uğruna bu mütevazı Teklifleri canıgönülden kabul edecektir. ... Böylece Emeğimle tüm bu Yeryüzünün ne kadar büyük bir kazanç sağlayacağını düşünerek büyük bir Ruh Huzuruyla devam ediyorum.

Buradaki yazar sıkıcı ve budala bir adamdır ama "yazdığı" kitap büyük bir kitaptır; bu ise kısmen onun rolü ile zımni yazarın rolü arasındaki zıtlıktan kaynaklanmaktadır.

O halde başarının iki şartı, bir bağlama uygunluk ve o bağlamda faydalılıktır.[24] Ama bunlar zorunlu olsa da başarının garantisi değildir. Yorumun tam anlamıyla *Tristram Shandy*'deki gibi yerinde ve işlevsel olduğu düzinelerce başarısız eser sayabiliriz. Hepsinde de dramatize edilmiş anlatıcı bir tür hikâye anlatırmış gibi yaparak aslında

başka hikâye anlatır; çoğunda kahramanın nasıl dünyaya geldiği ve karakterinin yazdığı kitabı nasıl belirlediği konusunda bol miktarda komik ayrıntı vardır. Anlatıcıların hepsi görünüşteki hikâyelerine "canları ne zaman isterse" ara vererek kendi görüşlerini tartışmakta ve hepsi kendi zekâları ve egzantriklikleriyle böbürlenmektedirler. Onları özdeş gösteren zihinsel alışkanlıkların eksiksiz bir tarifini yapmak mümkündür. O zaman hakiki bir edebiyat türü bulduğumuzu iddia edebilir ve müdahaleci yazar üslubuna dair gelecekteki tüm yorumcuların izlemesi gereken kurallar geliştirebiliriz. Peki ama bir anlatıcı tarafından zikredildiğinde büyük etki yaratan sözcüklerin tam olarak aynı türden bir etki yaratmaya çalışır görünen başka bir anlatıcı tarafından zikredildiğinde ahmakça ve kabul edilemez sayılmasına ne diyeceğiz o zaman? Aşağıdaki üç pasajdan hangisinin "büyük kitap"lardan birinden –gerçekten de Chicago listesinde bulunan bir kitaptan– hangisinin tümüyle ve isabetli bir şekilde unutulmuş kitaplardan olduğunu bize gösterecek kurallar geliştirebilir miyiz? Birkaç özel ismi değiştirdim.

1. Ve şimdi de mevcut ve muhtemel tüm eleştirmenlere yalvarıyorum, dehamın ve gülmecemin sırrına erinelerine müsaade ettiğim için, Hayatım ve Görüşlerimle ilgili olarak yazacağım kitabıma dair ellerinden gelen her türlü tenkitle donansınlar. Gerçi Aydaki adamdan daha çok tanımıyorum kendimi, nasıl bir Hayatın ve nasıl Görüşlerin ortaya çıkacağını bilmiyorum; ama (kendine yetme suçlamasından kaçınmak için) bunların eleştirmenlerden kibirli bir muameleden fazlasını hak ettiklerini varsayarsak, söz konusu eleştirmenler bu paragrafı okudukları anda benim özel iznimle, sunduğum yetki ve imtiyazla olağan ve olağanüstü silahlarını hazırlayabilirler onları imha etmek için – tabii şayet bunu yapacak güçleri varsa. Öte yandan, iyi niyetli oldukları konusunda hiç şüphem yok...

---

24. Genelde başarılı taklitler bu tür bir anlatıcı için yeni kullanımların keşfedilmesine dayanır. Örneğin Diderot ve Bage'in her ikisi de sahiden yeni eserler üreterek başarılı olmuşlardır. Diderot'nun *Jacques le fataliste*'de (1796; yazılış 1773) yarattığı anlatıcı, yazımına hâkim olan kaderci ilkeleri, kitaba ve hayatın kendisine hâkim olan kaderci ilkeleri göstermiştir. Bage, *Hermsprong*'da (1796) –bir bakıma Swift'in tarzında– kendi hiciv mesajını anlatıcısının kusurlarında cisimleştirmiştir. Öte yandan, böyle bir anlatım tarzı kullanmaki çin –moda olmasının dışında– bir sebep olmadığında (*The Man of Feeling* [1771]), ya da taklit düpedüz intihal gibi görünecek kadar barizse (*Yorick's Meditations* [1760]) veya yorum esasen yazardaki olgunluktan uzak bir gösterişçiliğe hizmet ediyorsa (Hemingway'in *Death in the Afternoon*'u) sonuç tatmin edici olmayacaktır elbette.

2. Bir önceki bölümün sonuna bakılıp yazılanların niteliği gözden geçirildiğinde, bu ve bunu izleyen beş sayfaya türlü çeşitli malzemenin girmesi gerektiği anlaşılıyor; aksi halde bilgelikle budalalık arasındaki o hassas denge korunamaz ve kitap da bir yıl bile ayakta kalamaz: Üstelik küçük bir kaçamak sapma yapmak da yeterli olmayacak (böyle bir şeye kalkışmaktansa anayolu dümdüz izleyip giderim, daha iyi) – hayır, bir sapma söz konusu olacaksa, esaslı, şen şakrak bir sapma olmalı bu; konusu da neşeli olmalı ki, at da binicisi de, bir yere bindirip telef olmadıkları sürece, yakalanmamalı. Tek sorun, bu işin üstesinden gelmek için uygun güçleri harekete geçirmek: HAYAL GÜCÜ çok kaprislidir – NÜKTE öyle aranınca bulunan bir şey değildir – ŞAKACILIK ise (iyi huylu bir şıllık olmasına rağmen), ayaklarının altına bir imparatorluk bile serseniz, bir çağırışta asla kalkıp gelmez – Bu durumda en iyisi, oturup dua etmek–

3. *Hayatım, Beşikten Mezara kadar, hiç bitmeyen bir Sapmadır; ben daha doğmadan öyleymiş, ölüp çürümemden sonra da öyle kalacak.* Bu yedi Yılın büyük bölümünü başında ter dökerek geçirdiğim bu hayat hikâyesinin, muazzam Güçlük ve Gayretlerle, vazifeşinaslık ve titizlikle tamamladığım ve Baskıya hazırladığım bu Birinci Cildini Postilyon vasıtasıyla gönderiyorum; arkadan gelen minik Kardeşlerinin hepsine birer dirseklik yer açabilmek için yalpalaya yalpalaya ilerlerken sağa sola çamur sıçratacaktır. Adım TRISTRAM SHANDY, namı diğer–tam Dilimin ucundaydı, ama çıksaydı ısırıverirdim yarı yolda. ...

Koca bir Korkak olmama rağmen, Bünyeme birkaç tane Aslan hücresi karışmış olabilir; ayrıca gayet minik bir Gövdem olmasına rağmen, büyük Büyükbabam Balinadan ya da Filden yapılmış olabilir. Fareyi yiyen Kediyi öldüren Köpeğin hikâyesini hatırlarsınız (Felsefi Problemleri, Dünyanın daha bilgisiz kısmının yararına bildik Misallerle açıklamayı severim); işte burada da aynen öyle. ... Ama bana göre (ki bu dediğim Dostlar arasında kalmalı), bahsettiğim Aslan Hücrelerinin çoğu, Ailenin başka bir Koluna geçmiş olmalı; benim Bünyeme ise daha çok Koyun, uysal Kuzu ya da ona benzer zararsız, masum bir Yaratığın geçtiğini sanıyorum.

Tristram'ın üslubunu bu üç pasajdan ikincisinin ona ait olduğunu anlayacak kadar iyi bilen okur bile, sırf Tristram'ın diğerleri karşısındaki üstünlüğünü değil, aynı zamanda hak ettiği unutuluşun aksine Tristram'ın büyüklük iddiasını savunurken zorlanabilir. Yine de birincinin kaynağı, *The Life and Opinions of Bertram Montfichet*, Esq. (Bertram Montfichet Beyefendinin Hayatı ve Görüşleri; 1761), hiç durmadan beş sayfa bile okunamayacak kadar sefil bir taklittir. Üçüncüsü olan John Dunton'ın *Voyage Round the World; or, a Pocket-Library*'si (Devriâlem veya Bir Cep Kütüphanesi; 1691) ise *Montfichet*'

den çok daha iyi olmasına rağmen, sık sık uzun kopyalar çektiği Montaigne'in denemeleriyle ya da ciddi ölçüde faydalandığı Sterne'ün eseriyle mukayese edildiğinde tahammül edilemeyecek kadar bıktırıcı kalmaktadır.

Tristram Shandy'nin amaç veya tekniklerini tarif ederken, diğer iki esere de tam olarak uygun düşmeyecek şeyler söylemek güçtür. O halde Sterne'ün eseri, sırf genel etkisi bakımından değil, aynı zamanda satır satır dokusu ve –yorumları bağlama geri oturtursak– tek tek yorumları bakımından da nasıl diğerlerinden çok daha iyi olabilir? Sterne cevabın en azından bir kısmını biliyordu. "Bakınız, ben yalnızca hayatımı değil, aynı zamanda görüşlerimi de yazmaya girişmiş bulunuyorum; benim kişiliğim ve ne menem bir fani olduğum konusunda edineceğiniz bilgilerin, görüşlerim konusunda edineceğiniz bilgileri daha da çeşnilendireceğini ummakta ve beklemekteyim: Benimle birlikte yol aldıkça, aramızda başlamakta olan aşinalık samimiyete dönüşecek ve eğer ikimizden biri bir hata yapmazsa, sonunda gelip dostluğa dayanacaktır. –*O diem praeclarum*!*– O zaman da bana temas eden hiçbir şey kendi içinde önemsiz ya da anlatıldığında can sıkıcı gelmeyecektir" (I. Kitap, 6. Bölüm).

Gerçekten de onun karakterine dair bilgimiz, ona dokunan her şeyi konuşmaya değer hale getirmektedir. Dostluğumuz bir bakıma gerçek hayattaki tüm dostluklardan daha eksiksizdir, çünkü Tristram hakkında bilinebilecek her şeyi biliriz ve dünyayı onun gözleriyle görürüz. İlgi alanlarımız onunkilerle aynıdır ve bu yüzden üslubu, üsluba hayat veren daha geniş bir bağlamda kullanılmıştır; bu bakımdan ilişkimiz, pek çok açıdan onunla aramızdaki "mesafeyi korumamıza" rağmen dostluktan ziyade özdeşleşmedir. Montfichet de biraz isteksizce de olsa aynı etkiyi yaratmaya çalışır, ama sefil Dinah Teyze ve Dick Amca, Papaz Yorrick ve Doktor Rantum'un da etkisiyle, yorumlarının değersiz bir adamdan geldiğine dair işaretler verir. Tristram'a "temas eden hiçbir şey kendi içinde önemsiz" sayılmazken, ister muğlak bir cinsel kimliğe sahip amcası ister Descartes ve Locke'un felsefeleri olsun, Montfichet'ye temas eden her şey kirlenmiştir; bu yüzden kendimizi her ayrıntıyı kendi başına, bütünün genel pırıltısından yoksun bir şekilde yargılarken buluruz. Dunton'ın anlatıcısı "Don Ka-

* *Lat.* Ah, ne güzel bir gün! –*y.n.*

inophilus" biraz daha başarılı olur, ama onun karakteri de sırtındaki yükü taşıyamaz; zekâsı keskin değildir, bilgeliği çoğunlukla budalacadır, en akıllı okurdan bile bir adım ileride olma iddiası, hamlelerini çok önceden kestirebilinemiz nedeniyle çürür gider.

Ama Tristram Tristram'dır.

> Keşke babam ya da annem, daha doğrusu, eşit oranda sorumlu oldukları na göre her ikisi de, beni peydahlamaya kalkıştıklarında, ne halt ettikleri üzerinde biraz olsun kafa yormuş olsalardı; eğer o sırada yapmakta oldukları şeyin nelere yol açabileceğini gereğince dikkate alsalardı; – meselenin yalnızca akıl sahibi bir Varlık üretmek olmadığını, aynı zamanda vücudunun mutlu gelişimi ve ısısını, belki dehasını ve hatta düşünce biçimini de belirlemek olduğunu; – ve, aksini söyleyen bilgilerine rağmen, bu varlığın kuracağı yuvanın alınyazısının bile peydahlanma sırasında ağır basan salgı ve mizaçlarına bağlı olduğunu görselerdi... –Eğer, bütün bunları ölçüp biçseler ve ona göre davransalardı, – ben şimdi okurun beni muhtemelen görmekte olduğundan farklı bir kişilik olarak dünyadaki yerimi almış bulunacaktım; buna gerçekten inanıyorum.– İnanın bana ey ahali, bu hiç de çoğunuzun sandığı gibi bir ayrıntı değil; – herhalde hepiniz yaşamın özünün babadan oğula nasıl aktarıldığını duymuşsunuzdur. ... Bu konuda bana güvenebilirsiniz...

Bu konuda ona güveniriz, ama sadece bazen; neticede ortaya çıkan keyifli belirsizlikler sürekli kurmacanın imkânlarına ilişkin ufkumuzu genişletir.

Ama Sterne bu konudaki problemlere dair ufkumuzu da genişletir. Onun sözüne sadece bazen güveniriz; *Tristram Shandy* okurlarının modern kurmaca okurlarıyla paylaştığı pek çok problem içinde, anlatıcının belirsiz bir şekilde güvenilmez yargılarda bulunması bu noktada çok önemlidir.

Tristram kendi karmaşaları yüzünden bizim izleyeceğimiz yolu da sorunlu, emniyetsiz bir yol haline getirir. *Gargantua*'dan *Lolita*'ya kadar güvenilmez anlatıcıların tarihi, şüphelenmeyen okur için tuzaklarla doludur. Bu tuzaklardan bazıları zararsızken bazıları da sakatlayabilir, hatta öldürebilir.

Voyage Round the World'de Tristram'ın atası "Don Kainophilus, namı diğer Evander, namı diğer Don John Hard-Name"in yazdığı şu basit pasajdaki güçlüklere bir bakalım:

> –Ama ah! Anacığım, ah! Benim en değerli İlham perim! Neden beni terk ettin? Niye bu kadar erken, bu kadar uzağa gittin – *Hemşireler* umursamaz

tipler, zavallı Mahluklar ve heyhat, sen ölürsen küçük Evander beşiğinde tartaklanabilir. ... Senin Ölümünle *Yas Evi*'dir gideceğim yer; tüm Meşgalelerim heba olur, Kalıntılarım toz olur gider ... eziyet çeker, mahvolurum, Şehit düşerim, Beynim tarumar, ayaklarım avare olur: – Ama tüm bunların ne faydası var, – Mezarının başında ah vah etsinler diye tüm *İrlandalı Matemcileri* getirsem bile onu bir daha asla döndüremezler *Hayata*, – çünkü öldü o. ... – Onun ne olduğunu sorarsanız size diyebilirim ki, – o bir Kadındı, ama aynı zamanda, Kadın değil bir Melekti.

Bu duygusallık kasten mi komik yazılmıştır? Belki. Ama emin olmak zor. Bize rehberlik edecek doğrudan bir ipucu yok. Metnin devamındaki tam bir sayfalık methiye pek çok yerde ciddi görünmesine rağmen bağlamın kendisi çift anlamlı. Dunton'ın biyografisine bakma zahmetine girsek ve gerek *Hayatı ve Hataları*'ndan gerekse diğer kaynaklardan *Voyage*'da tarif edildiği haliyle Evander'ın annesinin Dunton'ın kendi annesine tıpatıp benzediğini, tarihlerin ve karakter özelliklerinin en az sıradan ve ciddi bir otobiyografideki kadar eşleştiğini keşfetsek bile yine de tam olarak emin olamayız. Kısacası, bu kadar komik bir eserde yazarın mesafesini saptama konusundaki problemlerimiz, James'ten bu yana pek çok ciddi kurmacayı okurken yaşadığımız problemlere benzer. Yazar çekip gitmeye ve hiç mektup yazmamaya karar verirse,[25] onun ne kadar uzağa gittiğini saptamaya çalışan okurun işi gerçekten çok zor olacaktır. Anlatıcı sık sık kendi kendine çelme taksa da, okur ancak neyin makul ve mantıklı olduğuna dair fikirleri anlatıcınınkinden sağlamsa –yani terki diyar etmiş yazarın fikirlerinin sağlamlığına yakınsa– bu çelmenin farkına varabilir. Sterne kurmacanın ana akımına böyle muğlak uygulamalar sokmakla, daha önce sadece ezoterik metinlerde ve bazı ironik hiciv biçimlerinde talep edilen bir unsura, yüksek muhakemesine bel bağlar.[26]

25. Rebecca West, *Henry James* (Londra, 1916), s. 88.

26. Bkz. William Bragg Ewald, Jr., *The Masks of Jonathan Swift* (Cambridge, Mass., 1954): "Bir yazarın, *A Tale of a Tub*'da olduğu gibi ... İngiltere Kilisesi anlayamadı diye Homeros'u ironik bir biçimde mahkûm edebilmesi için, okurlarının Homeros'un böyle bir eleştiriyle sarsılmayacak faziletlere sahip olduğunu bilmesi gerekir. Eleştirmenler Swift'i onun norm anlayışı ışığında değil de kendi norm anlayışları ışığında yorumlamaya kalkınca hatalar yapılmaktadır" (s. 188). Bu tür bir mesafe konusunda verilen kararın hiciv ya da ciddi kurmacada taşıdığı önemi komik kurmacada taşımayabileceğine dikkat etmek gerek. Sterne ve Dunton niyetlerine dair pek çok yanlış anlamayı, okur bir şeylerin yanlış olduğunun farkına bile

Okurun sırtındaki bu yeni yükün en aşırı biçimi, bir anlatıcı ya da yansıtıcıyla yakınlaşmanın şefkat uyandırıcı etkisi ile beğenmediğimiz karakter özelliklerinin uzaklaştırıcı etkisi arasında bir gerilim olduğunda ortaya çıkar. *Tristram Shandy*'de gördüğümüz gibi, anlatıcı ne zaman bir kusurunu ifşa etse kusurun kendisi bizde nefret uyandırır ya da en azından ona gülmemize sebep olurken, kendini dürüstçe ifşa etme eylemi bizi çeker.

Bu çifte, kimi zaman çelişkili etki III. Kısım'ın ana konularından biri. Ama bu konuyla boğuşan modern gayrişahsi romancılara dönmeden önce, mesafe kontrolünde kazanılan ilk zaferlerden birine yakından bakmalıyız. Kendini ifşa eden başkahramanın yargılandığı kadar da sevildiği bir eser bulmamız gerektiğinden, Jane Austen'ın *Emma*'sı en doğal seçeneklerden biridir.

---

varmadan atlatabilir. Bu belirsizlik ve görünüşteki serbestlik zayıf yazarlar için de koruyucu bir gereç işlevi görebilir elbette. Örneğin Sterne'ün grameri zayıfsa endişelenmesine hiç gerek yoktur: Gramer hatalarını Tristram'a atfedeceğimizden emin olabilir.

Jane Austen içgüdüsel ve cazibelidir. ... Kompozisyon, dağılım ve düzenlemenin neler yapabileceğine, bir sanat eserinin hayatını nasıl yoğunlaştırdıklarına dair açık örnekler için başka yazarlara bakmalıyız.

HENRY JAMES

Benden başka hiç kimsenin pek sevmeyeceği bir kahraman.

Emma'yı anlatırken JANE AUSTEN

DOKUZUNCU BÖLÜM

Jane Austen'ın Emma*'sında Mesafe Kontrolü*

"EMMA"DA SEMPATİ VE YARGILAMA

Henry James vaktiyle Jane Austen'ı içgüdüsel bir romancı olarak tanımlamış, bazılarını gayet başarılı bulduğu etkilerini açıklamanın en iyi yolunun onları Austen'ın "bilinçdışının bir parçası" saymak olduğunu belirtmişti. Adeta örgü sepetinin üzerinde "esinli düşlere dalmış", "hülyalı bir ifadeyle yün devşirmiş", sonra da "düşürdüğü şişleri alıp ... hayal gücünün ustaca minik dokunuşlarına" çevirmişti.[1] Bu müşfik suçlama çeşitli biçimlerde tekrarlanmış, son zamanlarda da Jane Austen'ın yarattığı karakterlere onun bilinçli olarak amaçladığı tepkiyi veremeyeceğimiz iddiasıyla gündeme gelmiştir.[2]

Jane Austen'ın kendi sanatçılığının tam anlamıyla bilincine varıp varmadığını saptamayı umamasak da, romanlarından herhangi birinin tekniğine dikkatli bir bakış, örgü şişlerini işleten bilinçsiz kızkurusun-

1. "The Lesson of Balzac", *The Question of Our Speech* (Cambridge, 1905), s. 63. R. W. Chapman'ın vazgeçilmez *Jane Austen: A Critical Bibliography* (Oxford, 1955) eserinde alıntının tamamı bulunabilir. Daha sonra yayımlandığı için Chapman'ın ele alamadığı diğer önemli Austen incelemelerinden bazıları şunlardır: (1) Ian Watt, *The Rise of the Novel* (Berkeley, Calif., 1957; Türkçesi: *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2007); (2) Marvin Mudrick'in *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery* (Princeton, N.J., 1952) adlı eseri üzerine Stuart M. Tave'in yorum yazısı, *Philological Quarterly* içinde, XXXII (Temmuz, 1953), 256-7; (3) Andrew H. Wright, *Jane Austen's Novels: A Study in Structure* (Londra, 1953), s. 36-82; (4) Christopher Gillie, "*Sense and Sensibility*: An Assessment", *Essays in Criticism*, IX (Ocak, 1959), 1-9, özellikle 5-6; (5) Edgar F. Shannon, Jr., "*Emma*: Character and Construction", *PMLA*, LXXI (Eylül, 1956), 637-50.

2. Örneğin bkz. Mudrick, *a.g.y.*, s. 91, 165; Frank O'Connor, *The Mirror in the Roadway* (Londra, 1957), s. 30.

dan daha farklı bir tablo çizmektedir. Özellikle *Emma*'da –teknik başarısızlık şansının gerçekten yüksek olduğu bu kitapta– anlatı retoriğinin tartışılmaz ustalarından birinin işbaşında olduğunu görürüz.

Emma'da genç kahraman mutluluğu hak etmek için gereken meziyetlerden sadece bir tanesinden yoksundur. Zekidir, mizah duygusu vardır, güzeldir, zengindir, mevki sahibidir ve çevresindekilerin sevgisini kazanmıştır. Hatta kendisini tamamen mutlu görmektedir. Mutluluğuna yönelik ve bilincinde olmadığı tek tehdit kendisidir: Cazibeli olmakla beraber, kendi aşırı kibrini dürüstçe görememekte, başkalarının hayatına dayatmacılık yapmaktan vazgeçememektedir. Hem cömertlik hem de kendini tanıma konusunda kusurludur. Hatalarını keşfeder ve düzeltir, ama kendini ve en yakın dostlarını mahvetmenin kıyısından döner. Yine de karakterinin ıslah olması sayesinde, sevdiği adamla evlenmeye hazırdır ki bu adam da okurun zihninde Emma'da ne eksikse ona sahiptir.

Bu türden bir genel olay örgüsüyle Jane Austen'ın üst düzey güçlüklere yöneldiği açıktır. Emma'nın hataları komik olsa da, her seferinde ciddi zarara yol açma tehlikesi yaratırlar. Yine de Emma sempatik kalmak zorundadır, yoksa okur onun ıslahını yeterince istemeyecek, ıslah olduğunda yeterince sevinmeyecektir.

Şurası açık ki böyle bir konuda sorun, okurun kahraman tarafından yapılan hatalara ve gördüğü cezaya gülmesini sağlarken onu ıslah olmuş ve böylece mutluluğu hak etmiş görme arzusunu azaltmamanın bir yolunu bulmaktır. *Tom Jones*'ta kısmen sempati uyandıran epizotların serpiştirilmesi ve muhtemel ciddi endişelerimizin giderilmesi, kısmen de doğrudan ve sempatik yorumlar aracılığıyla bu çifte tavrın sağlandığını görmüştük. *Emma*'da bölümlerin çoğunun kahramanın hatalarını göstermesi, dolayısıyla duygusal mesafemizi ya da endişemizi artırması gerektiğinden, farklı bir yönteme ihtiyaç vardır. Emma'nın ironik dokunun satırlarında sık sık gösterilen hatalarını göremezsek, bizim için hazırlanan komedinin lezzetini tam anlamıyla alamayız. Öte yandan, Jane Austen'ın tahmin ettiği gibi[3] onu sevemezsek –kitap ilerledikçe onu daha çok sevemezsek– kitabın sonunda ıslah olmasını takiben Knightley ile mutlu ve hak edilmiş bir evlilik yapması-

3. "Benden başka hiç kimsenin pek sevmeyeceği bir kahraman" (James Edward Austen-Leigh, *Memoir of His Aunt* [Londra, 1870; Oxford, 1926], s. 157).

nı ummayacağımız gibi, bu sonu dürüstçe bir son olarak da kabul etmeyiz.[4] Sevgiyi ya da hatalarının açıkça görülmesini azaltarak sorunu çözmeye yönelik her türlü girişim vahim sonuçlar verecektir.

İÇERİDEN GÖRÜŞÜN KONTROLÜYLE SEMPATİ

Neredeyse felç edici hatalara rağmen sempatiyi koruma probleminin öncelikli çözümü, anlatım her ne kadar üçüncü tekil şahıs olsa da kahramanın kendisini anlatıcı yapıp kendi deneyimini anlatmasını sağlamaktı. Bildiğimiz kadarıyla Jane Austen hiçbir zaman kendi pratiğini kapsayan bir teori geliştirmemişti; kitabın dünyasını esasen Emma'nın kendi gözlerinden görme yöntemini tanımlamak için James'in "merkezi istihbaratçı"sına ya da "berrak yansıtıcı"sına benzer terimler icat etmemişti. Bu yüzden James'in "bilinçdışılık" suçlamasının ne ölçüde doğru olduğunu asla tam olarak bilemeyeceğiz. Fakat Austen'ın kendi yöntemi üzerine kafa yormaya meyilli olup olmamasının pek önemi yoktur; çözümünün son derece parlak olduğu açıktır. Hikâyenin büyük bir kısmını Emma'nın gözlerinden gösteren yazar, Emma'nın karşısında durmak yerine onunla birlikte yolculuk etmemizi sağlar. Mesele sadece Emma'nın, yüzeyde görülmeyen pek çok kurtarıcı niteliğe sahip olduğunu kendi vicdanının su götürmez kanıtlarıyla gösterebilmesinden ibaret değildir; bunlar yazarın yorumlarıyla da gösterilebilirdi, gerçi muhtemelen o kadar kuvvetli ve inandırıcı olmazdı. Çok daha önemlisi, içeriden görüşün sürdürülmesi okuru birlikte yolculuk ettiği karakterin açığa çıkan niteliklerinden tamamen bağımsız olarak onun talihinin iyi gitmesini arzulamaya iter.

Tıpkı Bay Woodhouse ve Knightley gibi Emma'yı kıymetini anlayacak kadar yakından tanımıyorsak, dışarıdan bakıldığında nahoş bir kişi zannedilecektir. Onun haline kahkahalarla gülmekte hiç zorlan-

4. Bu probleme dair en iyi tartışma şuradadır: Reginald Farrer, "Jane Austen", *Quarterly Review*, CCXXVIII (Temmuz, 1917), 1-30; yeni baskısı şuradadır: William Heath, *Discussions of Jane Austen* (Boston, 1961). Eleştirmenlerden birine göre Jane Austen'ın kendisi problemi hiç kabul etmediği için kitap başarısızdır: E. N. Hayes, herhalde Emma'ya yönelik sempati dozu en düşük yazılardan birinde, kitabın tamamını Emma'nın hatalarını *yazarın* görememesi olarak açıklar. "Açıkça görülüyor ki Jane Austen Emma'yı korumak istemişti. ... Yazar bu yüzden kahramanı hem sevme hem tenkit etme gibi muğlak bir konumdadır" ("'Emma': A Dissenting Opinion", *Nineteenth-Century Fiction*, IV [Haziran, 1949], 18, 19).

masak da, bu kahkahaların sempati içermesi asla sağlanamayacaktır. Hatalarının en sonunda ortaya çıkması ve küçük düşmesi sempati duymayan okur için sanatsal bakımdan anlamlı olsa da, Knightley'yle evlenmesi anlamsız değilse bile yersiz bulunacaktır. Emma'nın mutlu olmasını ve bu mutluluğa ulaşmasının tek yolu olarak ıslah olmasını arzulamıyorsak, bu kitabın en az üçte biri bize son derece sıkıcı gelecektir.

Öte yandan okura sempati yüklü kahkahalar attırmak kesinlikle kolay başarılan bir şey değildir. Komik etkiler yaratmak için ayrı bir budala oluşturup kahramanımızı daha iyi şeyler için ayırmak çok daha kolaydır. Okura sempati yüklü kahkahalar attırmak, hatalarının kaynağında sempati uyandıran erdemler bulunmayan karakterlerde özellikle zordur. Tamahkâr ama zeki Volpone'un kurbanları ondan daha tamahkâr olduğu ama onun kadar zeki olmadığı müddetçe Volpone'un tarafını tutabiliriz, ama masum kurbanlar Celia ve Bonario sahneye çıkar çıkmaz, mizahın niteliği değişir; artık Volpone'un zaferlerinden tereddütsüz keyif alamayız. Bunun tersine, büyük sempatik komik kahramanlar çoğunlukla kusurları yüzünden komiktirler; örneğin Toby Amca'nın duygusallığı bir erdemin aşırılığından kaynaklanır. Don Quijote'nin deliliğinin sebebi kısmen idealizm fazlalığından, ayrıca talihsizler için aşırı kaygılanmasından kaynaklanmaktadır. Yaptığı her çılgınca hareket bu iyi niyetli ihtiyar budalayı sevmemiz için yeni sebepler doğurur ve ona biraz da kendi hatalarımıza güldüğümüz ruh haliyle gülmeye başlarız – şefkatli ve bağışlayıcı bir tavır geliştiririz. Bunu yaptığımız için küçük görülebiliriz, mizah duygusu olmayan insanlara böyle bir kahkaha çoğunlukla kötücül bir kaçış gibi gelir. Ama özsevginin doğası gereğince kendimize tamamen bağışlayıcı bir tarzda güleriz ve Don Quijote'ye de aynı türden bir kahkaha gerekir: Tıpkı bizim gibi onun kalbinin de doğrudan sapmadığına ikna oluruz.

Emma'nın komik yanlış anlamalarında aynı etkiyi yaratabilecek hiçbir şey yoktur. Onun hataları erdemin aşırılığından kaynaklanmaz. Harriet'ı aşırı iyilikten değil, güç ve beğenilme arzusu yüzünden manipüle etmeye çalışır. Frank Churchill'le flört etmesinin sebebi kibir ve sorumsuzluktur. Jane Fairfax'e kötü davranır, çünkü Jane'in iyi nitelikleri vardır. Bayan Bates'e kötü davranmasının sebebi esasen "şefkat" ve "iyi niyet"ten yoksunluktur.

Sempatimizin herhangi bir doğal görüş açısından kaynaklanmadığını anlamak ve Emma'nın zihnini –görüşü ne kadar bulanık olursa olsun– olayların yansıtıcısı olarak kullanma kararının ne kadar kaçınılmaz olduğunu görmek için, Emma'nın hikâyesi Jane Fairfax, Bayan Elton ya da Robert Martin'in gözünden anlatılsa nasıl olurdu diye düşünmek yeterlidir. Emma'nın ancak hikâyenin sonunda keşfettiği değerlerin çoğunu kitap boyunca bünyesinde barındıran Jane Fairfax'e göre ilk dönemindeki Emma tahammül edilmezdir.

Ama Jane Austen hiçbir zaman Emma'nın göründüğü gibi olmadığını unutmamıza izin vermez. Emma'nın hatalarını anlatan her kısma karşılık –hem de bunlar büyük ölçüde onun gözünden görünmesine rağmen– kendini ayıpladığı başka bir kısım vardır. Zavallı budala Bayan Bates'e karşı kabalığını gayet canlı bir şekilde görürüz. Ama Knightley tarafından azarlandıktan sonra pişman olup Bayan Bates'i ziyaret edişi daha canlı tasvir edilmiştir. Harriet'ı yanlış yönlendirmek için art arda girişimlerini görürüz, ama kendi kendini cezalandırması çok daha net gösterilir (16., 17., 48. Bölümler). Evlenmeye ihtiyacı olmadığını söyleyerek böbürlendiğini, "maddi kaynaklarıyla" neredeyse Bayan Elton kadar pervasızca övündüğünü görürüz (10. Bölüm). Ama bilinçli düşüncelerini göründüğü gibi değerlendirmeyecek kadar yakından tanırız onu. Ayrıca otuz sekiz bölüm sonra, bizim kitap boyunca bildiğimiz şeyi, yani sevgiye duyduğu hakiki insani ihtiyacı kabul ederek yola gelir. "Dostları arasında olabilecek her şey olup bittiyse, Hartfield nispeten terk edilmiş olmalıydı; Emma'ya da sadece mahvolmuş bir mutluluğun kasvetli ruh haliyle babasını neşelendirmeye çalışmak kalmıştı. Randall'larda doğacak olan çocuk orada ondan daha çok sevilen bir bağ teşkil edecekti; Bayan Weston'ın kalbini ve zamanını dolduracaktı. ... İyi olan herkes bir köşeye çekilecekti" (48. Bölüm).

Çok kafası karışık ve çok çekici olan bu genç kadının iç dünyasına sürekli bir bakışın belki de en keyifli etkileri, Knightley hakkındaki sık düşüncelerinden kaynaklanır. Emma onun üstün bilgeliği ve erdemleri konusunda baştan beri esasen haklıdır ve Knightley'nin otoritesini bu kadar ciddiye almamızı sağlayan baş otoritedir. Yine de onun hakkındaki her düşüncesinde yanılır. Knightley onu azarlar; okur Knightley'nin haklı olduğunu bilmektedir. Peki ya Emma?

Emma karşılık vermedi. Neşeli, kaygısız, umursamaz görünmeye çalışıyordu, ama aslında içi rahat değildi ve konuğunun kalkıp gitmesini çok istiyordu. Yaptığına pişman olmuş filan değildi. Kadınların hak ve duyguları üzerinde konuşmaya herhalde kendisi daha yetkili sayılırdı. Gene de Bay Knightley'nin düşünce ve görüşlerine genel olarak öyle güvenirdi ki, böyle önemli bir konuda onun bu derece şiddetle kendine karşı çıkışı ağırına gitmişti. Ve onun böyle yanı başında, böylesi bir öfke içinde oturması da genç kızı rahatsız ediyordu [8. Bölüm].

Bayan Weston Knightley'nin Jane Fairfax'le evlenebileceğini söylediğinde Emma'nın kendini tanımaktan ne kadar uzak olduğunu gösteren kısım daha da çarpıcıdır.

Genç kız Bay Knightley'nin evlenmesi fikrine başkaldırmaktan kendini alamıyordu. Böyle bir olay herkesin rahatını kaçırmaktan başka bir işe yaramazdı. Bay John Knightley [Knightley'nin kardeşi] için büyük bir hayal kırıklığı olacaktı, dolayısıyla Isabella için de. Çocukları gerçekten yaralayacaktı – son derece küçültücü bir değişiklik, üstelik hepsi için maddi bir kayıp; babasının rahatı büyük ölçüde azalacaktı. Hele Jane Fairfax'in Donwell Abbey'nin hanımefendisi olup çıkması! George Knightley evlenirse karısı çevrenin en yüksek kadını sayılacak, hepsinden üstün bir konumu olacaktı. Dayanılmaz bir düşünce. Yok, yok, Bay Knightley asla evlenmemeliydi. Küçük Henry, Donwell Abbey'nin mirasçısı olarak kalmalıydı [26. Bölüm].

Kendini kandırma, en azından yüksek zekâ ve duyarlılık sahibi bir kişide daha ileri götürülemezdi herhalde.

Yine de tüm bunların yarattığı etki, kendi hayatımızda kendi hatalarımıza gösterdiğimiz tahammülün etkisiyle aynıdır. Sadece olgunlaşmamış okurlar gerçekten her karakterle özdeşleşir, tüm mesafe hissini ve dolayısıyla sanatsal deneyim şansını yitirir; öte yandan bizim Emma'yla ilgili her olaya gösterdiğimiz duygusal tepki onun tepkilerine benzeme eğilimindedir. Endişe ya da utanç hissettiğinde biz de benzer duygular hissederiz. Böyle "duyguların" kendi hayatımızda benzer durumlarda hissettiklerimizle aynı olmadığına dair modern bilincimiz, estetik biçimin başka malzemeler kadar duygu örüntülerinden de inşa edilebileceği gerçeğine karşı bizi körleştirebilmektedir. Kurmacaya tepki verirkenki duygu ve arzularımızın en somut anlamda tarafsız olması yüzünden bu duygu ve arzular yokmuş ya da var olmamalıymış gibi yapmak saçmadır. Jane Austen sempati yaratan içeriden görüşün sürekli kullanımını geliştirirken, kusurlu kahra-

man ile okur arasında duygusal tepki paralellikleri üreten araçların en başarılılarından birini ustaca kullanmıştır.

Emma'ya duyduğumuz sempatinin artırılması, Emma'nın zihnine bakmakla sağlanabileceği gibi, diğerlerinin zihnine bakmaktan kaçınmakla da sağlanabilir. Örneğin yazar Jane Fairfax'in zihnine bakışın uzatılması halinde ölümcül etkiler ortaya çıkacağını bilir. İzlenimsel eleştirinin yetersizlikleri en net, yazarların böyle önemsiz karakterleri daha canlı kılmak istediği ama bunu nasıl yapacaklarını bilemedikleri yolundaki sık rastlanan iddiada kendini gösterir.[5] Jane Austen böyle bir karakteri nasıl canlı kılacağını çok iyi biliyordu; *İkna*'daki Anne baş karaktere dönüştürülmüş bir Jane Fairfax'tir. Ama *Emma*'da Emma'nın en yüksekte pırıldaması gerekir. Burada tek mesele Jane'in zihninin içine en ufak bir bakışın bile yazarın Frank Churchill'i gizemli kılma planlarının tümünü bozacak olması değildir. Ana sorun ona uzun uzadıya bakışın onu Emma'nın kendisinden daha fazla sempati uyandıracak bir kişi haline getirme ihtimalidir. Jane pek çok açıdan Emma'dan üstündür, sadece Emma'yı kitabın kahramanı yapan iyi talihten yoksundur. Beğeni ve yetenek, zihin ve kalp meselelerinde Jane Emma'dan üstündür ve daima Emma'ya duyduğumuz sempatinin azalması tehlikesini hisseden Jane Austen, hiçbir düzeyde dikkatlerin dağılması riskini alamaz. Jane'e daha az erdem bahşedilirse daha canlı olacağı doğrudur. Ama böyle bir şey yapmak Emma'nın neredeyse kusursuz Jane'e karşı tavırlarında kalben ve zihnen yaptığı hataların kuvvetini büyük ölçüde azaltacaktır.

YARGI KONTROLÜ

Ama sempati uyandırması tasarlanan retoriğin etkililiği bizatihi kitabın ciddi şekilde yanlış okunmasına yol açabilir. Duygusal mesafenin azaltılmasında doğal eğilim, aynı zamanda –ister istemez– ahlaki ve düşünsel mesafeyi de azaltmak yönündedir. Emma'nın hatalarına

5. Örneğin A. C. Bradley'ye göre Jane Austen'ın amacı Jane Fairfax'in en sonda göze çarpan ilginçliğini bütün kitaba yaymaktı, ama "bir kere Jane Austen'ın içindeki ahlakçı buna mani olmuştu. Ona göre gizli nişanlılık o kadar ciddi bir kabahatti ki, olay büyük bir mutsuzlukla sonlanıncaya kadar Jane'e gönlümüzü kaptıracağımızdan korkuyordu" ("Jane Austen", *Essays and Studies, by Members of the English Association* içinde, II [Oxford, 1911], 23).

adeta bizim hatalarımızmış gibi içeriden dışarıya doğru tepki verirsek, onları bağışlamakla kalmayıp görmezden de gelebiliriz pekâlâ.[6]

Kitabı sonuna kadar okuyan okurların Emma'nın ciddi hatalarını görmezden gelmesi tehlikesi yoktur elbette, çünkü Emma bu hataları kendisi görür ve bize bildirir, kitabın sonunda her şey cam gibi berrak hale gelir. Bu deneydeki asıl tehlike okurların hataları işlendikleri sırada görmemesi, bu yüzden de her sayfada Emma'nın çarpık görüşüne bağlı olan komedinin büyük bir kısmını kaçırmasıdır. Nasıl ki Emma'yı sevmeyen okurlar Knightley'yle evlilik hazırlıklarının tadını çıkaramazsa, Emma'nın hatalarını kesin ve net bir şekilde fark etmeyen okurlar da evlilikten önceki komik küçük düşmenin tadını çıkaramaz.

Ortada gerçek bir problem olmadığı iddia edilebilir, çünkü dönemin gelenekleri, Emma'nın hatalarını tam olarak göstermek gerektiğinde güvenilir yoruma izin veriyordu. Ama Jane Austen geleneklere göre hareket etmez, zaten bu geleneklerden büyük bir kısmını çoktan parodileştirmiş ve geride bırakmıştır; onun tekniğini belirleyen, yazmakta olduğu romanın gerekleridir. *Emma*'nın tarzını bir sonra gelen ve tamamlanmış son eseri olan *İkna*'nın tarzıyla kıyaslarsak bunu açıkça görebiliriz. *Emma*'da bakış açısı pek çok yerde kesintiye uğrar, çünkü Emma'nın puslu zihni işin tamamını yapamaz. Kahramanın bakış açısının sadece Yüzbaşı Wentworth'ün aşkı konusundaki cehaleti bakımından kusurlu olduğu *İkna*'da ise, çok az kesinti vardır. Anne Elliot romana hâkimdir ve Emma'nınkinin aksine, bilinci ro-

6. Modern edebiyatta "sempati ile yargılama arasındaki gerilimi" enine boyuna ele almaya çalışan tek bir eser biliyorum: Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (Londra, 1957). Langbaum öncelikle ilgilendiği dramatik monologda, içsel deneyimin doğrudan resmedilmesinden doğan sempatinin okuru ahlaki yargısını askıya almaya götürdüğünü ileri sürer. Bu yüzden, Browning'in ahlaki yozlaşma tasvirlerini –örneğin "Son Düşesim"deki dük ya da "Bir İspanyol Manastırının Kendi Kendine Konuşması"ndaki keşiş– okurken ahlaki yargımız bastırılır, "çünkü dükün iktidarına ve özgürlüğüne, kendine amansızca sadık olan çetin ceviz karakterine iştirak etmek isteriz. Aslında ahlaki yargı askıya alınan bir şey olarak, bu olağandışı insanı tam anlamıyla takdir edebilme ayrıcalığının bedeli olarak önemlidir" (s. 83). Bence Langbaum, canlı psikolojik tablo görevini yaptıktan sonra bile varlığını sürdüren ahlaki yargıyı ciddi ölçüde azımsıyor ve güç, özgürlük, kişinin kendi karakterine amansızca sadık kalması gibi şeyleri dışarıda bırakarak "ahlak"ı muhtemelen fazla dar tanımlıyor; ama buna rağmen, kitabı kusurlu karakterlerin içsel tasvirinin doğurduğu problemlere dair kışkırtıcı bir giriş niteliğinde.

manın çoğu ihtiyacı için yeterlidir. Etik ve düşünsel çerçeve anlatıcının girişiyle kurulduktan sonra, Anne'in bilincine gireriz ve Emma'nın bilincine bağlandığımızdan çok daha sağlam bir şekilde bağlanırız. Anne'in bilincinin gösteremeyeceği bir şeyin gösterilmesi gerektiğinde yine başka bir merkeze geçtiğimiz doğrudur; ama onun bilinci Emma'nınkinden çok daha fazla şey yapabildiği için, bu bilinçten uzaklaşma ihtiyacı azalmıştır.

İkna'da retorik amaçlı yapılan en çarpıcı değişim görece başlardadır. Anne, Yüzbaşı Wentworth'ün evlenme teklifini reddettikten sonraki ayrılık yıllarının ardından onunla ilk kez karşılaştığında, kendisine karşı kayıtsız olduğuna inanır. *İkna*'da ana hareket, Anne'in en sonunda Wentworth'ün onu hâlâ sevdiğini keşfetmesi doğrultusundadır; bu yüzden de *Anne*'in yaşadığı gerilim daha baştan itibaren kuvvetli ve kaçınılmazdır. Ama okur büyük ihtimalle Wentworth'ün onunla hâlâ ilgilendiğine inanır. Her türlü sanatsal gelenek bu inancı destekler: Anne ve mutsuzluğu açıkça vurgulanmaktadır; âşık dönmüştür; tek yapmamız gereken, belki biraz bıkkınlıkla kaçınılmaz sonu beklemektir. Anne, Wentworth'ün onun çok değiştiğini, onu "neredeyse tanıyamadığını" söylediğini öğrenir (7. Bölüm). "Bu sözcükleri aklından çıkaramıyordu. Ama bir süre sonra bunları duyduğuna sevinmeye başladı. Onu kendine getirmiş, yatıştırmıştı bu sözler; sakinleşmesini sağlamıştı, dolayısıyla daha mutlu olmasını da sağlamalıydı." Sonra aniden tek bir seferliğine Wentworth'ün zihnine gireriz. "Frederick Wentworth bu sözleri etmiş ya da benzer bir şeyler söylemişti söylemesine, ama Anne'in kulağına gideceği aklının ucundan bile geçmemişti. Onun fena halde değiştiğini düşünmüş, ilk vesile çıktığında da hissettiği şeyi söylemişti. Anne Elliot'ı affetmiş değildi. Ondan kötülük görmüştü" – beş paragraf daha böylece devam eder. Söylenmesi gereken, yani Frederick'in ona karşı kayıtsız olduğuna inandığı söylenmiştir ki Anne'in bilincinden çıkmadan bunu söylemek mümkün değildir.

Romanın sonuna geldiğimizde, Wentworth'ün zihnine girdiğimiz sırada aslında kendini kandırdığını öğreniriz: "Onu unutmak istemişti ve gerçekten unuttuğuna inanıyordu. Kendini aldırışsız sanıyordu ama sadece öfkeliydi." Önceki bastırmayı haksızlık olarak değerlendirip karşı çıkmak isteyebiliriz, ama Bayan Lascelles'in deyişiyle "gaflet"[7] olduğuna inanmamız çok zordur. Geleneksel emniyet hissi-

mizi yıkmak için içeriden görüşler kasten manipüle edilmiştir. Böylece Frederick'in zaten kendisini sevdiğini keşfetmesiyle sonlanan uzun ve acılı yolda Anne'e eşlik etmeye hazırlanmamız sağlanır.

İkna'nın görüş açısındaki diğer önemli kırılmalar başlangıçta ve sonda görülür. Birinci bölüm bir romancının ne kadar hünerli olabileceğinin, dramatik aksiyondan başka bir şey kullanmayan en iyi romancının bile birkaç bölümde anlatacağı şeyi kendi doğrudan sesini kullanarak bir-iki sayfada nasıl anlatabileceğinin mükemmel bir örneğidir. Yine kitabın sonunda yazar tekrar sahneye dalarak Wentworth-Elliot evliliğinin baştan beri hissettiğimiz kadar iyi bir şey olduğunu teyit eder.

Ondan sonra neler olduğundan kim şüphe edebilir? İki genç insan evlenmeyi kafaya koymuşsa ne yapar ne eder bunu başarırlar; ister çok yoksul olsunlar, ister ihtiyatsız olsunlar, isterse birbirlerinin nihai rahatı için hiç de gerekli olmasınlar. Bu sondan pek iyi bir ahlak dersi çıkmayabilir, ama bence doğrusu budur; ayrıca böyle taraflar başarılı oluyorsa, bir Kaptan Wentworth ve Anne Elliot, zihinsel olgunluklarının avantajıyla, doğrunun bilinciyle ve kendilerine ait bir servetleri varken her türlü aksiliğe dayanmayı nasıl başaramasın ki?[8]

---

7. *Jane Austen and Her Art* (Oxford, 1939), s. 204.

8. Yazarın sesinin yardımı olmadan gayrişahsi ya da ironik bir bağlamda değerler aramaya alışmış bazı modern eleştirmenler için, bunun gibi güvenilir bir yorumun devreye sokulması güçlükler yaratabilir. Örneğin Mark Schorer gibi çok kavrayışlı bir okur dahi yazarın karakterlerini yargılarken kullandığı normlara ilişkin ipuçları bulmak için üslup meselesinde ve özellikle metafor konusunda gereksiz cambazlıklar yaparken bulabilir kendini. *İkna*'yı okurken bu ipuçlarını kitapta bolca bulunan "ticaret ve mülkiyet, muhasebe ve miras" metaforları arasında bulur ("Fiction and the Matrix of Analogy", *Kenyon Review* [Güz, 1949], s. 540). Romanın böyle metaforlarla dolu olduğunu kimse inkâr edemez, ama Schorer, Austen'ın lafı gereksiz yere dolandırmadan kaçınamayacağı bazı ölü metaforları kendi davasının hizmetine koşmakta biraz fazla yaratıcı davranmıştır (özellikle s. 542). Ama hiç kuşkusuz kritik soru şudur: Bu muhasebe metaforlarının romandaki işi tam olarak nedir? Kimin değerlerini açığa çıkartmaları hedeflenmiştir? Romancının bu soruyu yanıtlamada doğrudan yardımcı materyal sunmamasının kuvvetle muhtemel olduğu modern kurmaca eserleri okumaya alışmış Schorer aslında bu soruyu cevapsız bırakır; kimi zaman neredeyse Jane Austen'ın bilinçsizce bu metaforları kullandığını ima etme noktasına gelir (örn. s. 543).

Ama roman aslında bu konuda çok nettir. Tam anlamıyla güvenilir anlatıcının dilinden aktarılan giriş bölümünde bencillik, aptallık ve kendini beğenmişliğe dayalı değerlere sahip Elliot'ların dünyası ile "zihinsel zarafetin ve hoş bir karakterin" en üstün değerler olduğu Anne'in dünyası arasındaki çatışma hiçbir muğlaklığa yer

Az sayıdaki bu müdahaleleri ve 19. Bölüm'deki kesintiyi saymazsak, Anne'in zihni *İkna*'da yeterlidir, ama Emma'ya asla tam anlamıyla güvenemeyiz. Jane Austen'ın onun hatalarını net bir şekilde görmemizi sağlamak için pek çok düzeltici unsur sunması şaşırtıcı değildir.

Birinci düzeltici Knightley'dir. Emma'nın hatalarına dair yorumu aşkının doğal bir ifadesidir; aynı anda hem okura hem de Emma'ya tam olarak nasıl yanıldığını söyleyebilir. Bu yüzden, Knightley'nin söylediği hiçbir şey anlamsız değildir. Bir değerin her teyit edilişi, bir hatayla ilgili her suçlama olay örgüsünde başlı başına bir aksiyondur. Knightley kitap boyunca Harriet'ı manipüle ettiği için Emma'yı azarladığında, yüzeyselliği ve kendini beğenmişliğine saldırdığında, dedikodu yaptığı ve Frank Churchill'le flört ettiği için onu suçladığında, son olarak da Bayan Bates'e davranışlarında "küstahça" ve "duygusuzca" davrandığı için kızdığında, Jane Austen'ın Emma'yla ilgili yargısını dramatize edilmiş halde görürüz. Ama bu yargının esasen Emma'ya sempati duyan birinden gelmesi gerekir ki ona dair yargılarının geçici olduğu anlaşılabilsin. Knightley'nin sempatisi, Emma'yı eleştirdiğinde bile bizim sempatimizi artırır ve eleştirildikten sonra kendini kötü hissetmesinden görüldüğü üzere Emma'nın onun görüşlerine saygı duyması da Emma'nın ıslahını beklememizin ana nedenlerinden biridir.

Henry James tutup da Emma hakkında bir roman yazmaya kalksa ve onun hikâyesini dramatik bir şekilde anlatma problemini uzun uzun düşünse bile bundan daha iyi bir sonuç elde edemezdi. Knightley'nin *raisonneur** rolü olmadan *Emma*'yı düşünmek mümkündür elbette; neticede Prensin ya da Prensesin görmediği bir şeyi yansıtan *ficelle*'ler olarak Assingham'lar olmadan *The Golden Bowl*'u (Altın Kâse) düşünmek de mümkündür. Ama Assingham'lardan daha az bağımsız yere sahip olan ve neredeyse hiç içeriden görülmeyen Knightley, gerçekçilikle kısıtlanmış tüm *ficelle*'lerden açıkça daha faydalıdır Jane Austen'ın amaçları için. Jane Austen yorumcu rolü ile kahraman rolünü birleştirerek James'ten daha tasarruflu davranmıştır ve ta-

---

vermeden ve "analoji" kurulmadan gösterilir. Schorer'in vurgu yaptığı ticari değerler esasen zengin bir kötülükler grubu içinden bir derlemedir. Ayrıca Anne'in tekrar tekrar ifade ettiği kendi görüşleri okura doğrudan rehberlik eder.

* Bir edebiyat eserinde, eserin temel konusunu, felsefesini veya bakış açısını –başka bir deyişle yazarın görüşünü– dile getiren karakter. *–y.n.*

sarruf kuralı genelleştirildiğinde tüm diğer kriterler gibi tehlikeli olmasına rağmen, James bile Knightley gibi bir karakterin sağladığı tasarrufu daha yakından incelemekten fayda görebilirdi. Bu adeta, James'in dört ana karakterden birini, örneğin Prens'i tamamen iyi, bilge ve kavrayışlı bir insan, kısmen karmaşa içinde bir yansıtıcıdan ziyade berrak bir yansıtıcı yapmaya cüret etmesi gibidir.

Knightley daha baştan tamamen güvenilir bir karakter olarak sunulduğundan, onun gizli düşüncelerini görmemize gerek yoktur. Yüreğinin farkında olmadığı derinliklerinde Emma'yı sevmesi ve Frank Churchill'i kıskanması dışında gizli bir düşüncesi yoktur. Diğer ana karakterlerin saklayacak daha çok şeyi vardır ve Jane Austen neyi açık edip neyi saklayacağını kendi amaçlarına göre seçerek büyük bir serbestlikle zihinlere girip çıkar. Tutarlılığın görünüşte sürekli ihlali, aslında daima Emma'nın hikâyesinin özel ihtiyaçlarının tutarlı olarak karşılanmasına yarar. Emma'nın Harriet'la arkadaşlığının zararlı etkileri üzerine Knightley'yle konuşan Bayan Weston'ın en sonunda Emma ile Frank Churchill'in muhtemel birleşmesinden bahsetmesinde olduğu gibi (5. Bölüm), kimi zaman sırf gerilimi yönlendirmek için bir değişiklik yapılır. "Kendisinin ve Bay Weston'ın konuyla ilgili bazı gözde düşüncelerini mümkün olduğunca gizlemek istiyordu biraz da. Randall'ların Emma'nın kaderine ilişkin birtakım dilekleri vardı, fakat bunlardan şüphelenilmesi arzu edilir bir durum değildi."

O anki ihtiyaçlarımıza en iyi hizmet eden zihin hangisiyse ona dalmaya yöneltilen itirazlardan biri, bu yöntemin salt hile gibi göründüğü ve kaçınılmaz olarak gerçeklik yanılsamasını bozduğu yönündedir. Jane Austen bize Bayan Weston'ın ne düşündüğünü söyleyebiliyorsa, niye Frank Churchill ve Jane Fairfax'in ne düşündüğünü söylemiyor? Bunun cevabı açıktır: Çünkü bir gizem inşa etmeyi seçiyor, bunun için de keyfi ve dayatmacı davranması, zihinleri gereğinden fazla bilgiyi açığa vuracak karakterlerine içeriden görüş ayrıcalığını vermemesi zorunludur. İyi ama bu gizemin bedeli okurun Jane Austen'ın dürüstlüğüne olan güvenini sarsmak değil midir? Durum şimdi de pekâlâ anlatabileceği şeyi sonraya saklamasından ibaretse –başvurduğu usul doğrudan malzemesinin doğasından gelmiyorsa– onu niye ciddiye alalım ki?

Tüm kurmacalarda doğal bir yüzey gerekli olsaydı bu itiraz geçerli olurdu. Ama *Emma*'yı kendi şartları çerçevesinde okumak istersek,

bu geçişler hakkındaki asıl soruyu basitçe genel ilkelere başvurarak cevaplayamayız. Her yazar "şimdi de pekâlâ" anlatabileceği şeyi sonraya saklar. Asıl soru daima hangi etkiyi yaratmanın hedeflendiğidir; tek bir etkiyi yaratmanın tercih edilmesi her zaman için sayısız başka etkiyi dışarıda bırakmak anlamına gelir. *Emma*'da gizemin kullanımı konusunda sorulabilecek bir soru vardır gerçekten de, ama çatışma Jane Austen'ın asla dert etmediği soyut bir amaç ile onu ele vermesine müsaade ettiği bayağı bir gizemlileştirme arasında değildir. Çatışma onun gayet önemsediği iki etki arasındadır. Bir taraftan gizemi elinden geldiği kadar uzun müddet korumaya çalışır. Diğer yandan, her noktada Emma'nın bildikleri ile okurun bildikleri arasındaki zıtlıkları göstererek okurdaki dramatik ironi hissini artırma uğraşı verir.

Çoğu romanda olduğu gibi, gizemlileştirmek için atılan her türlü adım dramatik ironiyi azaltır ve karakterlerin henüz şüphe etmedikleri gizlerin okura anlatılması suretiyle dramatik ironi her artırıldığında kaçınılmaz olarak gizem bozulur. Frank Churchill'den ne kadar uzun süre şüphe edersek, Emma'nın görüşleri ile hakikat arasındaki ironik karşıtlığı o kadar az hissederiz. Frank Churchill'in gizli planını ne kadar erken fark edersek, Emma'nın onun davranışlarını sayısız kez yanlış yorumlamasını izlemekten o kadar büyük keyif alırız ve durumun gizemi kendi başına ilgimizi o kadar az çeker. Ayrıca hepimiz kitabı ikinci kez okuduğumuzda gizemin tümden kaybından kaynaklanan yeni dramatik ironi yoğunlaşmaları keşfederiz; Emma'nın kendisi için nasıl hata uçurumları hazırladığını bilenler, hatta ilk okumada Churchill'in gizeminin tüm ayrıntılarını çözmüş olanlar bile yeni ironiler keşfeder.

Fakat Jane Austen gizemi feda etmeye karar verseydi bu ironilerin ilk okumada da sunulabileceği ortadadır. "Jane Fairfax'le gizlice nişanlanması" gibi basit bir ifade ya da âşıklardan herhangi birinin kısa süreliğine içeriden görülmesi her türlü ironik hamlenin farkına varmamızı sağlardı.

O halde yazar ironiyle gizem arasında seçim yapmalıdır. Pek çoğumuza göre Jane Austen'ın buradaki seçimi romanın en zayıf yönüdür belki de. Önemli edebiyatın bize "neyi" değil "nasılı" merak ettirmesi gerektiği eleştirisi zaten çok yaygındır. Salt gizemlileştirmede ikinci sınıf yazarlar o kadar ustalaşmıştır ki Austen'ın gizemlileştirme çabası ikinci sınıf görünmektedir.

Ama yine bir soyut niteliği başkasıyla dengeleyen eleştirinin etkili olup olmadığını sormamız gerek. Tüm eserler için, hatta belli bir türdeki tüm eserler için bir dramatik ironi normu var mıdır? İlk sayfada aldığımız keyfin ne kadarının son sayfada neler olduğunu bilmemize dayandığını bize söyleyebilecek "ilk okuma ve ikinci okuma yasası" geliştiren çıkmış mıdır? Büyük kitap dediğimiz kitapların tekrar okunduğunda da büyüklüğünü korumasını isteyebiliriz, ama her okumada aynı keyfi vermesini istememizin bir anlamı yoktur. Okunmaları değil ancak *tekrar* okunmaları mümkün olan kitaplar yazmakla övünen modern yazarların eserleri gerçekten çok iyi olabilir, ama verdikleri gizli hazların ancak tekrar okumayla hissedilmesi değildir onları iyi yapan.

Her halükârda, Jane Austen'ın gizemlileştirme çabalarına dair eleştiriyi kabul etsek de, içeriden görüşlerin daha kapsamlı faydası açıktır: Başka zihinlerin tuttuğu çapraz ışıklar Emma'nın parıltısıyla gözlerimizin kamaşmasını önler.

GÜVENİLİR ANLATICI VE "EMMA"NIN NORMLARI

Bu eserin amacı Emma hakkında düşünsel netliğe ulaşmak olsaydı, içsel görüşlerin manipülasyonunun ve güvenilir Knightley'nin uzun yorumlarının gereğinden fazla olduğunu söylemek zorunda kalabilirdik. Ama komedinin ve aşk hikâyesinin azami yoğunluğa çıkması için bunlar bile yeterli gelmez. "Yazarın ta kendisi" –illaki gerçek Jane Austen olması gerekmez, bu kitapta güvenilir anlatıcının temsil ettiği zımni yazar da olabilir– düşünsel, ahlaki ve duygusal ilerleyişimizi yönlendirerek etkileri artırmaktadır. 7. Bölüm'de tanımlanan işlevlerden çoğunu yerine getirir elbette. Ama en önemli rolü kitap boyunca işleyişini sürdüren çifte görüşün her iki veçhesini de güçlendirmektir: Emma'nın kıymetine dair içeriden görüşümüz ve onun büyük hatalarına dair nesnel görüşümüz.

Anlatıcı romanın başında hem Emma'yı hem de onu yargılarken başvurulacak değerleri ustaca aynı anda sunar. "Güzel, zeki, varlıklı bir kız olan Emma Woodhouse'un rahat bir evi, iyimser bir yaradılışı vardı, yani dünyanın en büyük nimetlerine sahip görünüyordu; bu dünyada yaklaşık yirmi bir yıl yaşamış ve pek az sıkıntı, üzüntü çek-

mişti." Buradaki "görünüyordu" hemen daha doğrudan ifade edilen şerhlerle desteklenir. "Emma'nın asıl kötü huyları, biraz çokça başına buyruk oluşu ve kendini biraz fazlaca beğenmesiydi; bunlar keyif aldığı pek çok şeye gölge düşüren dezavantajlardı. Gelgelelim şu sırada genç kız bu tehlikeden öylesine bihaberdi ki, bunları talihsizlik olarak görmek aklının ucundan geçmiyordu."

Bunlardan hiçbiri Emma tarafından söylenemezdi ve onun bilinci aracılığıyla gösterilseydi sorgusuz sualsiz kabul edilmesi mümkün olmayacaktı. İlk üç bölümün büyük bir kısmında olduğu gibi bu da dramatik olmayan bir özettir; görünüşte karakterler tanıtılırken, yavaş yavaş Emma'nın Harriet ve Bay Elton'la ilgili ilk gafına doğru ilerleriz. Bu bölümlerde anlatıcıdan öğrenmemiz gerekenlerin çoğunu öğreniriz, ama anlatıcı Emma'ya ne düzeyde güvenileceğini tam olarak görebildiğimizden emin oldukça özet işini yavaş yavaş Emma'ya devreder. Emma'da bulunduğu konusunda uyarıldığımız "asıl kötü huylar"dan her ayrıldığımızda anlatıcı ile Emma'nın görüşleri örtüşür: Örneğin, "Bay Woodhouse'un ona puan kazandıracak pek bir yeteneği yoktu" veya Bay Knightley "duyarlı bir adamdı", Hartfield'de "daima hoş karşılanırdı", hatta "Emma Woodhouse'da kusur bulan pek az kimseden biri ve bu kusurları onun yüzüne karşı söyleyebilen tek kişiydi" gibi yargılarda bulunanın hangisi olduğunu söyleyemeyiz.

Ama Emma ile yazarın ayrı düştüğü yerler de vardır ve yazarın doğrudan rehberliği, okurun da Emma'dan ayrılmasını sağlar. Emma'nın gözünden verilen ilk Harriet tasvirindeki (3. Bölüm) güzel ironi, tüm o hazırlık niteliğindeki yorumlar olmadan da pek çok okur tarafından düşünsel çıkarımla kavranabilirdi şüphesiz. Ama yazarın yanında durup Emma'nın muhakemesinin tam olarak nasıl yanlış yola saptığını izlemenin, en derin kavrayışlı okurlar üzerinde bile etkiyi artıracağına şüphe yok. Belki daha da önemlisi, bu sayede biz sıradan, kavrayışı kıt okurlar artık ironileri yakalayacak düzeye geliriz. Gerçekten de, roman ciddi bir modern romancının pekâlâ yapabileceği gibi şöyle bir tasvirle başlasaydı, Emma'ya yönelik iğnelerden bazılarını pek çok okurun gözden kaçıracağına şüphe yok:

Gerçi Harriet'ın konuşmasında öyle parlak bir zekâ yoktu ama doğrusu kız pek şirindi; gereğinden fazla utangaç ya da suskun değildi, ama sırnaşık olmaktan da uzaktı; saygıda kusur etmiyor, Hartfield Konağı'na kabul edilmekten duyduğu minneti hoş bir şekilde belli ediyordu. Etrafındaki her şey

onun alışık olduğundan çok daha şıktı ve o da bunlardan ne kadar etkilendiğini saklamıyordu. Demek ki ince bir beğenisi vardı ve teşviği hak ediyordu. Teşvik edilmeliydi. O baygın mavi gözler ... Highbury'nin aşağı tabakadan sakinleri arasında harcanıp gitmemeliydi.

Emma böyle devam eder, her sözcükte kendini ifşa eder, kendi hayırseverlik ve değer anlayışını ortaya döker. Harriet'ın geçmişteki arkadaşları, "besbelli kendi halinde, iyi kimselerdi, ama Harriet'a zararları dokunmuş olmalıydı." Emma onları tanımaz, ama "basit, hatta biraz kaba saba" insanlar olmaları gerektiğini düşünür. "Oysa Harriet kusursuz bir hanımefendi olup çıkmak için birazcık bilgi, birazcık da görgüden başka eksiği olmayan bir genç kızdı. Martin ailesi böyle bir kızla dostluk etmeye layık değildi." Sonunda da nefis bir bencillik patlaması yaşanır: "Emma, Harriet'ı kanadının altına alacak, onu yetiştirecek, zararlı arkadaşlardan ayırıp onu yüksek sosyeteye sokacaktı. Harriet'ın görüşleriyle kişiliğini Emma yoğuracaktı. Hem ilginç hem de son derece yardımsever bir girişim olacaktı bu; tam Emma'nın konumuna, boş vaktine ve yeteneklerine uygun bir iş." En hünerli okur bile önceden aldığımız doğrudan yardımlar olmaksızın buradan tam anlamıyla doğru bir hattı tutturamaz. Emma'nın görüşleri o dönem yazan bir kadın romancının savunamayacağı kadar abes değildir. Jane Austen'ın görüşlerinin işaretleri oldukları açıkça reddedilemezse, Emma'nın karakterinin işaretleri olarak işe yaramaları mümkün değildir. Emma'nın güya Harriet'ın iyiliği için yapmayı tasarladığı, ama aslında –o farkında olmasa da– kendi bencilce çıkarlarına hizmet eden planları böylece, Emma'nın kendisinin kitabın sonuna kadar keşfedemeyeceği bir değerler dünyasıyla çerçevelenerek daha da etkili kılınır.

Yazarın incelikli bir norm skalasını doğrudan dayatmasının önemi esasen romanın sonuna bakıldığında görülür. Olayların sıralaması basittir: Emma Knightley'nin azarlarından ve somut gerçeklerin darbelerinden oluşan seri ve küçültücü bir olay zinciri sayesinde yanlışlarını ve hatalarını anlar. Kendini beğenmişliğinin aldığı bu darbeler en sonunda sahici bir ıslaha yol açar (örneğin daha önce asla yapmayacağı bir şeyi yaparak kendi kendine gidip Bayan Bates'ten özür diler). Karakterindeki değişim Knightley'nin evlenme teklifinin önündeki tek engeli de kaldırır ve ardından evlilik gelir. "O sabah kilisede toplanan bir avuç yakın dost, yeni evlilerin mutlu olmasını candan di-

lediler. Onların bu dilekleri, umutları ve inançları boşa çıkmadı, çünkü Emma'yla George Knightley kusursuz bir mutluluğa eriştiler."

Emma ve Knightley'nin gerçek insanlar olduğunu düşünseydik bu son yanlış görünecekti belki de. G. B. Stern, *Speaking of Jane Austen*'da (Jane Austen Demişken...) şöyle yakınır: "Ah, Bayan Austen, bu iyi bir çözüm değildi, kötü bir çözümdü; mutsuz bir sonla kitabın son sayfalarından ötesini görebilirdik." Edmund Wilson ise Emma'nın Harriet gibi yeni birine hami olacağı tahmininde bulunur, zira "kendini kadınlara kaptırma" eğiliminden kurtulamamıştır. Öte yandan Marvin Mudrick Jane Austen'ın bariz retoriğini daha da şiddetle reddeder; Emma'nın hâlâ "müzmin bir sömürücü" olduğunu düşünür ve ona göre kitabın sonunun ironik bir okumasını yapmak gerekir.[9]

Ama tam da bu son ne hayatın kendisi ne de basit bir edebi ironi unsuru olduğundan, daha önceki tüm olayların eksiksiz ve hatta kusursuz bir çözüme ulaştığı yolundaki hissimizi artırmaya pekâlâ yarayabilir. Bu evlilikte gerçekleşen değerlere bakarsak ve onları geleneksel evliliklerde hayat bulan değerlerle kıyaslarsak, Jane Austen'ın söylediği şeyi kastettiğini görürüz: Bu mutlu bir evlilik olacaktır, çünkü kusursuz bir mutluluğa erişmesini engelleyecek hiçbir şey kalmamıştır ortada. Kitabın dünyasının barındırdığı her değeri hayata geçirir – tek muhtemel istisna, Emma'nın kendini gerektiği gibi okumaya ve piyano çalmaya vakfetmeyi asla öğrenemeyebilecek oluşudur! Bu evlilik zekâya –"akıl", "sağduyu" ve "muhakeme"ye– dayanır. Erdeme –"iyi niyet", cömertlik ve özveriye– dayanır. Duygulara –"beğeni", "güzellik", "şefkat" ve "aşk"a– dayanır.[10]

O halde genel olarak bu olay örgüsü bize, yüzeysel anlamda, en

9. İlk iki alıntı Wilson'dan, "A Long Talk about Jane Austen", *A Literary Chronicle*: 1920-1950 (New York, 1952). Üçüncüsü *Jane Austen*, s. 206'dan.

10. "Kibar Jane" tablosunu abartan önceki kuşağa tepki olarak son dönemde Jane Austen'da şefkatin ve iyi niyetin değerini önemsizleştirmek moda oldu. Bu akım D. W. Harding'in "Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen" adlı makalesiyle başlamış gibi görünüyor (*Scrutiny*, VIII [Mart 1940], 346-62). Bu okur ekolü karşısında R. W. Chapman kadar (bkz. Chapman, *A Critical Bibliography*, s. 52 ve *T.L.S*'de [9 Eylül 1952] Mudrick'in eserine dair yorumu) infiale kapılmasam da, sarkacın diğer yöne doğru da salınması gerek gibi geliyor bana: Jane Austen "yumuşak kalp"i överken samimidir, ama öte yandan sert kalbi "kontrollü bir nefretle" ayıplayan da yine aynı Jane Austen'dır.

ucuzundan popüler sanatın yanı sıra pek çok trajikomedinin sunduğu türden bir deneyim sunar: Bazı iyi karakterlerin başına bazı iyi şeylerin gelmesini arzulamamız sağlanır, sonra da bu arzumuz yerine getirilir. Bu tip eserler karşısındaki haklı sıkıntımızdan çıkarsanan genel kriterlere bağlı kalırsak, bu eseri reddetmemiz gerekir. Ama kritik fark başvurulan değerlerin ve bu değerleri ihlal eden ya da hayata geçiren karakterlerin kesin niteliklerinde yatıyor. Dünyanın tüm ucuz evlilik hikâyeleri Emma ile Knightley'nin evliliğinden aldığımız zevkten utanmamıza yol açmamalıdır. Burada sadece bir evlilikten fazlası vardır: Mesele daha önceki tüm komik hataların bir sonucu olarak bu evliliğin *doğruluğudur*. Emma'nın bu olaylardan gördüğü fayda, hem gerektiği gibi ıslah olması hem de –bunun sonucunda– evlenmesidir. Akıllı, canayakın, iyiliksever ve çekici bir adamla evlenmek bu kahramanın başına gelebilecek en iyi şeydir ve romanı bu yönde deneyimlemeyen okurların –"amansız kızkurusunun" evliliğe yönelik tavrına ilişkin ne söylerlerse söylesinler– Jane Austen'ı anlamaktan çok uzak olduğunu düşünüyorum.

Bu türden her formülasyon büyük ihtimalle modern duyarlılıklarımızı rencide edecektir. Normalde romanlarımızda kusursuz sonlarla karşılaşmayı pek sevmeyiz – bu kusursuzluk Jane Austen'da amaçlandığı bariz olan "kusursuzlaştırılmışlık" ya da tamamlanmışlık anlamında olsa bile. Gördüğümüz zaman da kabullenmek istemeyiz: Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'de Alyoşa ve Peder Zossima konusundaki başarısını reddetme yönündeki birçok girişimi hatırlayalım. Pek çoğumuz ahlaki yargıya dayalı duygulardan bahsetmeyi bile, özellikle de duygularda olumlayıcı bir tarz söz konusuysa, utanç verici buluruz. Emma'nın kendisi de kitabın büyük bir kısmında bu anlamda "modern" sayılabilir. Evlilik konusunda kendini aldatma derecesi diğer önemli meselelerdeki kadar yüksektir. Emma evlilik karşısındaki kayıtsızlığı konusunda Harriet'la konuşurken böbürlenir, ama aynı zamanda insan mutluluğunun kaynaklarına dair tümden yetersiz bakışını da bilmeden ele verir.

Kendimi yanlış tanımıyorsam, kafamın daima işlek ve meşgul olduğunu söyleyebilirim Harriet; birçok farklı şeyden besleniyorum ve yirmi bir yaşında nasıl oyalanıyorsam, kırk ya da elli yaşında da günlerimi aynı şekilde doldurabilirim sanıyorum. Kadınların ellerini ve zihinlerini oyalayan sıradan işler o zaman da şimdiki gibi –veya çok az bir değişiklikle– önümde hazır ola-

cak. Daha az çizersem, daha çok okurum; müziği bırakırsam, halı dokumaya başlarım.

Emma halı dokuyacak! Biraz kendini bilmeli gerçekten.

Aslında evlenmemenin en büyük kötülüğü, yaşlanınca yapayalnız kalmak, sevecek, bakacak kimse bulamamaktır. Ama benim çevremde çok sevdiğim ablamın çocukları olacak. Yaşlılık yıllarında ihtiyaç duyduğum, gönlümün istediği tüm sevgiyi onlarda bulabileceğimi umuyorum. Evlenip ana olmuş bir kadının bütün korku ve umutlarını, sevinç ve üzüntülerini ben de duyacağım. Onlara bağlılığım gerçek ebeveynlerinkine eşit olmayacak elbette, ama böylesi benim rahatlık anlayışıma daha uygun zaten – daha sıcak ve kör ilişkilere göre yani. Yeğenlerim! Kızlar sık sık yanıma gelip benimle kalacaklar. [10. Bölüm].

Çok da ciddileşmeden baktığımızda –burası müthiş komiktir zira– mizahın gerçekten çok derindeki kaynaklardan çıktığını görebiliriz. Aslında bu pasajdan ancak Emma'nın "rahatlık", "istek" ve "ihtiyaç" larından çok daha derin bir insan saadeti görüşüne ulaşmış bir okur tam anlamıyla keyif alabilir. Bu görüş sadece evliliği değil –Emma'nın düşünce tarzının aksine– "sevilen" kişinin kaçınılmaz ihtiyaçlara hizmet edip etmemesine bağlı olmayan sevecen bir ilişkiyi de içerir.

Bu evlilik reddinin komiklik etkisi, Emma'nın daima başkalarının başına gelebilecek en iyi şey olarak evliliği görmesi ve aslında farkında olmadan sevdiği adama âşık olması için bilmeden arkadaşı Harriet'ı teşvik etmesiyle büyük ölçüde artmaktadır. Bu yüzden romanın keyifli sonu, sırf Emma açısından son derece iyi olduğu için değil, Emma'nın kendisine ve insanlık durumuna dair derin yanlış anlamasının son derece komik bir sonucu olduğu için de istediğimiz bir çözümdür. 5. Bölüm'ün şematik diliyle sunulan bu çözüm hem Emma'nın refahı yönündeki pratik arzumuzu hem de bu sanatsal malzemeye uygun niteliklere yönelik iştahımızı tatmin eder. Dolayısıyla söz konusu arzu ve iştah unsurlarının tek tek yaratabileceğinden daha etkili bir çözümdür. Eserin diğer büyük çözümü yani Harriet'ın çiftçiyle evlenmesi de bu yorumu desteklemektedir. Emma'nın Harriet'a karşı günahı, işgüzarca araya girmekten çok daha büyük bir günahtır. Harriet'ın mutluluk şansını –tümüyle evlenmesine bağlı olan bir şansı– yok etmek, bir yazarın, sevilmesini tasarladığı bir kahramana affetme cesaretini kolay kolay gösteremeyeceği, neredeyse kötü karaktere atfedilecek bir eylemdir. Emma'yla birlikte bu hatasına gülebil-

memizin (54. Bölüm) tek sebebi Harriet'ın mutluluk şansını tekrar yakalamasıdır.

Para, kan ve "mevki" gibi başka değerler *Emma*'da gayet gerçektir, ama ancak sağbeğeni, iyi yargı ve iyi ahlaka katkı yaptıkları veya bunların hizmetinde oldukları müddetçe. Tek başına para Bayan Churchill gibi bir karakter yaratabilir, ama "parasız evlenmeye kalkacak" bir erkek veya kadın "budalanın tekidir". Sağduyudan yoksun bir mevki Bay Woodhouse gibi gayet önemsiz bir karakter yaratabilir; hem sağduyu hem de erdemden yoksun olduğundaysa ortaya *İkna*'daki Bay ve Bayan Elliot gibi çok daha bayağı insanlar çıkabilir. Ama Emma'nın başlardaki tavrının aksine çok ciddiye alınmazsa mevki hoş bir şeydir ve zararı dokunmaz. Yeterli manevi güç olmadan çekicilik ve zarafete sahip olmak insanı Frank Churchill gibi biri yapabilir; ahlaki eğitimden geçirilmezse *Mansfield Park*'ndaki Henry Crawford'un ya da *Gurur ve Önyargı*'daki Wickham'ın adiliğine kapı açabilir. En üstün erdemler bile tek başlarına yeterli değildirler: Tek başına iyi niyet komik Bayan Bates'i ya da Bay Weston'ı yaratır; yeterli iyi niyetle beslenmeyen muhakeme gücü komik bir Bay John Knightley yaratır vs.

Böyle bir listede klişeleri kullanma riskini alıyorum, çünkü Jane Austen'ın kapsamlı görüşünün tam manasıyla gözler önüne serilmesi ancak böyle mümkün olacaktır. Burada Austen'ın dönemindeki geleneklere uygun herhangi bir kamusal felsefenin sağlayabileceğinden çok daha ayrıntılı bir değer sıralaması olduğu açıktır. Elbette onun döneminde pek az okur –bizimkindeyse daha da az okur– bu romana yazarın normlarını tamamen ve tüm detaylarıyla kabul ederek yaklaşmıştır. Ama kitabı okurken yazara katılmaya itilmişlerdir ve biz de aynı şekilde itiliriz.

EMMA WOODHOUSE ÜZERİNE AÇIK YARGILAR

Madalyonun diğer yüzüne, yani bazı eylemlerin genel normlarla ilişkisi bakımından yargılanmasına epeyce değindik. Ama Emma'nın romanda kurulan değer hiyerarşisine doğrudan yorum yoluyla ayrıntılı bir şekilde "yerleştirilmesi" konusunda da bir şeyler söylenmesi gerek. Örneğin Emma'nın Bayan Bates'e hakaret ettiği ve daha sonra Knightley tarafından ayıplandığı kısmın tadını alabilmem için, sade-

ce başkalarının duygularına karşı hassaslığın önemli bir özellik olduğuna değil, Emma'nın o davranışının hakiki hassaslık standardını ihlal ettiğine de ikna olmalıyım. Emma'yı suçlamayı reddedersem, aynı kısımdan düşünsel bir haz aldığımı fark edebilirim ve büyük ihtimalle böyle bir bağlamda hassaslığa duyulan "inanç"tan bahseden bir eleştirmenin her şeyi fazla ciddiye aldığını düşünürüm. Ama bu kısmın keyfini asla tam yoğunluğuyla hissedemem, biçimsel bütünlüğünü kavrayamam. Benzer şekilde, "iyi niyet" gibi büyük bir erdemle kıyaslandığında korkunç derecede sıkıcı olmanın küçük bir kusur olduğuna inanmakla kalmayıp, Bayan Bates'in bu kusurun ve erdemin timsali olmasının, ona Emma'nın esirgediği saygıya layık olma hakkı kazandırdığını da kabul etmeliyim. Bunu kabul etmezsem –yine Bayan Bates'in haline gülebilmekle beraber– Emma'nın ona kötü davranışı karşısında eğlenmek bir yana, bu davranışı anlamam bile çok güçtür.

Ama bu olumsuz yargıları dengelemek için daha büyük bir onaylama gereklidir ve bekleneceği üzere roman Emma'nın lehine doğrudan savunularla doludur. Emma'nın baş kusuru olan iyi niyet ya da hassasiyet eksikliği, sadece bir bütün olarak kitapta sunulan değer sistemiyle ilişkisi çerçevesinde okunmakla kalmamalıdır (zira aksi takdirde onu ciddi ölçüde kusurlu bulabiliriz); aynı zamanda çevresindeki dünyanın acı gerçekleriyle ilişkisi çerçevesinde yargılanmalıdır. Bu dünyadaki karakterler, rakibi Frank Churchill'i yargılamaya çalıştığında kusursuzluktan uzaklaşan Knightley'den tutun da Emma'nın kusurlarından çoğuna sahip olan ama erdemlerinden hiçbirini taşımayan Bayan Elton'a kadar farklı derecelerde bencillik ve egoizm sergiler. Böyle bir ortamda Emma kolayca affedilebilir. Örneğin Bayan Bates'e hakaret ettiğinde, Bayan Bates'in yaşadığı dünyada başka pek çok kişinin duyarsız ve zalim olduğu bize hatırlatılır. "Ne genç, ne güzel, ne zengin, ne de evli olan Bayan Bates, insanların sevgisini kazanmak açısından son derece kötü bir durumdaydı; üstelik zekâca üstünlüğüyle durumunu telafi edemiyor, ondan nefret edenleri korkutarak ona en azından görünüşte saygı göstermeye sevk edemiyordu." Jane Austen'ın dünyasında duyarlılığı ve cömertliği görmezden gelerek sadece bu "kontrollü nefreti" görmek hata olsa da, kötülükten doğan nefretin varlığı reddedilemez ve kitapta Emma'nın neredeyse ışıldamasına yetecek kadar kötülük vardır.

Jane Austen sık sık açıktan açığa kıyaslama yoluyla Emma'yı savunur. Kitabın sonlarına çok yakın bir yerde Emma Harriet konusunda Knightley'ye yalan söylediğinde, insan doğası hakkında bir genellemeyle mazur görülür: "Hakikat nadiren, hem de çok nadiren tamamen açığa vurulur; bir şeylerin azıcık saklanmadığı, birazcık yanlış olmadığı çok nadirdir; ama buradaki gibi, davranış hatalı olduğu halde hisler gerçekse, yapılan yanlış çok da önemli olmayabilir. Bay Knightley Emma'ya sahip olduğundan daha yumuşak bir kalp, onun kalbini kabul etmeye daha meyilli bir kalp veremezdi."

DOST VE REHBER OLARAK ZIMNİ YAZAR

Emma'da anlatıcının ustaca kullanımına dair tüm söylediklerimizden sonra, geriye tam olarak hikâyeye nasıl hizmet ettiği açıklanamayacak bazı "müdahaleler" kalıyor. Ana aşk sahnesinde anlatıcı, "Ne yanıt verdi?" diye sorar. "Gereken yanıtı verdi elbette. Gerçek bir hanımefendi her zaman en uygun yanıtı vermesini bilir. Emma karşısındaki erkeğe, umutsuzluğa kapılmasının gereği olmadığını anlatacak sözler söyledi – ve onu biraz daha konuşup açılması yönünde yüreklendirdi." Bazı okurlara göre bu sözler yazarın aşk sahnesi yazmadaki yeteneksizliğinin ispatıdır, çünkü "gerçeklik yanılsamasını" feda etmektedir.[11] Ama bu noktaya kadar *Emma*'yı gerçekçi bir tasvir gibi okuyup da yazarın gayritabii ortaya çıkışı yüzünden bu yanılsamadan kurtulan okur var mıdır acaba? Anlatıcının bol keseden dağıttığı nükteler bu esere uygun olan yanılsamaya zarar veriyorsa, roman çok daha önceden mahvolmuş demektir.

Ama anlatıcının nüktelerinin romandaki duygusal doruk noktasında neden hiç de yersiz olmadığını kesin olarak görebilecek konumdayız artık. Karakterlerin içsel görüşlerinin ve yazarın yorumlarının daha baştan itibaren değerleri net bir şekilde ortaya koymak ve Emma'ya tepkilerimizi yönlendirmek için nasıl kullanıldığını görmüştük. Ama burada dramatize edilmiş yazarın bir dost ve rehber olduğu güzel bir örnek de görüyoruz. Tıpkı "Henry Fielding" gibi "Jane Austen" da nükte, bilgelik ve erdem timsalidir. Kendi niteliklerin-

11. Edd Winfield Parks, "Exegesis in Austen's Novels", *The South Atlantic Quarterly*, LI (Ocak 1952), 117.

den bahsetmez; Fielding'in aksine *Emma*'da doğrudan kendi sanatsal becerisine dikkat çekmez. Ama roman boyunca bu beceriyi unutmamıza bir an bile izin verilmez. Bu romanı okuduğumuzda, "yazarın" en çok hayranlık duyduğumuz şeyleri temsil ettiğini kabulleniriz. Knightley kadar cömert ve bilgedir; hatta yargıları onunkinden biraz daha keskindir. Emma'nın olmak istediği ve olduğunu sandığı kadar incelikli ve zekidir. Duyarlılığı elden bırakmaz ama fazla duygusal değildir. Servete ve mevkiye yeterince değer verir ama aşırıya kaçmaz. Budalayı gözünden tanır, ama budalalara karşı kaba olmanın ahlaka aykırı ve budalaca olduğunu bilir. Kısacası, yazdığı kitapta kurduğu kusursuzluk kavramı uyarınca kusursuz bir insandır; hatta timsali olduğu türden bir kusursuzluğun gerçek hayatta kesinlikle mümkün olmadığını bile kabul eder. Kurduğu hâkimiyet döngüseldir elbette; karakteri bizim için değerleri belirler ve bu değerlere göre karakteri kusursuz bulunur. Ama bu döngüsellik gösterdiği çabanın başarısını engellemez, aksine garantiler.

Bu yüzden "her şeyi bilmesi" terimin olağan anlamının ötesindedir. Tüm iyi romancılar karakterleri hakkındaki her şeyi, yani bilmeleri gereken her şeyi bilirler. Anlatıcıların tüm gerekenleri nasıl öğrendiği sorunu, yani "otorite" sorunu da görece basittir. Asıl tercih burada görüldüğünden çok daha derindedir. Bu tercih hikâyenin salt teknik değil ahlaki bakımdan hangi görüş açısından anlatılacağı konusundaki tercihtir.

James ve takipçilerinin merkezi istihbaratçılarının aksine, "Jane Austen" romanın sonunda en baştan beri bilmediği hiçbir şey öğrenmez. Hiçbir şey öğrenmeye ihtiyacı yoktur. Önemli olan her şeyi zaten bilmektedir. En sevdiği karakterin epey aşağılardan yukarıya –Knightley, "Jane Austen" ve orada bulunmayı hak edecek kadar bilge, iyiliksever ve kavrayışlı olan biz okurların düzeyine– çıkışını izlediği sırada, biz de onunla birlikte izleme ayrıcalığına erişiriz. Katherine Mansfield'ın dediği gibi, "işin aslı şu ki, her hakiki romansever satır aralarını okuyarak yazarın gizli dostu haline gelenin sadece kendisi olduğu düşüncesiyle mest olur."[12] "Kibar Jane"i gizli bir dost olarak sevenler ironi ve nüktenin değerini küçümseyebilir; onu fiilen Shaw'un kahramanlarının en büyüğü olarak görüp ironi silahlarıyla

12. *Novels and Novelists*, haz. J. Middleton Murry (Londra, 1930), s. 304.

donanmış olduğunu düşünenler de hassasiyet ve iyi niyet vurgusunun değerini küçümseyebilir. Ama her halükârda pek azı ona direnebilir.

Bu yüzden karakter olarak mevcudiyetine ilişkin dramatik yanılsama hikâyedeki tüm diğer unsurlar kadar önemlidir. Araya girdiğinde yanılsama bozulmaz. Romantik aşk sahnesi bizden esirgendiğinde, önemsediğimiz tek yanılsama, yani kafaları net ve kalpleri doğru yerde olan küçük çetin ceviz okur grubuyla samimiyet içinde seyahat etme yanılsaması güçlenir aslında. Tıpkı yazarın kendisi gibi biz de aşk sahnesini umursamayız. Hemen her romancının eserinde aşk sahneleri bulabiliriz, ama aşırı sadeleştirme olmadan berraklığı, aşırı duygusallık olmadan sempati ve romantizmi, alaycılık olmadan keskin ironiyi bize verebilecek zihni ve yüreği ancak burada bulabiliriz.

Her noktada sormak zorunda kalırız: '*Ona* nasıl inanalım ki? Onunki tam da *yanlış* görüş olmalı.' Hissettiğimiz haliyle olayın niteliği ile bize olayı bildiren anlatıcının niteliği arasındaki yarılma temel ironidir, ama kesinlikle basit bir ironi değildir bu...

MARK SCHORER, Ford Madox Ford'un
İyi Asker'i üzerine yorum

Geriye sadece, yazarın gerçeğe son derece sadık bu anlatısının yüzde doksanının gerçeğe hiç de sadık olmadığını, yazarın adının bile doğru olmadığını söylemek kalıyor ne yazık ki. Aslında eserin ikinci muamması olan sorudan kaçmak artık mümkün değil. Bunu kim yazdı? Gerçekten kim?

Kesinlikle Susan değil... Hele Phil hiç değil...

O halde kim? En bariz yanıt, melek çocuğun kendisinin yazdığı. Yazar adının ne olduğunu söylerse söylesin, bodrumdaki yazar o çocuktur. Eserin üslubunu ve putperestçe, anti-entelektüel felsefesini göz önüne alırsak, yazarın o olduğu açıktır.

Yine de insan şüpheye düşüyor... Neticede bu onu aşan bir şey.

O halde kim yazdı? Mantıken bakarsak geriye tek bir ihtimal kalıyor – ben. ... Ama bunu da eleyebiliriz. ... Başka biri yaptı. Ben değildim. Belki de kedi yazmıştır.

CALDER WILLINGHAM, *Natural Child*

Sana [okura] yalan söylediysem de, bunun sebebi yanlışlığın hakikat olduğunu göstermemin gerekliliğiydi.

JEAN CAYROL, *Les corps étrangers*

ÜÇÜNCÜ KISIM

Gayrişahsi Anlatı

Konumuzu anekdot alanından çıkarıp drama alanına koymak için ... kocaman bir berrak yansıtıcı temin ederiz, ki bu yansıtıcıyı da ... aynı anda hem en yüksek duyarlılığa hem de en yüksek kapasiteye ... ya da hayranlık verici bir coşkuya sahip olan zihinde ve ruhta bulabiliriz.

HENRY JAMES, *Notes on Novelists*

Dramanın aksiyonu sadece kızın 'öznel' macerasıdır.

HENRY JAMES, "Kafeste"ye Önsöz

ONUNCU BÖLÜM

Yazarın Sessizliğinin Faydaları

BİR KEZ DAHA "YAZAR DIŞARI"

Emma'da ciddi biçimde kusurlu bir bilincin uzun süreli içsel görüşü üzerinde çok hassas bir kontrol görüyoruz. Bu kontrolün doğrultusu okur için özgün bir olay örgüsü yaratma çabasınca belirleniyor her bakımdan. Emma'ya bakışımızda doğru sempati ve ayıplama karışımını korumak isteyen Jane Austen gerçekçi anlatı tarzını memnuniyetle feda etmiştir.

Knightley ve anlatıcının imkânsız bilgeliğinden arındırılmış bir *Emma* hayal eder ve romanda okurun Emma hakkındaki hakikati doğrudan onun puslu görüşünden çıkarması gerektiğini düşünürsek, pek çok önemli modern roman için gevşek bir ilkörnek tespit etmiş oluruz. *Madame Bovary* ve *The Ambassadors*, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* ve *Ulysses*, *Dava* ve *Şato*, *Döşeğimde Ölürken*, *Yabancı* ve *Düşüş* – bunların hepsi kafası karışık bir Emma'nın ya da Emma'lar toplamının bakış açısından sunulur; karakterler görece yardımsızca kaderlerine doğru ilerler. Woolf, Waugh, Greene, Cary, Mauriac, Duhamel, Sartre, Camus, Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Porter, Eudora Welty, Wright Morris, James Baldwin ve Saul Bellow'un –liste çok daha uzun olabilir– yüzlerce başka eserinde yazar ile okur karşılaşabilir, ama tıpkı Voltaire ile Tanrı gibi, hiç konuşmazlar.

Yani doğrudan konuşmazlar. Kurmacayla ilgili tüm deneyimlerin merkezindeki bir diyalogda yazarın sesi hâlâ baskındır. Yorum dışarıda bırakılsa da, yargıları açığa vurmak ve tepkileri biçimlendirmek için yüzlerce gereç vardır. Şiirde daima ayrıntıları değerlendirme tarzımızı kontrol eden imgelem ve simge örüntüleri modern kurmacada

da etkilidir.[1] Hikâyenin hangi kısımlarının dramatize edileceğine, epizotların sırasının ve birbirlerine oranlarının nasıl olacağına dair kararlar *Hamlet*'te olduğu kadar *The Hamlet*'te de, *Odysseia*'da olduğu kadar *Ulysses*'te de etkili olabilir.[2] Aslında tempo ve zamanlama gibi modası geçmiş dramatik araçların hepsi dramatik, gayrişahsi anlatının amaçları doğrultusunda yeniden kullanıma sokulabilir.[3] Percy Lubbock'un *Craft of Fiction*'ını takip eden yüzlerce araştırmada da gösterildiği üzere, dramatize edilmiş bakış açılarının manipülasyonu yazarın yargısını büyük bir kesinlikle aktarır.

Bu noktada, doğrudan ifadelerin yerine kullanılan ana ifşa ve değerlendirme araçlarının her birini örneklemem mantıken gerekli. Eksiksiz bir kurmaca retoriği bu araçların tartışmasını da içermelidir. Ama mesele şu ki bu araçlar James'ten bu yana eleştiri alanında tekrar tekrar ve yeterince örneklenmiştir. Sembollerin karakter değerlendirmesinde kullanılabileceğini ya da bakış açısı manipülasyonunun bir eserin anlamını açığa çıkarabileceğini bir daha göstermemize gerek yok. Okurlarının bu noktada en iyi gayrişahsi eser analizleriyle ilgili deneyimlerini ve okumalarını kurmacanın retoriği hakkındaki görüşlerine eklemelerini beklersem herhalde çok şey istemiş olurum.[4] Ama burada yazar sessizliğinin kullanımlarını tartışacaksam ve sonraki bölümlerde bu sessizliğin yazarlara ve okurlara yarattığı yeni problemler üzerinde duracaksam zaten işim başımdan aşkın olacak demektir.

Yazar sessiz kalma şekliyle, karakterlerini alıntılarının peşinden gitme ya da kendi hikâyelerini anlatmaya sevk etme tarzıyla öyle

1. Şiirde imgelemin retorik kullanımına dair bir tartışma için bkz. Rosemond Tuve, "The Criterion of Rhetorical Efficacy", *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago, 1947), s. 180-91; *Images and Themes in Five Poems by Milton* (Cambridge, Mass., 1957); Milton'da "figüratif konuşmanın değerlendirme konusundaki işlevi"yle ilgili bir tartışma için yine Tuve, "A Name To Resound for the Ages", *The Listener*, 28 Ağustos 1958, s. 312-3.

2. Bkz. Paul Goodman, *The Structure of Literature* (Chicago, 1954), özellikle Kafka'nın *Şato*'sunun analizi, s. 173-83.

3. Joyce'un *Emma*'da gördüğümüze benzer bir problemi çözmek üzere "Ölüler"de tempo ve "odak" unsurlarını nasıl kullandığına dair kısa ve sağlam bir analiz için bkz. C. C. Loomis, Jr., "Structure and Sympathy in Joyce's 'The Dead'", *PMLA*, LXXV (Mart, 1960), s. 149-51.

4. Bkz. Kaynakça, II., B.

etkiler yaratabilir ki, bunları kendisinin veya güvenilir bir sözcünün doğrudan ve otoriter tarzda okurla konuştuğunda yaratması çok güç, hatta imkânsızdır.

Bu etkilerden en sık tartışılanının "yazarsız" eserin yarattığı düşünülen doğallık havası olduğunu görmüştük. Ama yazarın kendisi yerine bize verdiği gerçekçi, kısıtlılıkları olan karakterler, yazarın silinmesini savunan bildik argümanların hesaba katmadığı pek çok etkiyi de beraberinde getirir. Flaubert'in yansıtıcıları Frédéric ve Emma konusunda James'in dediği gibi, nesnellik uğruna seçilen bir anlatıcı "ilginçlik" ya da "gerilim" gibi başka önemli genel nitelikleri kısmen bozabilir. Veya çaresizce tecrit edilmesi yüzünden sempati yaratabilir ki bu sempatinin uygunluğuna bağlı olarak eser kasıtsızca güçlenebilir ya da zayıflayabilir. Hiçbir anlatıcı, merkezi istihbaratçı ya da gözlemci *sadece* ikna edici değildir: Ancak ikna edici bir şekilde dürüst ya da adi, zeki ya da aptal, malumatlı, cahil, kafası karışık olabilir. En tahammüllü olanlarımız bile böyle niteliklere tam bir tarafsızlıkla bakamayacağı için, genellikle bir karakter olarak ona karşı duygusal ve düşünsel tepkilerimizin, anlattığı olaylara tepkilerimizi etkilediğini fark ederiz. Tiyatroda sahne dışında geçen bir olayı bir kahramanın, cahil ve kaba bir karakterin ya da kötü adamın anlattığı durumlarda bu etki gayet net görünür. Othello maceralarını anlatarak Desdamona'nın kalbini nasıl kazandığını Dük'e aktardığında beriki şöyle der: "Bu hikâye herhalde benim kızımın da kalbini kazanırdı." Böylece bizim de kalbimiz kazanılmış olur, buna duygusuzca tepki veremeyiz.

Kurmacada da aynı etkinin yaratılması kaçınılmazdır. Anlatıcının kendi maceralarının hikâyesini anlattığı eserlerde bu son derece açıktır, ama gerçekte bütün anlatıcılara kişi muamelesi yaparız. Hikâyelerini inanılır ya da inanılmaz buluruz, görüşlerinin bilgece ya da budalaca olduğunu düşünürüz, yargılarını adil ya da adaletsiz sayarız. Onaylama ya da kınama dereceleri ve eksenleri en az hayatın kendisindeki kadar çoktur, ama anlatıcının güvenilir olup olmamasına bağlı olarak, kökten farklı iki tepki tipini ayırt edebiliriz. Bir uçta her yargısı şüpheli anlatıcılar vardır ("Tıraş"taki berber; *Ses ve Öfke*'deki Jason). Diğer uçta ise her şeyi bilen yazardan neredeyse ayırt edilemeyen anlatıcılar vardır (Conrad'ın Marlow'u). Bunların arasında şaşırtıcı ölçüde çeşitli az-çok güvenilir anlatıcı vardır; pek çoğu da güvenilir ile güvenilmezin muammalı karışımlarıdır. İki tip arasında kendi-

mizden emin bir tavırla kesin bir çizgi çekemesek de, söz konusu ayrım keyfi değildir: Aslında hangi tür anlatıcının işbaşında olduğuna bağlı olarak iki farklı deneyim türünün yaşandığını kabul etmemiz, bizi bu ayrımı görmeye iter.

Çizginin güvenilmez tarafına düştüğü açıkça görülen anlatıcılarla başa çıkmak pek çok bakımdan güç olduğu için, daha uyumlu olan diğer anlatıcılara bakacağız: ne kadar insani, kısıtlı ve şaşkın olursa olsun temel güvenimizi ve tasdikimizi kazanan anlatıcılar.

SEMPATİ KONTROLÜ

Yardımsever bir yazarın eşlik etmediği bir anlatıcıyla yolculuk etmenin belki de en önemli etkisi duygusal mesafenin artmasıdır. Sempatiyi artırmak ya da hatalara mazeret bulmak için çok fazla geleneksel yorum kullanıldığını görmüştük. Bir yazar böyle bir retorikten feragat ediyorsa, *Vatikan'ın Zindanları*'ndaki Gide gibi geleneksel sempatiyi umursamıyor demektir. Ama bu feragatin başka bir sebebi de olabilir, zira merkezi istihbaratçı tecrit edilmiş, yardım görmeyen bir bilinç olarak, güvenilir anlatıcının ya da gözlemcinin desteğinden yoksun bir bilinç olarak sunulursa, uyandırcağı sempati de azami olacaktır.

Böyle bir etki ancak, yansıtılan istihbaratçının eserin normlarına fiilen çok yakın olduğundan okurdan karmaşık güvenilmezlik şifresini çözmesinin beklenmediği durumlarda mümkün olabilir. Karakterin düşündüklerinin ve hissettiklerinin karşılaştığı koşullara dair doğrudan güvenilir bir ipucu olduğunu düşünebildiğimiz sürece, ahlaki tecrit edilmişliği yüzünden onunla birlikte bu koşulları daha güçlü deneyimleriz.

Böyle bir tecrit edilmişlik, kahramanın hiçbir dost elinin bulunmadığı kaotik bir dünyadaki çaresizliğini neredeyse dayanılmayacak kadar tesirli bir şekilde yaratmakta kullanılabilir. Katherine Anne Porter, "Solgun At, Solgun Binici"de (1936) bakış açısını katı bir şekilde Miranda'nın gördükleri, bildikleri ve hissettikleriyle sınırlar. Hikâye Miranda'nın "çıkmak istemediği" yalnız bir "yolculuk" rüyasıyla başlar. "Elimde hiçbir şey yok, ama bu yeterli," diye düşünerek uyandığında kendini hâlâ yalnız, tecrit edilmiş bir halde bulur; "hayatta kalmanın ... sürekli binbir türlü hokkabazlığa baktığı günübirlik bir varoluşun içinde"dir. Savaşın anlamsızlığı ve kafayı savaşa tak-

mış bir toplumdaki çaresiz tecridi altında ezilmektedir. "Burada benim gibi düşünen daha pek çokları olmalı, çaresizlikten birbirimize tek söz etme cesareti bulamıyoruz, yok edilmeye razı olan dilsiz hayvanlarız – peki ama neden? Birbirimize söylediklerimize inanan var mı burada?"

Herhangi biri, hatta her şeyi bilen belirsiz bir anlatıcı, hummalı bir hezeyana ve ölümün eşiğine doğru umutsuz yolculuğunda Miranda' ya eşlik edebilseydi, içsel çığlığındaki dokunaklılığın büyük bir kısmının kaybolacağı açıktır. Sevdiği adamın öldüğünü, dolayısıyla karmaşık zihnini düzene koyup ölüme giden yola bir kez daha güvenle çıkması gerektiğini tek başına öğrenmelidir. Âşığı bile ona tam anlamıyla eşlik etmemelidir; savaşa dair görüşlerini kimsenin paylaşmasına izin verilmez, kimse yaşadığı kayıp konusunda onu desteklemez, dünyasından vecdin bir daha dönmemek üzere gittiğini tek başına keşfetmesinin anlamını kimse onun için yorumlamaz, yaşayanların gerçekdışı dünyasının "yarının ölü, soğuk ışığında" –farkında olmadan– ölümün gerçekliğine hazırlanmasının anlamını ona söylemez. Hezeyanı içinde bir anlık vecdin ardından "aydınlık manzara silindi; buz gibi tuhaf, kayalık bir yerde tek başınaydı; karlı, kaygan bir yokuşu tırmanırken, Ah, geri dönmeliyim! İyi ama hangi yönden? diyordu." Bilincini kazandıktan sonra, "acı içindeki vücudunu topladı ve hem kendine hem kaybettiği vecde acıyarak sessizce, utanmaksızın ağladı".

Bu tek kişilik deneyimin tam gücüne ulaşması için Miranda her bakımdan yalnız olmalıdır; bize hikâyesini kendisi anlattığı ve baştan sona her noktada onunla birlikte hissetmemiz amaçlandığı için de yalnız *olabilir*. Bir açıdan zihni gayet bulanık olsa da, dört başı mamur kaosu açık seçik görebilmektedir; onun savaşla ilgili görüşlerini ("Kömür, petrol, demir, altın, uluslararası finans, bize bunlardan niye bahsetmiyorsun küçük yalancı?") tam olarak paylaşmasak bile, en azından savaşla ilgili hislerini tam olarak paylaşmamız, ayrıca savaşın ona uyanıkken, uyurken ve hezeyan halindeyken yansıttığı hayata dair hislerine ortak olmamız beklenir. "Tehlike, tehlike, tehlike, dedi sesler ve Savaş, savaş, savaş."

Demek ki böyle bir hikâyede, tecrit edilmiş kahraman hiçbir anlatıcının onun için yapamayacağı şeyleri kendi başına yapabilir. Çevresindeki düşman dünyaya karşı onunla birleşmemiz için karakterinin

pek fazla yüceltilmesine gerek yoktur; sırf gözle görülen tek duyarlı insan olduğu için –âşığı bile yurtseverliği yüzünden doğal duyarlılığının bir kısmını yitirmiştir– bizi kazanmasına karşı koyamayız. Ayrıca ahlaki karakterini birazcık yüceltmek için gereken her şeyin anılarından doğal olarak fışkırması mümkündür; birinci tekil şahıs anlatısında kibir ve böbürlenme gibi görünebilecek kısımları bu şekilde üçüncü tekil şahısta hatırlayarak bize aktarabilir. "Miranda ve Towney'nin *çok ortak yönü vardı ve birbirlerini severlerdi. Her ikisi de eskiden* gerçek muhabirlerdi ve müstakbel eşlerden birinin âşığıyla birlikte kaçtığı bir evlilik skandalının 'haberini yapmaya' gönderilmişlerdi." İkisinin içinde de bir acıma hissi uyandırdığından hikâyeyi hasıraltı etmiş ve bunun için konumlarını kaybetmişlerdir. "Bu onların ortak noktasıydı, ikisi de başka türlü yapabileceklerini hayal bile edememişlerdi ve diğer çalışanların onlara budala gözüyle baktığını biliyorlardı – hoş kızlar, ama budalalar." Kendi donkişotluğuyla ilgili bu kısım Miranda'nın ahlaki üstünlüğünü göstermek etmek için yeterlidir –hatta ikinci bir okumada bu kısım gereksiz bile görünebilir– ve aynı zamanda onun tecridini daha fazla hissetmemizi de sağlar elbette; diğer herkes onun alçaklık etmediği için budala olduğunu düşünür.

Kısacası, bu hikâyeyi anlatmak için başka bir yol düşünmek güçtür; sempatimizi ve şefkatimizi artırmaya çalışacak herhangi bir güvenilir yorumcunun –özellikle de hikâye mevcut haliyle bile aşırı duygusallığa tehlikeli ölçüde yaklaştığı için– büyük ihtimalle faydasından çok zararı olacaktır. Miranda yalnız olduğundan, kendine acımakta haklı görünür ve insan şahsiyetinin üstün değerlerinden birinin timsali olabilir. Miranda ile işbirlikçi bir "ben" büyük ihtimalle fazla acıklı kaçardı.

Ama böyle bir etkinin kendine has yoğunluğu değişmez bir karaktere bağlıdır. Hikâyeyi oluşturan değişikliklerin hepsi olgulardaki, koşullardaki ve bilgilerdeki değişikliklerdir, asla karakterin temel değerinde ya da doğruluğundaki değişiklikler değildir. Baştan itibaren Miranda'nın kendine dair değerlendirmesi kabul edilmelidir ve bu da azami etki için okurun kendi önemine ilişkin değerlendirmesine mümkün mertebe yakın olmalıdır. Bu etkiye özdeşleşme adı versek de vermesek de, edebiyatta olayları bize oluyormuş gibi hissetmemizi sağlamaya en çok yaklaşan etki olduğu kesindir. Hikâyeyi okurken sadece Miranda'nın dünyasını ve sadece onun değerlerini bi-

liriz. Bir bakıma tek değerimiz onun refahı olur ve mutluluğuna yönelik her tehdidi tam onun kabul ettiği gibi kabul ederiz. Hata yaptığına dair en ufak bir çağrışım bile çok fazla mesafe yaratacaktır; yazar ile okurun Miranda'nın yanında yolculuk etmeyip onu yukarıdan izlediğine dair en ufak bir işaret, onun için duyduğumuz kaygıyı ve dolayısıyla en sonunda yaşadığımız aydınlanmayı en azından kısmen mahvedecektir. Onu küçük görmek değişmesini ya da cezalandırılmasını istememize yol açacaktır; bunların her ikisi de şefkatimizi azaltacak veya bunun ödenmesi için hikâyenin yeniden yazılmasını gerektirecektir.

Özdeşleşmeye çok yaklaşan bu tür bir deneyimle sayısız etki yaratılabilir. Hemingway'in etkisinde kalarak yazılmış pek çok "sert" dedektif ve macera hikâyesinin başarısı büyük ölçüde, tehlikeyi kendi gözlerimizle görüyormuşuz gibi geldiği anda hissettiğimiz korkuya bağlıdır. Bir film bu türden bir heyecanı tüm diğer araçlardan daha kolay yaratabilir, ama modern kurmacanın geliştirdiği gösterme araçları da bu işi iyi yapar. Örneğin Greene'in *Brighton Rock*'ında (1938) Hale'in korku dolu hayatına daha açılış paragrafında çekiliriz. Kimsenin destek görmediği bir dünyada amaçsızca ve moral desteği olmadan dolaşan dehşet içindeki bu küçük adamla beraber yolculuk ederken, onun amaçsızlığını, zayıflığını ve önemsizliğini hissederek onunla ne kadar özdeşleşilebilirse o kadar özdeşleşiriz. "Hale kalktı. Elleri titriyordu. Gerçek olan buydu şimdi: oğlan, ustura yarası, acıyla akan kanla birlikte giden can; şezlonglar ve daimi dalgalar, Saray Mendireği'ndeki kıvrımda hızlanan minik arabalar değildi. Ayaklarının altındaki zemin sallandı ve onu bilinçsiz olduğu sırada nereye götürebileceklerini düşünmesi sayesinde bayılmaktan kurtulabildi ancak. Ama o zaman bile içindeki gurur ve olay çıkarmama içgüdüsü her şeyi ezecek kadar güçlüydü; utancın kuvveti dehşetin kuvvetinden çoktu, korkusunu haykırmaktan onu alıkoydu, hatta sessizce gitmeye itti."

Ondan sonra gider. Ölür ve biz de kişisel bir kayıp yaşarız, kişisel bir darbe yeriz ki bu ölümün anlamı konusunda bize açıkça ahlaki ya da düşünsel rehberlik eden bir teknikle böyle bir darbeyi hissetmemiz çok zor, hatta imkânsız olurdu. Neredeyse kurban kadar çaresiz hissederiz kedimizi, bu yüzden de Greene'in cinayet hikâyesinin gele-

neklerinin ötesine geçip bizi intikam ahlakına dahil ederek kurduğu duygusal tuzağa girmeye hazır oluruz. Mesele sadece Hale'in katillerinden nefret etmemiz, onların cezalandırılmasını arzulamamız ve öç alan Ida'yı savunucumuz olarak kabul etmemiz değildir elbette. Bunu daha geleneksel yöntemlerle de yapmak mümkündür. Ama daha geleneksel bir "her şeyi bilen" anlatıcı kullanılsaydı, bizzat çaresiz olduğumuzu hissetmemizi, bizzat bir savunucu ve intikamcı istememizi sağlamak çok güç olurdu. Ida'yı *savunucumuz* olarak kabul ederiz – ama sonra tıpkı onun gibi bizim yargılarımızın da geleneksel "Doğru ve Yanlış" standartlarınca belirlendiğini fark ederek köşeye sıkışırız; kitabın sonu da bizi Doğru ve Yanlış yerine İyi ve Kötü çerçevesinde yargıda bulunmaya ikna etme yönünde bir girişimdir – gerçi bu açıdan kitabın başlangıcından çok daha başarısızdır bence. Ama Greene daha en baştan içimizde dolaysız, samimi bir şefkat uyandırmasaydı bu sonun sınırlı başarısına bile kesinlikle ulaşılamazdı.[5]

Ne Miranda ne de Hale bizi gücendirecek bir şey yapmıştır. Ama gerçek hayatta davranışlarını katlanılmaz bulacağımız karakterler bile, tıpkı bizim gibi insanlar oldukları yönündeki mantıkdışı kanıtlar sayesinde duygudaşlık hissi uyandırabilir. Örneğin Henry James'in *Ormandaki Yaratık*'ında (1903) John Marcher'ın bencilliği tuhaf bir mazeretle bağışlanır. Marcher gelecekteki büyük bir olay için, ormandaki bir yaratığın sıçrayışı gibi olacağını düşündüğü bir olay için özellikle seçildiğine inanmıştır hep. Bu beklentisini sadece bir kişiyle, May Bartram'la paylaşır ve yıllarca boş yere sıçrayışı bekleyerek yaşadıktan sonra en nihayetinde o büyük olayın gelip geçmiş olduğunu keşfeder: Ona sunulduğunda May Bartram'ın aşkını kavrayamamıştır. May Bartram'ın mezarının başında dikilirken, komşu mezarlardan birinin başında hakiki bir kederle harap olmuş bir adamın yüzünü görür. Marcher o zaman aniden hayatının hakikatini görür: "Tutku onun yakınından bile geçmemişti, ... zamanının adamı olmaya, başına asla hiçbir şey gelmeyen adam olmaya yazgılıydı. May Bartram'ı sevmek onun kaçışı olabilirdi: "İşte o zaman yaşamış olurdu." Oysa May Bartram'a "bencilliğinin soğukluğuyla ve çıkarları

5. Bu durum onu kitabın sonraki kısımlarında başka amaçlarla güvenilir anlatıcı kullanmaktan alıkoymaz elbette. Bkz. yukarıda s. 200.

doğrultusunda" muamele etmişti. Aşkı ve hayatı reddettiği için "başarısız olabileceği her yerde, hiç istisnasız başarısız olmuştu." "Hayatı dediği Ormanı ve pusudaki Yaratığı gördü; derken adeta havadaki bir esintiyle birlikte, o devasa ve iğrenç yaratığın kalkıp onun işini bitirecek sıçrayışa hazırlandığını algıladı. Marcher'ın gözleri karardı – yaratık yaklaşmıştı; sanrının etkisiyle, ondan kaçınmak için kendini içgüdüsel bir hareketle yüzüstü mezarın üstüne attı."

John Marcher'ın en sonunda aydınlığa kavuşan hakiki karakteri çekici değildir; Meredith'in Sir Willoughby Patterne'i kadar korkunç ve egoisttir. Kitabın sonunda ilk kez kendini gördüğü gibi dışarıdan görüldüğünde sempati uyandırmanın son derece uzağındadır. Marther'ın düşünceleri ve eylemleri kendi anlatımından farklı ifadelerle aktarılsaydı, May Bartram gibi duyarlı birinin ona âşık olmasına şaşardık – çevresindeki herkesi ve her şeyi dönüp dolaşıp yine kendi benini düşünmek için "kullanması" işte o kadar yürek katılaştırıcıdır.

Yine de hikâyesi son derece duygulandırıcıdır. Bu adamı suçlarken ve ona gülerken dahi kendimizi ona çok yakın hissederiz. Duygularımızın ulaştığı doruk noktasında –başka şeylerin yanı sıra– acıma ve korku da hissederiz. Durum açıklığa kavuştuğunda, ondan nefret etmemiz ve sefaletinden keyif almamız ya da onu salt ilginç bir gerçekçi portre olarak incelememiz değil, onun için korkmamız ve ona acımamız sağlanır.

Mesele onu yargılayamamız değildir. Söyledikleri ve yaptıkları daha en başından itibaren hakiki niteliğine dair sayısız ipucu verir. Kendi kendisine kafayı takmışlığı daha başlangıç sayfalarında en üst düzeydedir; düşünceleri May Bartram'ın sempatik ilgisinin "hazzı"yla, aynı yolda sonuna dek onunla birlikte gidecek birini bulmanın "rahatlığı"yla ilgilidir daima. May Bartram'ın ona ilgisi aşka dönüşürken, Marcher'ın ilgisi tamamen bencilce kalır; kadın onun sorunu için bir deneme tahtasıdır sadece.

Yine de James gözlemcinin arkasından bize gizli ipuçları vermeseydi, görünüşte silinmiş yazarın göze batmayan üslubuyla yorumlar yapmasaydı, Marcher'ın son derece akla yakın görüşlerine fazla gömülme ihtimalimiz de vardı. Pek çok eleştirmenin işaret ettiği üzere, sonuç bir nevi çifte görüştür: Marcher'ın gözünden olayları görmenin etkisini hissederiz, ama bu süreçte devreye giren ahlaki bakış James'e aittir. "Marcher yer yer bencilliğine karşı yapılan uyarılardan biriyle

karşılaşmıştı adeta. Bencil olmamanın önemine ilişkin farkındalığını genel olarak korumayı *gayet iyi* başardığını *düşünüyordu*; bu günaha meylettiğini fark ettiğindeyse, hemen aksi yöne çark etmeye *çabalıyordu*. Sezon müsaitse hatasını çoğunlukla arkadaşını operaya çağırarak telafi ederdi." James italikle yazdığım yerlerdeki türden sayısız müdahaleyle Marcher'ın kusurlarını her adımda yargılamamız yolundaki ısrarını sürdürür.[6]

Yine de onunla birlikte yol alırız. Gerçek hayatta kendimizden başka hiç kimseyi görmeyeceğimiz bir açıdan onu tanıdığımız için, bencilliğini neredeyse kendimizinmiş gibi görürüz: Çok fenadır, ama vardır işte. Hataları daha kötü olsaydı –Faulkner'ın Jason'ı gibi davransaydı– güçlükler yaşayabilirdik, ama bu haliyle onun kaderini sempatik, hatta trajik bir ışıkta görebiliriz. Her şeyi acı çeken yalıtılmış kişinin açısından gördüğümüz için onun kalbi aracılığıyla hissetmeye sevk ediliriz. Bu sempatiye en çok katkı yapan şey de, onu yola getirebilecek kimsenin olmadığı bir dünyadaki yalıtılmışlığı ve yaralanabilirliğine dair hissimizdir.

Bu etkinin faydalarının bariz sınırları olsa da, bu sınırlara ulaşmak zordur. Kafka *Dönüşüm*'de (1912) insan-hamamböceği Gregor Samsa'ya sempati duymamızı sağladığında gördüğümüz üzere, aşırı fiziksel tiksinti bile bu etkiyle aşılabilir. Gregor fiziksel açıdan insan sempatisinden en uzak yerdedir ve telafi edici nitelikleri kesinlikle tek başına tiksintimizi giderecek kadar güçlü değildir. Yine de onun deneyimine mutlak bir şekilde bağlandığımız için ona derin bir sempati duyarız. Hikâyeye gülsek de –bazı eleştirmenler gülmemiz ge-

6. James'in kendi teorilerini ispatlamak için bu hikâyeye yöneltilecek titiz bir eleştirinin zorluklarla karşılaşması işten bile değildir. Gordon ve Tate, "sadece iki Kısa Görüş sahnesi" olmasının "sahne etkisini" azalttığını, bu yüzden de muhtemelen "[James'in] başlıca kurallarından birini, yani canlandırmanın sözden daha önemli olduğu ilkesini" ihlal ettiğini göstermişlerdir. "James'in itinalı sesi" gizlenmiş haliyle bile "çok fazla duyulmaktadır." "James ... Marcher'ı ya da Bayan Bartram'ı görünür bir karakter yapmamıştır." Hatta olaya "görünür materyal –yani görünür kılınmış materyal– çerçevesinde bakarsak ... fazla uzundur". Bu kriterleri kabul edersek buradaki her şey doğru olabilir. Ama o zaman Gordon ve Tate'in başka delil sunmadan, bunun büyük ihtimalle "James'in kısa romanlarının en iyisi" ve "İngilizcedeki en iyi hikâyelerden biri" olduğu sonucuna nasıl vardığını anlamak zorlaşır. Şayet onların dediği gibi, "uzun vadeli etki tonla, hatta lirik tefekkürle alakalıy-

rektiğini savunur– Gregor için ağlasak da onu reddedenlere karşı Gregor'un yanındayızdır.

Gregor Samsa bir sabah huzursuz düşlerden uyandığında, kendini dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu. Sert, adeta zırhla kaplı sırtının üstünde uzanmıştı ve başını birazcık kaldırdığında kubbe gibi şiş karnını görebiliyordu. Sert kemerlerle bölünmüş karnının tepesinde yorgan zar zor dengesini koruyordu ve tamamen kayıp gitmek üzereydi. Gövdesinin geri kalanına nazaran acınacak derecede ince olan bir sürü ayağı da gözlerinin önünde çaresizce sallanıyordu.[7]

Bu sahnede Gregor nasıl iğrenç bir böceğin bedenine hapsolmuşsa biz de hapsoluruz; başka hiçbir anlatı aracı, iğrenç nesneyle bağlarımızı koparmadan bu yoğunlukta bir fiziksel tiksinti uyandıramazdı herhalde. Hikâye bu anlamda iğrençliğe hapsolmayı gerektirdiğinden, kısmen de başka insanların bizim kendi iğrençliğimize tepki göstermesini izlemenin nasıl bir şey olduğunu anlattığından, bu araç hikâye için biçilmiş kaftandır ve gerçekten de onun ayrılmaz bir parçası gibi görünür.

Tiksinti ile normalde sadece kendi nahoş özelliklerimize ayırdığımız mutlak bağışlayıcılık arasındaki bu eşsiz bileşim, Gregor'un babasının attığı elma "doğrudan sırtına düşüp" içeri battığında doruk noktasına ulaşır. Elma orada gömülü kalır ve "ciddi bir yara" açar, ama o kadar iğrençtir ki kimse elmayı çıkarmaya yeltenmez (s. 64-5). Hissettiğimiz tiksinti şefkatle o kadar iç içe geçmiştir ki artık tiksinti olduğu bile söylenemez. Kafka bizi Gregor'un görüşüyle kısıtlayarak, herhangi bir miktarda geleneksel retoriğin yaratabileceğinden daha sempatik bir okumayı garantiler. Sonuçta Gregor öldüğünde ve teknik bakış açısı kaçınılmaz olarak değiştiğinde, Gregor'un ailesin-

---

sa", ayrıca bu da sahnelemeye uygun hale getirememesi yüzünden ciddi ölçüde bozulmuşsa, o zaman bu hikâyede o kadar iyi olan nedir? Korkarım burada düpedüz okumanın verdiği haz eleştirel doktrini bastırmıştır: Hikâye çok iyidir, çünkü sempati ve ironideki ustalık sayesinde son derece dokunaklı modern bir kendini keşfetme trajedisi haline gelmiştir. Soyut gösterme ve anlatma kriterlerinden bakıldığında James'in sesi çok fazla kaçmışsa da, Marcher'ın olayları görüşündeki tonu değiştirecek kadar fazla kaçmadığı açıktır. Bkz. Gordon ve Tate, *The House of Fiction* (New York, 1950), s. 229-31.

7. *Selected Short Stories of Franz Kafka*, İng. çev. Willa ve Edwin Muir (Modern Library baskısı, 1952), s. 19; Türkçesi: *Dönüşüm*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Can, 2010).

de gördüğümüz ve onun gönülsüz fedakârlığına dayanan çeşitli dönüşümlerin tam etkisi hâlâ onun ahlaki bakış açısını kendi bakış açımız gibi benimsememize dayanmaktadır. Neticede, yalıtılmış anlatıcının etkili kullanımı açısından bir başyapıt çıkar karşımıza.

Kahramana kendi hikâyesi üzerine düşünme hakkını vermek okurun sempatisini garantileyebilirken, bu hakkı ondan esirgemek ve başka bir karaktere vermek de aşırı özdeşleşmeyi önleyebilir. Tom Jones çok ciddi tehdit altında kaldığında bile okurun ona gülmesinin nasıl sağlandığını önceki bölümlerden birinde görmüştük – sadece baştan sona uygun ton kullanılıyordu. Anlatıcısının gerçekçiliğini korumaya kararlı bir yazar uygun gözlemciyi seçerek neredeyse aynı etkiyi yaratabilir.

James'in ilk başarılı eseri *Daisy Miller*'daki (1879) olaylar trajik ya da son derece dokunaklı etkiler yaratmaya tabiatıyla uygun görünebilir. Genç ve masum bir Amerikalı kız Avrupa turuna çıkar, orada kendisine gayet doğal gelen içten, rahat, sakınmasız davranışlar sergiler. Erkeklerin yanındaki serbest tavırları, karşılaştığı kültürlü, Avrupalılaşmış Amerikalılar tarafından yanlış yorumlanır. Giderek daha çok dışlanır ve Avrupalılarla birlikte vakit geçirmek zorunda bırakılır. Nihayetinde son derece düşüncesiz bir davranışa sürüklenir ve bu da ölümüne yol açar. Gözlemciler ancak ondan sonra kız hakkında yanıldıklarını fark ederler. Bu hikâyeyi anlatarak trajedi etkisi yaratmak nispeten kolaydır. Ama James'in bize önsözde söylediği, bir trajedi istemediğidir. Daisy'nin hikâyesi James'in gözünde muhakkak "düşünceli bir şefkatle" ve "utangaç, aykırı bir cazibe"yle ilişkili olmasına, Daisy "saf şiir" olmasına rağmen, onun bakış açısına göre tam bir trajediye uygun bir karakter değildi, hatta merhamet uyandırıcı bile değildi. Daisy "sırf ... sınırlı ve yüzeysel olarak kaba bir nesneye ... odaklanmak" için temin edilmiş bir "Çalışma"dır; hikâyesi merhamet uyandırmasına rağmen aynı zamanda (Daisy'nin gezisi aracılığıyla) uluslararası temaya yönelik ironik bir oyunbazlık, hatta bir nebze gülünçlük de içerir. James en az Daisy'nin dokunaklı sonu kadar Daisy'yi yanlış anlayanların komedisiyle de ilgilidir (s. 268-70). Dolayısıyla, Daisy'nin yıkımının dokunaklılığını azaltmaya yönelik şeyler yapar. James bu azaltımın ana aracından, yani yolundan sapmış gözlemci Winterbourne'dan kendi notlarında hiç bahsetmez,

ama Winterbourne'un onun gerçek mizacını yanlış anlamasının draması, hikâyenin bitmiş halinde Daisy'nin kendi eylemlerinden daha önemlidir gerçekte. Winterbourne'un gözünden baktığımızda Daisy bize duygusal bakımdan önemli görünmez, ama Winterbourne'un çok daha değerli biri olduğunu kabul etmemiz gerekir elbette. Onun ağırdan alan dikkati ve hazırda bekleyen şüpheleri, Daisy'nin durumundaki dokunaklılığı fark etmemizi sağlamakla birlikte bu farkındalığa çok fazla duygusal güç katmamak açısından hayranlık uyandıran bir denge kurar.

Dolayısıyla ilgimiz Winterbourne'un Daisy'nin hakiki niteliğini çok geç anlamasına odaklanır; bu aydınlanma gayet keskindir, ama aynı zamanda da biraz gülünçtür. Winterbourne "onun kendisine gösterilen saygıyı takdir edecek yapıda" biri olduğunu öğrenir; daha önce sezdirildiği gibi, Winterbourne gerçekten de "hata yapmaya yazgılıdır", aslında "yabancı kesimlerde çok uzun süre yaşamıştır" – o kadar uzun süre yaşamıştır ki, yıkıma uğrayan zavallı Daisy'nin masumiyeti ile hakiki edepsizlik ya da ahlaksızlık arasındaki ayrımı görememektedir.

Bu hikâyenin başka bir bakış açısından anlatılması güçtür, çünkü Daisy'nin draması tam da yanlış anlaşılmanın dramasıdır. Daisy gerçekten de, James'in dediği gibi, kendi içinde "sınırlı" bir nesnedir; onun önemi daha aklı başında ama yine de afallamış yurttaşlarının elinden çektiklerinden ve onlar hakkında açığa çıkardıklarından kaynaklanır sadece. Winterbourne onu gece Kolezyum'da o İtalyan'la yalnız yakaladığında "nihai dehşeti nihai bir rahatlamayla yatışır". "Adeta zavallı kızın görünüşündeki muğlaklıkta ani bir berraklık olmuş ve çelişkilerinin bütün muamması daha kolay okunur hale gelmişti. Kafası karışık budala bir beyefendinin artık kafasını ya da kalbini yormasını gerektirmeyecek kadar yoldan çıkmış bir genç hanımdı o." Winterbourne'un bu yanlış hükmünün yol açtığı kaybı aynı zamanda Daisy'nin kaybıdır. Yansıtıcı sıfatıyla onun görüşündeki kusur hem olay zincirinde zorunlu bir nedendir, hem de okurun bu olay zincirine ilgisini kontrolün bir yoludur. Ama bu biraz gülünç bir görüş olduğundan, Daisy'nin trajedisinin niteliği konusunda kafamızı karıştırmadan bu trajedinin kuvvetini azaltabilir: Evet, evet, bu bir tür trajedi, kabul ediyoruz, ama Avrupa'daki iki tip Amerikalı üzerine ironik bir yorum olarak hissettiriyor bize kendini. James'in "trajedi,

komedi ve ironi" dediği öğelerin bir karışımı olsa da, içindekilerin net bir şekilde ayırt edilebildiği bir karışımdır bu ve yarattığı etki de ustacadır.

NETLİĞİN VE KAFA KARIŞIKLIĞININ KONTROLÜ

Merkezi gözlemci olma ayrıcalığının bahşedilmesi ya da esirgenmesiyle duygusal mesafe kontrol edilebiliyorsa, okurun düşünme şekli –ve elbette çoğu durumda bu düşünceye eşlik eden duygusal etki de– kontrol edilebilir. Pek çok hikâyede okurun kafasının karışması gerekir ve bunu yapmanın en etkili yolu da kendi kafası karışık olan bir gözlemci kullanmaktır.

Gizemlileştirme. – Şaşırtmacanın pek çok kullanımından herhalde en yaygın olanı, bariz bir gereç olmadan mutat bir gizem yaratmaktır. Her tarzda gizem yaratmak gayet kolaydır elbette, ama *Kasvetli Ev* ve *Karamazov Kardeşler*'in modası geçmiş yöntemlerinin sorunlarından biri, çoğunlukla gizeme, anlatıcının gizemlileştirme arzusu dışında bir sebep sunulmuyor olmasıdır. Anlatıcı sonraya ertelediği her şeyi bilir ve –maharetli bir yazar tıpkı maharetli bir sihirbaz gibi bastırdıklarını ve ifşa ettiklerini çok iyi gizleyebilse de– olguların sağlam bir sebep olmadan saklandığını keşfettiğimizde kendimizi kandırılmış hissetmemiz mümkündür. Özellikle ikinci bir değerlendirmede ya da okumada böyle ayrıntılar kusur gibi görünür. Dimitri, "Bak bana, dikkatle bak," diye Alyoşa'ya bağırır. "'Bak, burada işte, burada korkunç bir onursuzluk hazırlanıyor' (Dimitri Fyodoroviç, 'Burada işte, burada,' derken göğsünü yumrukluyordu. Bunu öyle tuhaf bir biçimde yapıyordu ki, söz ettiği onursuzluk koynunun bir yerinde, belki cebinde ya da muska gibi dikili olarak boynundaydı sanki)." Yazar bize bu kadarını anlatma ve bildiklerinin geri kalanını –yani Dimitri'nin bin beş yüz ruble taşıdığını– anlatmama hakkını nasıl kendinde görüyor? Ayrıca iki yüz otuz sayfa sonra Dimitri para yokluğundan şikâyet ederken anlatıcı şöyle araya girdiğinde sanatsal niteliği ciddi biçimde ihlal etmiyor mu? "Biraz öngörüde bulunalım: Dimitri muhtemelen parayı nerede bulabileceğini, paranın nerede saklı olduğunu biliyordu. Şimdilik daha derinine gitmeyeceğim, ileride her şey anlaşılacak." Neden burada daha fazlasını söylemiyor? Tek sebebi okurun parayı merak etmeyi sürdürmesini

sağlamak istemesi. Peki söylediklerini neden söylüyor? Çünkü Dimitri'nin *bir şeyler* sakladığı söylenmezse, diğer karakterlere yönelik dramatik ironi hissimiz azalacaktır. Yazar bize para hakkındaki her şeyi burada anlatsaydı, bu ikinci ilgi ya da gerilim artacak, birincisi zarar görecekti.

İki gerilim türü arasında *Emma*'da gördüğümüz tercihlerin başka bir örneğini de burada görüyoruz. Doğallık havası yaratmak bir yazar için önemliyse ve "ilk kez okuyan" için gizem duygusunu artırmak istiyorsa, olayları bilme ayrıcalığından tutarlı olarak mahrum bırakılan bir anlatıcı, Dostoyevski'nin her şeyi bilme ve sınırlılık arasında gayritabii bir şekilde gidip gelen anlatıcısına nazaran daha faydalı olacaktır. Fakat ikinci okumada bu yöndeki tüm çabalar anlamsız kalacaktır elbette: Eser salt gizemin yarattığı her kaybı dramatik ironideki kazançlarla telafi etmezse ikinci okumalar hayal kırıklığı yaratır.

Karamazov Kardeşler'in bu bakımdan birinci okumadan ziyade ikinci okumada daha iyi olduğu hatırlanmalıdır. Minik gizemlileştirme hamleleri bizi giderek daha fazla rahatsız etse de, Dimitri'nin sırrı ile onun etrafında bulunanların başına gelenler arasındaki temel karşıtlık gittikçe daha ilginç bir hale gelir.

Temel hakikat konusunda okurun kafasının kasten karıştırılması. – Anlatıcının şaşkınlığı hikâyenin önemsiz olguları hakkında gizem yaratmak için kullanılmakla kalmayıp hakikatin kendisi konusunda okurun inancını kırmakta kullanılıyor ve böylece okurun sunulacak hakikati kabul etmeye hazır olması amaçlanıyorsa çok farklı bir etki yaratılacaktır. Okurun hakikati arzulaması için önce hakikati halihazırda bilmediğine ikna edilmesi gerekir. Tıpkı iyi yazılmış bir felsefi risale gibi bu arzuya dayanan herhangi bir eserde önemli bir soru canlı bir biçimde gündeme getirilmelidir ki okur cevabı bulmak için okumaya devam etsin ya da cevap verildiğinde önemini hissedebilsin. Cevap ister dolambaçsız olsun, ister pek çok modern romanda olduğu gibi kasten muğlak bırakılsın, bu tip okuma deneyimlerinin temel biçimi değişmez. Cevabın olmadığını iddia etmek bile edebi etki açısından bir cevap yerine geçer.[8]

8. "Açık mesel", yani "tasarlanmış bir istikrarsızlık sayesinde ... sonsuz sayıda ve kuvvette çeşitleri bulunan tek bir etik motif" sunan mesel konusunda faydalı bir anlatı için bkz. Richard M. Eastman, "The Open parable: Demonstration and Definition", *College English*, XXII (Ekim, 1960), 15-8. Okurun meseli "kapatması" en-

Yirminci yüzyılda ağırlıklı olarak bu tür bir düşünsel ilgiye dayanan yüzlerce roman gördük. Örneklersek: Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* (1902), Mann'ın *Büyülü Dağ*'ı (1925), Kafka'nın *Şato*'su, Hesse'nin *Siddharta*'sı (1922) ve *Bozkırkurdu* (1927). Bazı eserlerin yazarları tıpkı Conrad gibi, "hakikati aydınlığa çıkaran"[9] filozof ve bilimadamıyla bir şekilde rekabet halinde düşünmüşlerdir kendilerini, ama bu hakikat hiçbir zaman söylemsel tarzda ifade edilebilecek bir hakikat olarak tanımlanmamıştır. Bazılarıysa bilişsel ya da didaktik imaları toptan reddeder. Ama hepsi de *Şölen* gibi felsefi diyaloglara ya da *Çarmıh Yolcusu* gibi alegorilere, *Tom Jones* ya da mesela Hemingway'in *Silahlara Veda*'sının benzediğinden daha fazla benzerler. Hepsinde de bir karakter ya da karakter grubu –tıpkı Christian gibi– önemli bir hakikatin peşine düşer ve hepsinde de okurun kendi hakikat kaygısının ağırlıklı bir rol oynaması sağlanır.

Karakterin tökezleyerek ulaşmaya çalıştığı hakikati okurun daha baştan itibaren gördüğünü hissetmesi sağlanan bir eser ile okurun kendi başına demir almaya ve bilinmeyen bir limana doğru tanımadığı denizlerde ilerlemeye zorlandığı bir eser arasında köklü bir etki farkı vardır elbette. Bunyan, okurlarının *Çarmıh Yolcusu*'ndan "ebedi ödülü" aramaları gerektiğini öğrenmelerini beklemiyordu. Okurlar Christian için ve kendileri için ne arzulamaları *gerektiğini* daha ilk sayfadan biliyorlardı; Christian'ın "haşmet kapısına" gelmesinin gerekip gerekmediği, hatta aslında bu kapıya gelip gelmeyeceği konusunda asla gerçek bir soru yoktu. Bunyan giriş niteliğindeki "Savunma"da bütün yolun haritasını çizmemiş ve güvenilir anlatısı sayesin-

---

gellenmek isteniyorsa–yani basitleştirilmiş bir yoruma fazla hızlı ulaşmaması isteniyorsa– yazarın retoriği "herhangi bir hipotezin nihai doğrulanışını engelleyecek şekilde bazı şeffaf olmayan, indirgenemez ayrıntılarla inşa edilmelidir". "Meselde yaratılmak istenen duygusal tepki de benzer şekilde açık tutulabilir. Sempatiyi artıran ya da azaltan ayrıntılar dengelenirse okurun herhangi bir karakteri ya da temayı sahiplenmesi önlenebilir." Eastman Kafka'nın *Dava*'sı, Beckett'ın *Molloy*'u ve *Oyun Sonu* gibi "açık" meseller ile İncil'deki İyi Samiriyeli, Dickens'ın *Bir Yılbaşı Öyküsü* ve Forster'ın "The Other Side of the Hedge"i gibi "kapalı meselleri" karşılaştırır.

9. *The Nigger of the "Narcissus"*, Önsöz, ilk paragraf. Marlow'un (ve okurun) şüphe ve kafa karışıklıklarını Conrad'ın didaktik bir şekilde manipülasyonu üzerine bir tartışma için bkz. James L. Guetti, Jr., *The Rhetoric of Joseph Conrad* ("Amherst College Honors Thesis", No. 2 [Amherst, Mass., 1960]).

de tam bir netliği korumamış olsaydı bile ortada böyle bir soru olmazdı. Bu eserde okurun kafasını karıştırmak, neyin arandığından ya da nasıl bir yol izleneceğinden emin olunmasını engellemek mümkün olsa bile, bunu yapmak saçma olurdu. Benzer şekilde Johnson'ın *Rasselas*'ında da (1759) okur amacın ne olduğunun daha baştan tam olarak farkındadır ve bu amaca ulaşma yönünde gerçek bir umut olmadığını bilir. "Ey hayal gücünün fısıltılarını inanarak dinleyen, umudun hayaletlerini şevkle izleyen kişi; gençliğin vaatlerini zamanın icra edeceğini uman ve bugünkü eksiklerin yarın temin edileceğini sanan kimse; Habeşistan Prensi Rasselas'ın hikâyesine kulak ver." Kulak ver, evet, ama bu hikâyedeki serüvene sanki kendi serüveninmiş gibi katılmayı bekleme – arayışın sonuçsuz kalacağı bize peşinen söylenir.

Ama modern "arayış" romanında genellikle böyle kesinliklere izin verilmez. *Şato*'da K'nın amacının ne olduğunu, bu amaca ulaşıp ulaşamayacağını ya da ilk etapta bu amacın uğraşmaya deyip değmeyeceğini bize kimse söylemez. Yaşadığımız karmaşanın en az K'nın yaşadığı karmaşa kadar büyük olması hedeflenmiştir. Christian doğruluğu su götürmez yoldan sapmaya başladığında, bariz bir dramatik ironiyle karşılaşırız: Sağlam bir tümsekte durup karakterin tökezlemesini izleriz. Ama K tökezlediğinde biz de onunla birlikte tökezleriz. İroniler ona karşı işlediği kadar bize karşı da işler. Böyle eserlerde kitabın sonuna gelinceye kadar –hatta pek çoğunda kitabı bitirmemize rağmen– olayların hakiki anlamını çözemeyiz. En dar anlamıyla görüş açısından bağımsız olarak, eserin ahlaki ve düşünsel görüş açısı kasten kafa karıştırıcı, altüst edici, hatta sersemleticidir.

Joyce, Proust, Mann ve Kafka'nın, hatta onlar kadar büyük olmayan Huxley, Gide, Unamuno, Herman Hesse, Italo Svevo, Samuel Beckett gibi yazarların ve ellilerin Amerika'sındaki manevi arayış romancılarının (William Styron, Saul Bellow, Herbert Gold, Wright Morris, J. D. Salinger vs.) bu etkiyi kullanarak yazdığı çeşit çeşit "arayış romanları"nın yapısı hakkında özenli çalışmalar yapılmamış olması çok kötüdür. Bu romancıların öğretileri üzerine pek çok tartışma yapıldı; çeşitli arayışları kadim "arayış mitleri"yle ilişkilendirme yönünde de birkaç girişim oldu. Hatta Northop Frye bütün edebi türlerin tek bir serüven mitinden türediği iddiasını ortaya attı. Ama bu öğretiler ile onları önemli gösteren teknik başarı arasında bağ kuran

çok az çalışma var. Ben de böyle eserlerin ne tür kafa karışıklıklarına dayandığını göstererek burada küçük bir başlangıç yapabileceğim ancak.

1. *Sanat ile gerçeklik ilişkisinde kasıtlı kafa karışıklığı.* – Sterne'ün ne tür bir kitap yazdığı konusunda okurun kafasını karıştırarak yarattığı gülmeceyi kısmen görmüştük. Pek çok modern eserde de geleneksel gerçeklik anlayışlarına karşı ve kitabın dünyasının sunduğu üstün gerçeklik lehinde kasıtlı bir polemik yapmak amacıyla aynı türden kafa karıştırıcı, güvenilmez anlatıya başvurulmaktadır.

Örneğin James Branch Cabell'ın eserlerinin büyük bir kısmı okurun gerçekliğe dair geleneksel anlayışını parçalamak üzere tasarlanmıştır ve bu polemiğin önemli bir kısmı da anlatıcının söylediklerine okurun normal güvenini zayıflatma girişimidir. *The Cream of the Jest*'e (Latifenin Kaymağı; 1917), kaleme aldığı romansı tasarlamaya çalışan "yazar" Horvendile ile başlarız. Ama neredeyse derhal bu garip, gerçekdışı ortaçağ sahnesinden çıkar ve kendini Horvendile olarak hayal eden görünüşteki yazar Felix Kennaston'ın katı, modern "gerçekliğine" geçeriz.

"Anlatayım" [der Horvendile]. "Bir zamanlar buralardan çok uzaklarda –benim ülkemde– bir romans yazarı varmış. Bir gün ülkemin bayat âdetleri uyarınca, Horvendile adlı kadim bir din adamının elinden çıkan eski bir elyazmasından çevirdiğini iddia ettiği bir romans yazmış. Romansta Sir Guiron des Rocques ile La Belle Ettarre arasındaki aşk ilişkisinde Horvendile'in rolü anlatılıyormuş. Ben o romans yazarıyım. Bu oda, bu şato, dışarıda uzanıp giden kırlar hayalimin bir parçasından ibaret ve bu yerlerin düşlerim dışında hiçbir varlığı yok" [7. Bölüm].

Bu tarzda pek çok yorum katmanı verilir, ama hiçbiri açıkça Cabell'ın kendisinin ya da onun adına konuşan birinin yorumu değildir. Kennaston'ın Horvendile olarak hayali yaşamına dair düşüncelerini, ayrıca bu hayatı yansıttığı haliyle kitabıyla ilgili düşüncelerini okuruz. Horvendile'in Kennaston üzerine yorumlarını okuruz. Ayrıca "Richard Fentnor Harrowby" adlı birinin hepsiyle ilgili yorumunu okuruz:

Kennaston'ın romansı eski bir elyazmasına dayanarak "yeniden anlattığını" iddia etme klişesi karşısında işinin ehli eleştirmenler omuz silkti. Ama Kennaston için din adamı Horvendile, yani vakayınamenin ilk yazıcısı ve olayların görgü tanığı olan kurmaca şahsiyet zorunluydu. Önemli işler icra

edilirken bir yan karakterin sürekli el altında bulundurulması ve herkesin sırlarına az çok vâkıf olması hiç şüphesiz hikâyenin ilerleyişini aksatıyordu – ama her nasılsa bu durum öykünün gerçek gibi görünmesini de sağlıyordu [9. Bölüm].

Bunu Cabell'ın hakiki sesi olarak görebiliriz, ama asla emin olamayız, çünkü Harrowby hiç yanlış anlaşılmayacak şekilde sık sık sadece kendi adına konuşur: "... [Kennaston'ın] hikâyesini tam bir sempatiyle ortaya koymadığım doğru olabilir, çünkü açık konuşmak gerekirse Felix Kennaston'ı hiçbir zaman sevmedim. Tiz sesi ... rahatsız ediciydi: Doğal sesi olmadığı anlaşılıyordu; ... kimi zaman kalem ve mürekkeple uğraşmanın zaten yetişkin bir erkeğe uygun bir iş olmadığı yolundaki iç karartıcı şüpheden kaçmak imkânsızlaşıyor" (*a.g.y.*).

Bu görünüşte yan hikâyelerin hepsi tam da, "gerçek hayatın" sanatsal "düşler" karşısındaki üstün gerçekliğine olan güvenimizi sarsma amacına hizmet eder. Sonuçta bu polemik açıkça ifade edilir, ama o zamana kadar saklı kalmalıdır. Çözümün inandırıcı ya da okumaya değer olabilmesi için kafa karışıklığı yaşamalı, sahici muğlaklığı tatmalıyız.[10]

Unamuno sıradan gerçekliğe daha da incelikli bir saldırıda bulunur. Onun *Sis*'i[11] gibi bir eser, temelindeki çoklu anlatı muğlaklıkları olmadan kaleme alınamazdı. Okur kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınır konusunda kasten kafa karışıklığına sevk edilir. Örneğin "Victor Goti", yazdığı önsözde kitabın düğüm noktasının "sadece bir fikirde değil bir olguda yatıp yatmadığını" tartışır; birkaç sayfa sonra da sanki Unamuno'nun kendisi cevap verir: "Burada kitabıma önsöz yazan Victor Goti'nin görüşlerinden birkaçı üzerinde biraz yakından durmak isterdim, fakat onun hikmet-i vücudu bence malum olduğundan bu önsözde söylediği şeylerin bütün sorumluluğunu kendisine bırakmayı tercih ediyorum." Kitap boyunca benzer diyaloglar devam eder ve kahramanın intihar ettirilerek öldürülmesi gerekip gerekmediği konusunda uzun bir diyalogda doruğa ulaşır. Neticede öldürülmesine karar verilir ve uygulamaya geçirilir. "Sonra da onu tekrar hayata

10. Gerçekliğin aldatıcılığı ve romancının "yalanları"nın üstün hakikati konularıyla oynayan başka bir eser için bkz. Jean Cayrol, *Les corps étrangers* (Paris, 1959).

11. *Niebla* (Madrid, 1914); Türkçesi: *Sis*, çev. Behçet Necatigil (Ankara: Bilgi, 1948).

döndürebilirim gibi geldi." "Unamuno" uykuya dalar ve rüyasında kahramanın ona gelip tekrar hayata geçirilemeyeceğini söylediğini görür; anlatıcı cevap verir: "Peki ya seni tekrar rüyamda görürsem?" Kahraman da bunun üzerine "Unamuno"ya dönerek şöyle der: "Aynı rüya art arda iki defa görülmez ki!.. Dikkat edin azizim Don Miguel, bizzat sizin bir hayal yaratığı olmadığınız; hakikatte ne ölü, ne diri var olmadığınız ne malum? Hikâyemin, dünyanın buna benzer başka hikâyeleri gibi, bilinip tanınması için sizin sadece bir vesile olmadığınız ne malum? Belki de günün birinde büsbütün öldüğünüz vakit ruhunuz, yaşamasına bizlerde devam edecek" (s. 256).

Sıradan gerçekliğin böyle mizahi bir şekilde baltalanarak fikir dünyasının onun yerini alması, okur hangi karakterin gerçeklik adına konuştuğu konusunda şüphe içinde bırakılmazsa asla başarılı olamaz. Gerçeklik aslında göründüğü gibi değilse, hayal edilmiş karakter aslında yazarın hayallerinin dışındaki "gerçek" hayatından daha gerçekse, o zaman okurun bir dizi yanlış çıkarımdan geçirilerek hakiki gerçekliğe dair hayali bir kavrayışa götürülmesi gerekir. Hiçbir güvenilir anlatıcı okura hakikati sunamaz, çünkü hakikatin kendisi yalın, hayal gücünün ürünü olmayan formülasyonun ötesindedir. Anlatıcı "Unamuno" hakikati bilmemektedir. Hatta "Unamuno"yu yaratan yazar Unamuno bile hakikati çeşitli kahramanlar ile anlatıcılar arasında bir diyalog kılığına sokmadan bize sunamaz, ki bunların da hiçbiri tam anlamıyla onun adına konuşamaz.

Bunların aksine, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinde, yani en büyük arayış romanlarından birinde gayet açık bir aydınlanmaya doğru ilerlenir. Anlatıcı Marcel okuru kendi kafa karışıklığına ortak ettikten sonra kitabın sonunda nihayet temel aldığı değerler için tam bir güvenilirlikle konuşabilir. Hem anlatıcı hem de okur, Marcel Proust'un baştan beri bildiği hakikatleri keşfederler sürekli. En sonunda Marcel sanat ve hayat hakkındaki nihai hakikati keşfeder, zamanın dünyasından çıkmanın yolları olarak bellek ve sanat hakkındaki hakikati bulur. Aslında okurun az önce bitirdiği kitabı yazmaya Proust'u iten budur.

Bilinçsiz olarak küçük madlenin tadını tanıdığım anda ölüm konusundaki endişelerimin dağılması bu şekilde açıklanabilirdi, çünkü o andaki benliğim, zamandışı bir benlikti, dolayısıyla gelecekteki değişimlere kayıtsızdı. Bu benlik sadece nesnelerin özüyle besleniyordu ve hayal gücü işin içine gir-

mediği için duyuların bu özü kendisine sunamadığı şimdiki zamanda besinini sağlayamıyordu; eylemin yöneldiği gelecek, bize bu özü bağışlar. Bu benlik, sadece ve sadece eylemin, anlık hazzın dışında, bir benzerlik mucizesi sayesinde şimdiki zamandan kurtulabildiğimde belirmiş, kendini göstermişti bana. Hafızamın ve zihnimin asla başaramadığı şeyi, eski günleri, kayıp zamanı yakalamamı, bir tek bu benlik sağlayabilirdi.[12]

Yazarın baştan beri bildiği şeyin keşfedilmesi konusundaki bu dolaysız beyan İngilizce baskıda otuz sekiz uzun sayfa boyunca devam eder, üstelik önceki eylemlere dair birkaç ima dışında hiçbir sahne tasviri ya da dramatik içerik barındırmaz. Aslına bakılırsa son bölümün büyük bir kısmı boyunca anlatıcı keşfinin anlamı hakkında konuşur – üstelik bu bölüm Camus'nün *Yabancı*'sının neredeyse iki katı uzunluktadır! Şu âna dek pek çok kez gördüğümüz, "Deneme başkadır, roman başkadır ve ikisinin karışımı uygunsuz kaçar"[13] iddiasının çarpıcı bir istisnasıdır bu.

"Ben"in Proust'un kendisinden farklı olması sebebiyle, roman uzunluğundaki bu kişisel denemenin neticede yazarın değil "Marcel'in" olduğu öne sürülebilir. Ama Marcel'in denemesinin can alıcı noktası, yaşam ve sanat konusunda nihayet hakikate ulaşmış olmasıdır, Proust'un kendisinin savunduğu hakikatin ta kendisidir bu. Yazar ile anlatıcı arasındaki bazı çarpıcı farklılıklar bu son kısma kadar devam etse de, düşünsel farklar geride bırakılmıştır: Bölümün Proust'un amaçladığı şekilde başarıya ulaşabilmesi için yazar, anlatıcı ve okur hakikati birlikte görmelidir. Marcel'in teorilerinden bazılarının edebi doğruluğunu reddetsek bile bölüm başarıya ulaşır, çünkü –başarıyı burada örneklemek mümkün değilse de– keşfettiği zamansız dünya hayat, zaman, bellek ve sanat deneyimimizle ana hatları bakımından örtüşür.[14]

Bu eserin geneldeki gücü ancak, Marcel'in keşiflerinin söylemsel izahını doruk noktası, amaç, baştan itibaren peşinde olduğumuz ödül olarak görmek suretiyle açıklanabilir: Marcel'in güvenilir anlatıcı ha-

12. *Kayıp Zamanın İzinde: Yakalanan Zaman*, çev. Roza Hakmen (İstanbul: YKY, 2010), s. 177-8.

13. Bernard DeVoto, *The World of Fiction* (New York, 1950), s. 207.

14. Bkz. Germaine Brée, *Marcel Proust and Deliverance from Time*, İng. çev. C. J. Richards ve A. D. Truitt (Paris, 1950). Proust ile Marcel arasındaki fark meselesi özellikle 9. Bölüm'de tartışılır.

line gelmesinin hikâyesidir bu. Kısacası kitabı bir fikir, yani bir fikrin arayışı bir arada tutar ve nihayetinde bu fikri açıkça idrak edebilmemiz için de en son aydınlanma ânına kadar tıpkı anlatıcı gibi yolumuzu yitirmemiz ve kafamızın karışması gerekir. Parçaların çoğu kendi başlarına başka ilgilerce bir arada tutuluyor olmasına rağmen –örneğin Swann'ın Odette'in peşinden koşması, okurda bir aşk hikâyesine yönelik geleneksel ilgileri uyandırır– bunlar da Marcel'in hayat ve sanata dair hakikatlerini açığa vuran örnekleyici anılar olarak iş görür.

Bu yüzden *Kayıp Zamanın İzinde*, hakikat arayışının sonunda hakikatin kavramlarda değil sanatsal faaliyetin gerçekliğinde olduğunun keşfedildiği büyük bir modern roman grubunu temsil eder. Bu tarzdaki birkaç başarılı örneği sayısız başarısız örnekten ayıranın ne olduğunu kimse bulamamış gibi görünüyor. Belli bir sebep olmadan son derece sıradan bir hakikati arayan sıkıcı bir "romancı-kahraman" dan daha sıkıcı bir şey olamaz. Böyle romanlarda okur hakikate ulaştığında, daha baştan yola niye çıkıldığını merak eder. Sanatın kendisine dair hakikatleri kurmacada ilginçleştirmenin çok zor olduğu malum. Gerçekten de romancı-kahramanın kendi sanatsal amaçları konusundaki kafa karışıklığına ortak olabilmemiz için, Proust'ta olduğu gibi bu sanatsal amaçların kitabın hayatına dair bize bir şeyler söylemesi gerekir. Okurların çoğu romancı değildir (gerçi insan modern eserlerin büyük bir kısmını okurken yazarların böyle düşündüğü hissine kapılır); üstelik hayata ve sanata, ikisinin arasındaki ilişkiyi anlamlı kılacak kadar içgörüyle bakabilen çok az romancı vardır.

2. *Ahlaki ve manevi problemler konusunda kafa karışıklığı.* – Sanat sadece soyut biçimler ve örüntüler yoluyla haz vermek gibi sınırlı bir anlamda "sanat için" olsaydı, şu hakikati aramanın bu hakikati aramaktan bir farkı olmamasını, iyi ile kötü arasındaki tek önemli ayrımın arayışı biçimlendirme tarzı olmasını bekleyebilirdik. James *The Sacred Fount*'un teması üzerine *The Ambassadors* kadar büyük bir kitap niçin yazamaz? Bir grup hafta sonu konuğunun âşıkane eşleşmelerinin net bir tablosunu çizmek isteyen dedikoducu bir adamın arayışı, Strether'ın hayatın anlamını araması kadar önemli değildir. James bir mucize sonucu *The Sacred Fount*'u *The Ambassadors*'un doluluğuna ulaştırsa bile, birinci kitaptaki arayışı ikinci kitaptaki kadar önemsememiz için bizim irademizde de bir mucize gerçekleşmesi gerekecektir. Oysa *The Ambassadors*'da herkesin bilerek ya da bil-

meyerek yaşadığı bir deneyim –güçlü bilinç ile zayıf vicdan arasındaki çatışma– anlatılır ve bu çatışmayı canlı bir şekilde tasvir edebilen romancı bizi yüreğimize yakın bir arayışa ortak edecektir.[15]

Strether geleneksel veya yüzeysel değerler arasındaki bir çatışmayı çözecek bir etik hakikat arayan ilk kahraman değildir. Ama bir oyunda verilebilecek geleneksel kesinlikleri ortadan kaldırarak, okurun, ahlaki problemlerle karşılaşan karakterin yalıtılmışlığını daha güçlü hissetmesini sağlayan ve böylece okuma sırasında onun kendi ikilemini güçlendiren pek çok eserin müjdecisi olmuştur. *Büyük Umutlar* gibi daha eski bir eserin güvenilir anlatıcısı, yanılan Pip için güvenli bir sığınak teşkil edebiliyordu, ama Paul Morel ya da Stephen Dedalus için güvenli bir sığınak yoktur. Hem bu açıdan hem de pek çok başka açıdan modern kurmaca, önceki kurmacalarda denenmiş olanlara nazaran hayatın kendisine çok daha yakın durmaya çalışmıştır. Okurun kendi seçimlerini yapmasına izin verir, onu kahramanın karşılaştığı her kararla yüzleşmeye zorlarsanız, o zaman hakikate ulaşılmasının –ya da kahraman başarısız olursa ulaşılamamasının– değerini çok daha derinden hissedecektir.

Bu tarzdaki eserlerin "gerçekten roman" olup olmadığını eleştirmenlerin sorgulaması pek şaşırtıcı değil. Sanat eseri olarak başarı kazanmaları için güçlü bir didaktik etki yaratmaları gerekir; okur ahlaki ikilemi ne kadar kişisel düzeyde hissederse, biçimlendirilmiş, hayal ürünü bir deneyim olarak esere tepkisi o kadar güçlü olacaktır. Kafka'nın romanları didaktik midir? Buna ancak şöyle cevap verilebilir: Okuru kendi ahlaki ikilemlerini düşünmeye zorlamak didaktiklikse, evet öyledir. Yine de, Kafka'nın yapmaya çalıştığı şeyin sadece "K"nın ikilemlerinin tanıdıklığını görmemizi –onun körlemesine arayışının komik ve acıklı beyhudeliğini tam anlamıyla deneyimlememiz için adeta kendi arayışımızmış gibi hissetmemiz gerektiğini anlamamızı– sağlamak olduğunu ileri sürmek de aynı ölçüde mümkündür.[16]

15. Burada anlattığım şey ancak, bir tür hakikat ya da görü uğruna düşünsel bir arayışı başlıca kaygı haline getiren eserler hakkında konuştuğumuz müddetçe doğrudur elbette. Bir grup hafta sonu konuğunun âşıkane eşleşmelerinin net bir tablosunu çizmek isteyen dedikoducu bir adamın arayışı hakkında büyük bir komedi de yazılabileceğini söylemeye gerek yok. James *The Sacred Fount*'ta zaman zaman bu tür bir komediye yaklaşır, ama neticede eser "derinliğe" ulaşma çabayla kendi kendini mahveden bir şeye dönüşür.

Örneğin Albert Camus'nün *Düşüş*'ünde[17] yazarın okuru kitabın içine çekmek için onun kafasını karıştırma çabasını ne kadar ileri götürebildiğini görürüz. Aksiyon –tabii buna aksiyon denebilirse– salt düşünsel ve ahlaki bir arayıştır. Kitap tümüyle Clamence adlı kahramanın monoloğu üzerinden anlatılır. Tıpkı Yaşlı Gemici gibi, Clamence de normal, orta sınıftan bir adamı konuşmasıyla esir alır ve manevi dertleri –bu durumda kendine niçin"tövbekâr-yargıç" dediği– konusunda onun merakını uyandırır. Yavaş yavaş bütün o koruma amaçlı erdem oyunlarından sıyrılır, boş ve habis kibrini ortaya serer. Ivan'ın Büyük Engizisyoncu hayalinin modern bir benzerini inşa ederken kendini nasıl ifşa ettiğinin ayrıntıları burada önemli değil. Ama yöntemi önemli: Tam da görünürde bir yazar olmadığı için Clamence hem dinleyicisini hem okuru kandırarak kendi yaşadığı manevi çöküşün aynısını yaşamaya götürebilir. "Beş gün öncesine nazaran kendinizden pek o kadar memnun olmadığınızı kabul edecek misiniz?" (s. 163). Ama dinleyici beş gün boyunca bu ahlaki çöküşü dinledikten sonra kendinden eskisi kadar memnun değilse, okur da değildir. Clamence'in kendisi için çizdiği tablo okurun tablosu haline gelir. Clamence'in intihar etmiş ve boğulmakta olan birine yardım etmeyi reddederek kendi büyük ahlaki krizinden yenik çıkması, ahlaki sorumluluk alma konusundaki bizim genel başarısızlığımız olur.

Bu yüzden kitabı gerektiği gibi okursak bizi içine çeker, anlatıcı bizi kandırarak aksiyonda rol almamızı sağlar. Ciddi ahlaki amaçlar için onunla bir diyaloğa gireriz. Bu diyalog komik amaçlar için Tristram Shandy'yle girdiğimiz ironik diyalogdan pek de farklı değildir. Tıpkı Tristram'da olduğu gibi Clamence'in hilekârlığında da kasıtlı çarpıtma vardır. Hatta Clamence kendi güvenilmezliği konusunda gayet açık davranır. İnsanların, kendileri hakkındaki nihai doğruları söyleyen, onların "hakiki mesleğini ve kimliğini" gösteren "işaret levhalarıyla" gezebileceklerinden bahsederken, kendi levhasını şöyle tarif eder: "çifte yüz, çekici bir Janus ve üzerinde de evin düsturu: 'Hiç güvenme'. Kartlarının üstünde: 'Jean-Baptiste Clamence, ak-

16. *Şato*'nun olay örgüsünü, her türlü alegorileştirme ya da didaktik örüntüler dayatma çabasından kasten uzak durarak okumanın mükemmel bir örneği için bkz. Paul Goodman, *Structure of Literature*, s. 173-83.

17. *La Chute* (Paris, 1956), çev. Justin O'Brien (New York, 1957); Türkçesi: *Düşüş*, çev. Hüseyin Demirhan (İstanbul: Can, 2010).

tör'" (s. 47). Mesele yalnızca pek çok yüzü olması değildir: Kasten aldatıcı davranmaktadır. Modern kurmacadaki, ya basitçe kafası karışmış ya da kendi bölünmüş kimliklerinde kaybolmuş çoğu muadilinden farklı olarak Clamence sahteliği kendi yönteminin zorunlu bir parçası olarak benimser.[18]

Ne düşündüğünüzü biliyorum: Anlattıklarımın içinde doğruyu yanlıştan ayırmak çok zor. Haklı olduğunuzu kabul ediyorum. ... Tanıdığım biri insanları üç kategoriye ayırırdı: yalan söylemek zorunda kalmak yerine saklayacak hiçbir şeyi olmamasını tercih edenler, saklayacak hiçbir şeyi olmaması yerine yalan söylemeyi tercih edenler ve son olarak da hem yalan söylemeyi hem de saklanan şeyleri sevenler. Bana uygun kategoriyi seçme işini size bırakıyorum.

Peki tüm bunlar umurumda mı? Yalanlar eninde sonunda hakikate çıkmaz mı? Benim hikâyelerim de ister doğru ister yalan olsunlar, aynı sonuca gitmiyor mu? Hepsinin anlamı aynı değil mi? Eskiden ve şimdi ne olduğumu anlatmaları bakımından önemli olduklarına göre, doğru ya da yalan olmaları neyi değiştirir ki? Kimi zaman, doğruyu söyleyen adamdansa yalancının içini açıkça görmek daha kolaydır. Hakikat tıpkı ışık gibi göz kamaştırır. Yalan ise tam tersine her şeyi canlandıran güzel bir alacakaranlıktır [s. 119-20].

Dinleyicilerini ve okurlarını ilk başta kendisini yargılamak üzere tuzağa düşürüp bu yargıyı onlara karşı yöneltebilmek için kandırma yoluna başvurmak zorunda olması değildir tek mesele. İnsanlar hakkında keşfetmeye çalıştığı hakikatin ta kendisi, insanların ikiyüzlü olduğudur: "Kendimi uzun uzadıya araştırdıktan sonra, insanın temel ikiyüzlülüğünü açığa çıkarttım" (s. 84). Dolayısıyla, bu modern Vaftizci Yahya'nın* verdiği mesajın yıkıcı yönünün ancak güvenilmez, gayrişahsi bir anlatıyla aktarılabileceği doğrudur. Ivan'ın Büyük Engizisyoncu hayalinde olduğu gibi, çözülemeyecek kadar zor bir sorunla karşı karşıya kalan, üstelik tek başına olan bir anlatıcı gerektirir. (Dostoyevski'nin eserindeki anlatıcının bazı noktalarda boşboğazlık etmesi, ama engizisyoncuyla ilgili uzun anlatı da dahil olmak üzere Ivan'la Alyoşa'nın diyaloğu boyunca hiç ses çıkarmaması dikkat çe-

* Jean Baptiste, John the Baptist. –*y.n.*

18. Krş. Mann'ın *Confessions of Felix Krull, Confidence Man*'indeki (1954) Janus yüzlü anlatıcı-kahraman. Clamence gibi Krull da güvenilmez gerçekdışılığıyla övünür; Hermes'e –kendisinin anlamadığı– benzerliği o çok yönlü tanrının esasen sinsi, aldatıcı özelliklerine gönderme yapar.

kicidir. Ivan ve Alyoşa sorunlarıyla yardım görmeden yüzleşmek zorundadır.)

Yazarın mesajının olumlayıcı yanı ise başka bir meseledir. Bu yan, Clamence'in kafa karışıklıkları ve olumsuzlamalarının o kadar derinine gömülmüştür ki, romanın dışında, Camus'nün başka eserlerinde bulunup esere geri aktarılması daha makul olabilir. Böyle bir ifade belki de eserin içsel bir zayıflığına parmak basmak anlamına gelebilir, ama öte yandan bu zayıflıktan nasıl kaçınılabileceğini söylemek zordur. James'in *Ormandaki Yaratık*'taki yöntemini kullanarak Clamence'in yargıları konusunda yazarın üslubunun sürekli devam eden bir yorumu mümkün kılmasını sağlamak, sorumluluğu özgürce kabul etmenin öneminin olumlanmasına yardımcı olabilir – ama aynı zamanda Clamence'in kafa karışıklıklarına okurun ortak olma düzeyini düşürecektir.

Aynı problemi birinci tekil şahıs anlatısı *Yabancı*'da da (1942) görüyoruz. Eserin biçimi bazı açılardan *Ormandaki Yaratık*'ı andırır. Meursault hayatın devinimlerinin içinden, tıpkı Marcher gibi, her türlü normal insan duygusuna ve deneyimine yabancı olarak geçer. Ama Marcher'ın aksine, aslında kayıp bir adam olmadığını keşfeder; kayıtsız yalıtılmışlığı içinde, tüm evrenin kayıtsızlığına dair bir hakikati saptamıştır, ayrıca öteden beri mutlu olduğunu, "hâlâ da mutlu olduğu[n]u" fark eder.[19]

Bu olumlayıcı noktanın eserdeki pek çok olumsuzlamayla ilişkisini anlamak son derece zordur. Meursault kalbini "evrenin iyicil kayıtsızlığına" açık tutuyorsa, kayıtsızlığı içinde "kardeşçe" olduğunu hissediyorsa, nasıl oluyor da bu sonuca varıyor? "Her şeyin tamamlanması için, kendimi daha az yalnız hissetmek için tek yapabileceğim, idam günümde koca bir izleyici kalabalığının toplanmasını ve beni nefret dolu ulumalarla selamlamalarını ummaktı." Niçin "özgürlüğün kıyısında" mesela "iyicil kayıtsızlık" ifadeleri değil de "nefret dolu ulumalar" istiyor ki? Çok iyi eğitimli bir okur eseri dikkatle okuyarak böyle soruların cevaplarını bulabilir şüphesiz. Ama pek çok eleştirmen Camus'nün *Sisifos Söyleni* ve *Başkaldıran İnsan*'daki kendi düşüncelerinden yardım almak zorunda kaldığını itiraf etmiştir.

19. Çev. Stuart Gilbert (New York, 1954), s. 154; Türkçesi: *Yabancı*, çev. Vedat Günyol (İstanbul: Can, 2012).

Hatta bu eleştirmenler arasında bile nihai anlam konusunda ciddi anlaşmazlıklar olduğunu görüyoruz.[20]

Ahlaki arayış edebiyatında arayışın başarısızlıkla sonuçlandığı pek çok eser vardır. Bazılarında kafa karışıklığı hiç sona ermez: Eserde gündeme getirilen bir ya da birden fazla soru konusunda okurun şaşkınlığı kasıtlı olarak giderilmez. Sonunda açıklığa kavuşan şey –tabii bu kadar muğlak meselelerde hâlâ açıklığa kavuşmadan bahsedebilirsek– toptan anlamsızlığa dair bir görüştür.

Herhangi bir sonuca ya da nihai aydınlanmaya doğru ilerleme hissi verme çabasının hiç görülmediği bir roman tasarlamak teoride mümkündür. Böyle bir eser sadece, inancın mümkün olmadığına, her şeyin kaostan ibaret olduğuna, kimsenin yolunu net olarak görmediğine ve hepimizin "gecenin sonuna doğru bir yolculuğa" çıkmış bulunduğuna dair güçlü bir his uyandırıyor olabilir. Böyle bir eserde anlatıcı ve okur ortaya çıkan cevapsız soruların içinden beraber geçmekle kalmayacak, büyük ihtimalle zımni yazar da onlarla birlikte hareket edecek ve kitabı okumuş olmak kimseyi daha bilge yapmayacaktır. Böyle bir eserin yazarı aksiyonu çözümsüz bırakmalıdır: Her çözüm bir durumun diğerinden daha nihai olmasını temin eden bir değer standardını ima edecektir. Ancak çözüme kavuşmayan bir "anlamsız süreklilik" hissi böyle bir eserdeki tam nihilizm için adil olabilir.

Conrad'ın karanlığın yüreğinden tutun da her daim mevcut olan nihai bomba patlaması imgesinden esinlenen son dönemdeki kıyamet temalarına kadar pek çok "nihilizm" vardır kurmacada. Bunların hepsi de ortak bir problemle, estetik ile metafizik arasındaki sınırda bulunan bir problemle karşı karşıya görünmektedir: Hiçliği dramatik

20. *Yabancı* ilk yayımlandığında Sartre, bu eseri Camus'nün düşüncelerini içeren eserleri okuyuncaya kadar anlayamadığını itiraf etmişti ("Camus' *The Outsider* [*L'Étranger*]", *Literary and Philosophical Essays*, çev. Annette Michelson [Londra, 1955]). Camus'nün, "tüm eserlerinin bağlamı dışında anlaşılamayan" (s. 865) bu romanın "nihai anlamı" konusunda bir tartışma için ayrıca bkz. Carl A. Viggiani, "Camus' *L'Étranger*", *PMLA*, LXXI (Aralık 1956), s. 865-87, özellikle 887. Bu kafa karıştırıcı eserin okur için yarattığı problemlere dair mükemmel bir tartışma için ayrıca bkz. Alex Comfort, *The Novel and Our Time* (Londra, 1948), s. 40-2. Camus'nün kendisinin doğruladığı bir yorum da –doğrulamaya ya da reddetmeye gönüllü modern bir yazar bulmak eleştirmenler için gerçekten büyük şanstır– şu eserde bulunabilir: Philip Thody, *Albert Camus: A Study of His Work* (Londra, 1957).

bir şekilde göstermek şöyle dursun, kendi içinde tanımlamak bile mümkün olmadığından, daima bir şey ya da birisi bir şeyler yapıyor olarak gösterilmelidir; ayrıca okurun aksiyonu kavrayabilmesi için aksiyonun onun algılayabileceği bir değerler şemasına oturtulması gerekir (bkz. yukarıda 5. Bölüm). Örneğin karakteri anlamlı bir çözümü olmayan bir çıkmaza düşmüş olarak gösterirsek, tam da edebi başarımızın koşulları gereği anlamsız bir çıkmaza düşmenin kötü bir şey olduğunun varsayılması gerekecektir, ki böyle bir durumda da ortada ne kadar gelişmemiş olursa olsun bir anlam var demektir. Yazmak en azından *şu* düzenin *bu* düzene üstünlüğünü olumlamaktır.[21] Ama hangi değer sistemine göre üstünlük? Verilecek her cevap zorunlu olarak mutlak nihilizmle çelişecektir. Mutlak nihilist için tek tutarlı hareket, anlamlı biçimler yaratmak değil intihar etmektir.

O halde pek çok kaybolmuş karakteri ümitsiz durumlarda görmemize rağmen, bu karakterler ancak keşfedilecek bir şey olmadığını keşfedebilmesine rağmen, en son eylemleri intihar ya da başka bir umutsuzca hareket olmasına rağmen, içinde yer aldıkları eserlerin ancak gevşek, uzlaşımsal bir anlamda nihilist sayılabileceğini söylemek kimseyi şaşırtmayacaktır herhalde.[22]

Problemimiz için temel nitelik taşımayan bu sonuca varmakta haklı olsam da olmasam da, "nihilist" bir roman yazmaya yönelik herhangi bir girişimde güvenilir anlatı biçimlerinin hepsinin uygunsuz kaçacağı açıktır. Kitabın dünyası anlamsızsa ortada nasıl güveni-

21. "Açık uçlu" ya da alışılmadık edebi eserlere yönelik mevcut ilgi bence bu konumla çelişmiyor: bkz. Robert M. Adams, *Strains of Discord* (Ithaca, N.Y., 1958), Giriş ve 9. Bölüm; Marius Bewley, *The Eccentric Design* (New York, 1960); Richard Eastman, *a.g.y.* En gevşek, en sonuçsuz eserler bile bir ölçüde düzenlenmiş ya da en azından seçilmiş bir bütündür. Gerçekten de bizim hayranlık duyduğumuz o açık yapılar, yakından bakıldığında sadece çok sınırlı açılardan "açık" görünürler daima; onları büyük eserler olarak gördüğümüz müddetçe çeşitli iplerle bir şekilde nihai uyum kumaşını dokurlar.

22. Bkz. Norman Podhoretz, "The New Nihilism", *Partisan Review*, XXV (Güz, 1958), s. 576-90. Podhoretz, son dönemde "nihilizmin şaha kalktığı" pek çok romandan bahseder. Bu romanlarda karakterler kendilerine baktıkları zaman hiçbir şey bulamazlar, ama buna rağmen hepsi de son dakikada geri adım atar, tıpkı "tırnaklarını uçurumun kenarına geçirip tanrı bilir nasıl bir mucizevi hayatta kalma içgüdüsüyle tutunmayı başaran" Camus gibi (s. 585). Romanları (örneğin *Portrait of a Man Unknown*) "varoluşun anlamsızlığına tümden teslimiyeti temsil eden" Nathalie Sarraute bile hâlâ "altı duyunun kendisi dahil, kelimenin tam anlamıyla her şe-

lir anlatıcı olabilir? Hangi konuda güvenilir olacak? Güvenilirlik kavramının ta kendisi eylemler ve düşüncelerle ilgili nesnel olarak doğru bir şey söylenebileceğini varsayar. Eyüp'e "kâmil ve doğru" bir adam demek, kâmillik ve doğruluk anlamlı bir evrende anlamlı tabirler değilse hiçbir şey ifade etmez. Karakterlerin kendilerini içinde buldukları aynı anlamsız tuzağa takılmamış birinin en ufak bir yorumla araya girmesi bile okurun dikkatini böyle bir eserin altında yatan aldatmacaya çekecektir. Üstelik okurun kitaptaki kayıp ruhların çıkmazına duygusal katılımını zayıflatacaktır. Eğer yolculuğumuzu aydınlatacak bir ışık gerçekten yoksa, o zaman her türlü güvenilir içgörü başıboş dolaşmalarımızın etkisini azaltacaktır.

Ama mahut nihilist eserlerin çoğu, ne kadar gayrişahsi bir tarzda yazılmış olurlarsa olsunlar gerçekte aktif protesto, hatta olumlama eserleridir; bu yüzden gerekirse en azından bir ölçüde güvenilir anlatıcıları ya da yansıtıcıları içerebilirler. Okurun kafasını bir grup norm konusunda karıştırırken, başka bir grup normu dayatırlar ve bu diğer normların güvenilir tanıklarının bir yerlerde saklanmakta oldukları neredeyse kesindir. Hemingway "nihilist" öyküsü "Aydınlık ve Temiz Bir Yer"i yazarken kendi adına konuşacak bir karakter yaratabilir, çünkü hikâye nihayetinde hiç de nihilist değildir. Hemingway'in kalbinin garsonun *nada*'ya, hiçliğe niyazından yana olmadığına inanmak için hiçbir sebebimiz yoktur, ama kalbinin aynı zamanda *nada*'nın nahoşluğuyla karşılaşmak zorunda olan yalnız gezginler için aydınlık ve temiz bir yer temin etmeyi arzulayan garsondan yana olduğunu da biliriz. Karakterlerin, adeta hak kazanmadan onun değerleri adına konuşabildikleri diğer Hemingway hikâyelerinden bazılarının aksine, bu hikâyede yazarın sözcüsü gerçek bir güce sahiptir. Karanlık karşısındaki hoşnutsuzluğu ve karanlığa ışıkla –bu ışık sa-

---

yin havaya karışıp kaybolmak üzere olduğu noktanın" *bu* tarafındadır. Bu noktanın ötesinde "hiçbir şey" olmayabilir, ama hiç kimse bununla ilgili bir roman yazmayacaktır. Podhoretz'in bahsettiği diğer "nihilist" romanlar Frederick Buechner'in *The Return of Ansel Gibbs*'i, George P. Elliott'ın *Parktilden Village*'ı ("serinkanlı sağgörülülük dikkatinizi yazarın inceliği ve beğenisine çekmenin ötesinde bir iş görür: ana karaktere yönelik eleştirel bir tavır tanımlamaya yarar" [s. 581]), J. P. Donleavy'nin *The Ginger Man*'i ve Thomas Hinde'ın *Happy as Larry*'sidir. Marcel Gutwirth'ten duyduğum kadarıyla Maurice Blanchot'nun romanları da esaslı bir nihilizme kayda değer ölçüde yaklaşıyormuş, ama şu an bunu bizzat incelemek için çok geç.

natın "aydınlık ve temiz yer"iyle sınırlı olsa bile– direnme kararlılığını ifade eden hikâye çok basit ve doğrudan bir "dramatize edilmiş sözcü"yü içinde barındırabilir. Ama Hemingway gerçekte tüm inançlarımızın yerine *nada*'yı geçirmeye çalışsaydı, gerçekten de umutsuzluğun polemiğini yazsaydı, garsonun sesi ne kadar kısık olsa da kabul edilemezdi. Öte yandan yazar hakkında az önce belirttiğim nispeten yavan ve avutucu noktaları ifade etmek üzere güvenilir bir anlatıcı araya girseydi, yazarın *nada*'ya ilişkin görüşünün keskinliği azalırdı.

YAZAR İLE OKUR ARASINDAKİ "GİZLİ ORTAKLIK"

Kasıtlı kafa karışıklığının etkili olması için anlatıcı ile okurun neredeyse tam bir birlik halinde ortak bir çaba içine girmesi gerekir; yazar da sessiz ve görünmez kalmalı, ama örtük olarak işbirliği yapmalı, hatta belki de anlatıcının çıkmazından payını almalıdır. Şimdi ele alacağımız etkiler yazar ile okurun anlatıcının arkasından gizli bir ortaklık kurmasını gerektirir. Pek az modern anlatıcı tümüyle uçlardan birindeki niteliklerden oluşmuştur, ama şu ya da bu türün başat olması, içinde yer aldıkları eserlerde kökten farklı etkiler yaratacaktır. Birinci türde anlatıcı tıpkı Miranda gibi ciddi kusurlar barındırmasına rağmen bu kusurların farkına hemen hiç varmayız. İkinci türde ise anlatıcının zihninde ya da kalbinde bazı iyi nitelikler olmasına rağmen, sessiz yazarla birlikte yolculuk ederiz, arka koltukta oturup ön koltuktaki anlatıcının, otomobili komik, rezilce, gülünç ya da ahlaksızca kullanmasını izleriz. Yazar bize göz kırpabilir ve bizi dürtebilir, ama bizimle konuşmaz. Okur anlatıcıyla duygudaşlık kurabilir ya da ona acıyabilir, ama kesinlikle anlatıcıyı güvenilir bir rehber olarak kabul etmez.

Böyle anlatıcılar karşısında okurun yapması gereken çıkarımlar *Huckleberry Finn*'deki kadar basit de olabilir, bir sürü farklı anlatıcının bulunduğu ve bunların her birinin değişik şekillerde güvenilmez olduğu *Ulysses*'te yolunu bulmaya çalışanlardan beklenenler kadar karmaşık da olabilir. Yaratılan etkiler de bir o kadar çeşitlidir; Huck için hissettiğimiz derin sempatiden, Poe'nun Montresor'unun ya da Joyce'un *Cyclops* epizodunun (12. Bölüm) yarattığı düşmanlığa kadar değişebilir.[23] Ama bu böyle anlatıcı kullanılarak artırılabilecek ya

da bastırılabilecek türlü türlü etkinin ardında, okur anlatıcının diktiği yarı-saydam camdan bakarak yazarın konumunu çıkarmaya ne zaman davet edilse bir ölçüde kendini gösteren üç genel hazzı tanımak mümkündür.

Şifre çözmenin hazzı. – Vladimir Nabokov'un son dönemde yazdığı "Vane Kardeşler"adlı öyküsü,[24] gizli iletişimin hazzını, salt şifre çözme sürecine uzanan yolda epey uçlara götürür. Anlatıcı ispritizmacılığa inanınamasına rağmen ölülerden –bilinçsizce– çeşitli mesajlar alır. Bunlardan en önemlisi de son paragrafa bir akrostiş olarak yerleştirilmiştir ama anlatıcı mesajı oraya bilinçsiz olarak yerleştirdiğinden hiç şüphelenmez. Nabokov *Encounter*'ın sonraki sayısına (talep edilmemesine rağmen) akrostişin çözümünü gönderen "ilk beş şifre çözücüyü" tebrik ederken şöyle der: "Asıl zorluk anlatıcıya hayaletlerin esinlediği o mesajı anlatıcı fark etmeden akrostiş yoluyla verebilmekti. Daha önce hiçbir yazar böyle bir şey denememiştir."[25] Bu iddiaya karşı çıkan yoktur muhtemelen, ama şifre çözme uzmanlarına davetiye çıkaran başka incelikli girişimler de olmuştur. Bunların arasında son derece ağırbaşlı simgesel örüntüler olduğu gibi, Joyce'un "Süleyman tapınağı"ndan (*bethel of Solyman's*) "*Brimgem young, bringem young, bringem young*"[26] çığlıkları atan çokeşli karakteri gibi oyunbaz olanları da vardır.

23. Richard Ellmann, *James Joyce* (New York, 1959), s. 367: "Joyce ... tutarsız anlatıcı gibi radikal bir aracı kendine uygun bir üslupla kullanır. *Ulysses*'in birkaç bölümünde bu aracı kullanmıştır: Mesela *Cyclops*'ta anlatıcı Bloom'a o kadar bariz bir şekilde düşmandır ki ona karşı sempati uyandırır, *Nausicaa*'da (13. Bölüm) anlatıcının gevezeliği Bloom'un olgusal bildirimlerince kesilir ve dengelenir, *Eumaeus*'ta (16. Bölüm) anlatıcı emniyet mensuplarına has bir üslupla yazar." Buradaki anlamıyla tutarsız olmanın benim güvenilmez dediğim şeyle bir olmadığına dikkat edin; güvenilmez anlatıcıların çoğu, güvenilmezlik açısından tutarlıdır.

24. *Encounter*, Mart 1959. 25. *Encounter*, Nisan 1959, s. 96.

26. Bkz. *Finnegans Wake* (Compass Books baskısı, 1959), s. 542. Roman ilk kez 1939'da yayımlandı, ama daha önce bilinen adıyla *Work in Progress*'ten parçalar önceki on yıl boyunca yayımlanmıştı. Meseleyi burada bırakırsam hiç şüphe yok ki bazı okurlar *Finnegans Wake*'i okuduğum izlenimine kapılacaktır. Ama okumadığımı itiraf etmeliyim; zaman zaman biraz bakıyorum, önce büyük bir keyif alıyorum ama sonra sıkılıyorum. Bu arada bu okunamaz eseri okuyan birileri bana ilk "*brimgem*"deki birinci "*m*"nin baskı hatası olup olmadığını söyleyebilir mi? ["*Bringem*" kelimesi "*bring them*" yani "getirin onları" diye okunabilecek bir kısaltmadır; bu durumda "*bringem young*", "genç olanlarını getirin" anlamına gelir; fakat "*brimgem*" kelimesini "kenar süslemekte kullanılan değerli taşlar" olarak okumak da

Bir kitaba yerleştirilebilecek şifre sayısının sınırı olmadığı açıktır – en azından Joyce okuyanlar için. Ayrıca şifre çözücünün işinin en güç olduğu kitapların, yazarın en azından kendi sesiyle açık açık yardım etmediği kitaplar olduğu da ortadadır. O halde bir eser okurun şifre çözme faaliyetine bağlıysa, okura açık açık yardım edemez.

Ama bu ödüllerin kendi başlarına önemli olduklarını hiç kimse iddia etmemiştir bugüne dek. *Finnegans Wake* sık sık uzun bir bulmaca olmakla suçlanmıştır, ama bildiğim kadarıyla hiç aynı gerekçeyle savunulmamıştır.

Katılım hazzı. – Okuru şifre çözmeye zorlamanın asıl değeri, bu faaliyetin okurun hikâyeye ve yazara karşı tavrını nasıl etkilediğinde yatar. Daha önce de alıntı yaptığım, *Atlantic Monthly*'deki ilk dönem yorumlarından birinde James "okuru şekillendirme" sanatından bahsederken bütünüyle bu veçheye vurgu yapar. "Yazar bunu iyi becerirse okurun ilgisi artar, böylece işin yarısını o yapar."[27] James burada okura zeki olduğu izlenimini vermekten bahsetmemektedir sadece. Okurlarını en incelikli etkilere bile duyarlı olmalarını sağlayacak bir uyanıklık düzeyine çıkmaya zorlayarak onları şekillendirmektedir.

Okurdan şifre çözmesini istemenin iyi ve kötü yönleriyle ilgili –genellikle "zorluk", "anlaşılmazlık", "karmaşıklık" ya da "imalılık" terimleri çerçevesinde ifade edilen– çoğu yorumun sorunu, sanki şu ya da bu ölçüde zorluğun fazla ya da az geleceğini söyleyen soyut bir yasa varmış gibi tamamen genel olmasıdır. Modern kurmacanın anlaşılmazlığıyla ilgili sayısız malumat fakiri saldırıya hepimiz aşinayız. Görünüşe bakılırsa bu saldırıların hepsi okurunuzdan herhangi bir bilgi beklemenin yanlış olduğu varsayımına dayanmaktadır. Öte yandan edebiyat zor değilse kötüdür diyormuş gibi görünen genel savunmalar da bir o kadar çoktur. Her iki taraftan yazarlar nadiren tekil eserlerden bahsederler ve halkın cehaletine ya da şairler ve romancıların inatçılığına saldırınakla çok daha yakından ilgilenirler.[28]

---

mümkündür. –*ç.n.*] Bilmiyor musunuz? Umursamıyor musunuz? Öyleyse ikimizin de başı dertte demektir.

27. *The Atlantic Monthly*, Ekim 1886, s. 485.

28. Bu genel çekişmeyle ilgili en aklı başında tartışmalar şunlardır: Randall Jarrell, "The Obscurity of the Poet", *Poetry and the Age* (New York, 1953); Henri Peyre, *Writers and Their Critics: A Study of Misunderstanding* (Ithaca, N.Y., 1944), özellikle s. 183-218.

Yine de böyle bir mesele konusunda bariz olan bir şey varsa, o da farklı eserlerin bu bakımdan farklı standartlar doğuracağıdır. Bir eserin dili fazlaca imalı görünürken, aynı ölçüde imalı bir dil başka bir eserde fazla düz bile kaçabilir. Pek çok okur Nabokov'un akrostişini çözmeyi başaramayacaktır şüphesiz, ben çözememiştim, fakat bu illa ki akrostişin çok zor olduğu anlamına gelmez: Bu hikâye yazılacaksa, akrostişli küçük oyun hikâyenin bir parçası olmalıdır ve belki de ancak muğlak bir şekilde kullanılması mümkündür. Nabokov hiç şüphesiz *Encounter*'ın okurlarından pek çoğunu dışlamışsa da, zorluk derecesi bir bütün olarak esere tamamen uygun olabilir. Yeterince ipucu verilip verilmediği ancak hikâyenin tamamının ayrıntılı bir şekilde gözden geçirilmesi, muhtemel aydınlatma tarzlarının araştırılmasıyla anlaşılabilir. Joyce'a *Finnegans Wake*'te çözülmesi gereken "çok fazla" şifre olduğunu söylemenin ne anlamı olacaktır? Belki sizin ve benim için çok fazladır, dolayısıyla pratikte herkesi dışlayan bir yazarı ahlaki temelde reddederken bulabiliriz kendimizi en sonunda. Ama bu şifreler *Finnegans Wake* için çok fazla değildir. *Finnegans Wake* tarzında şifrelerle dolu olmasa kim umursardı ki *Finnegans Wake*'i?

Genel ilkelerin zorluk sorununa yanlış uygulanmasının belki de en bariz örnekleri, okuru çalıştırma meselesinde karşımıza çıkıyor. Okurun kendini okuduğu esere vermesini sağlamak gerektiği şüphesiz çok doğrudur. Ewald'ın Swift hakkındaki iddiası, yani Swift'i okumak için gereken çabanın "eserlerindeki düşünsel ve duygusal gücü hiç şüphesiz açıkladığı"[29] görüşü pek çok romancı için geçerlidir, ama bizim için hiçbir sorunu çözmez. Bir kere bu iddia ustaca yerleştirilmiş ya da dikkatsizce bırakılıvermiş her türlü zorluk için ortaya atılabilir. Okurun sorunu, sahiden işlevli zorluk ve anlaşılmazlıklar ile dikkatsizlikten, boş gururdan ya da safi beceriksizlikten kaynaklananları birbirinden ayırmaktır. Sırf yazarın eserini yazmaktaki beceriksizliğinden kaynaklı bir güçlüğü –bizi çalıştırsa da çalıştırmasa da– övmek, bir eleştirmen için, bütünün zorunlu bir parçası olan bir zorluğu kusur saymak kadar ölümcüldür.

Daha da önemlisi, böyle bir iddia imaların ve inceliklerin şifresini çözmenin aktif okur katılımının biçimlerinden sadece biri olduğu-

29. William Bragg Ewald, Jr., *The Masks of Jonathan Swift* (Oxford, 1954), s. 187.

nu unutmamıza da yol açabilir – üstelik bu katılımın en önemli biçimi de değildir. Kimin kime ne yaptığını veya yaptığı şeyin iyi mi kötü mü olduğunu tahmin etmenin ötesinde okurdan istenebilecek bir sürü şey vardır. *Kral Lear*'ı gereğince deneyimlemek için var gücümle çalışmam gerekir. Attığım her adımda son derece karmaşık işaretlere son derece karmaşık tepkiler vermem zorunludur; hayal gücüm ve ahlaki duyarlılığım son haddine kadar zorlanır. Ama pek fazla şifre çözmem gerekmez. Kaynak kitaplara kapanmadan da her karakterin güdülerini bilebilirim. Lear'ın Cordelia'yı evlatlıktan reddetmekle hata edip etmediğini tahmin etmem beklenmez. Edmund'un niyetleri konusunda asla bir sırrı keşfetmem gerekmez. Ayrıca Goneril ve Regan konusunda neler hissetmem gerektiği onlarca farklı şekilde bana doğrudan *söylenir*. Kısacası, çözümlemem gereken birçok unsur bulabilirim elbette, ama bunlar ana unsurlar değildir ve oyunu izlemekten ya da okumaktan alacağım şifre çözme hazzı, eserin sunduğu ana ödüllerin yanında tali kalır. Bu eser üzerinde çalıştığım kadar pek az sanatsal deneyim üzerinde çalışmışımdır, ama buradaki işim sırları çözmek, imaları hesaplamak, niyetleri açığa çıkartmak değildir. Buradaki işim Lear'ın trajedisinin imgesel ve duygusal karmaşıklıklarını deneyimlemek için gereken yüksekliğe kendimi çıkarmaktır.

Gizli ortaklık, anlaşma ve işbirliği. – Güvenilmez anlatının kullanıldığı büyük eserlerin başarısı salt okura dalkavukluk etmekten ya da onu çalıştırmaktan çok daha incelikli etkilere dayalıdır. Yazar söylenmemiş bir noktayı okuruna her aktardığında, hikâyenin içinde ya da dışında bulunup o noktayı anlamamış olan herkese karşı okurla bir anlaşma yaptığı hissini yaratır. Bu yüzden ironi daima dışlamaya yaradığı kadar kapsamaya da yarayan bir araçtır ve kapsananlar, ironiyi yakalamak için gereken bilgiye sahip olanlar, başkalarının dışlandığı hissinden kısmen de olsa ister istemez haz duyarlar. Bu tür ironide, konuşmacının kendisi ironik yorumun hedefindedir. Yazar ile okur konuşmacının arkasından gizlice anlaşmış, standardı belirlemiş ve karakteri bu standarda göre kusurlu bulmuştur.

Anlatıcı ayan beyan şeyler konusunda cehalet gösterdiği zaman bu etkiyi ayırt etmek çok kolaydır. Thurber'ın "Açıp Bakabilirsiniz" adlı öyküsündeki anlatıcı iki arkadaşın Damon ile Phidias gibi olduğunu söylediğinde ya da "Beytüllahim gibi zıvanadan çıktı" dediğinde pek çoğumuz şakanın altında yatan olguları anlayabiliriz ve bura-

da anlatmaya çalıştığım etkiyi mümkün olan en basit düzeyde deneyimleriz.

Aldığımız haz kendi bilgimizden duyduğumuz gurur, cahil anlatıcının gülünçlüğü ve sessiz yazarla anlaşma hissinin bileşiminden oluşur. Yazar da tıpkı bizim gibi olguları bilmektedir ve hem anlatıcıya hem de imayı anlayamayan okurlara tuzak kurmuştur. Söz konusu üç öğe farklı şekillerde birleşebilir, ama bir anlatıcı üstün bir zihnin rehberliği olmadan kurduğu kendi cümlelerinde kusurlarını ifşa ettiğinde muhakkak üçü de mevcuttur.

Ben sadece fark etmeye hazır olduğum ipuçlarını fark edebilirim elbette, bu yüzden genellikle beni gerçekten sıkıntıya sokacak olan ironinin bilincinde değilimdir. Daima *öteki* okuru kandırılan okur olarak düşünürüz. Hatta daha basit ironi biçimlerini çok bariz oldukları için –yani şakayla dışlanan insan sayısı az olduğu için– reddetme ihtimalimiz yüksektir. Herkes Damon ile Pythias'ı bilir. Bu ironi çok kolaydır. Ama mahremiyet duygusu arttıkça eğlence de artar. Mark Harris'in *The Southpaw*'undaki (Solak) genç sporcu, Ring Lardner'ın beyzbol hikâyelerinin pek iyi olmadığından yakındığında, sebep olarak da Lardner'ın oyun sonlarını umursamamasını gösterdiğinde, şakanın yarattığı etki, aynı yakınma Shakespeare hakkında olsaydı ortaya çıkacak etkiden daha komiktir çünkü bir mahremiyet havası taşır. Lardner'ı bilenlerin sayısı Shakespeare'i bilenlerin sayısından azdır; Lardner'ın beyzbol hikâyelerini doğru sebeplerle beğendiğini düşünenlerimiz de, "Olmak ya da olmamak"ın bozulmuş bir versiyonunun yapacağından daha başarılı bir şekilde ayırt edilebilir. Gerçek sayıların bir önemi yoktur; her okur şakayı anlasa bile, her okurun aldığı hazda mahrem bir iletişim hissi bulunacaktır – ne de olsa solağın kendisi şakayı anlamaz.

Bu tür olgusal hatalar edebi deneyimimizin önemli bir kısmını oluşturmaz. Ama bu hataların temelindeki yazar-okur ilişkisi –daha incelikli eksiklikleri kapsayacak biçimde– pek çok iyi modern eserde bulunur. Bilinçsiz olarak zalimliklerini, duyarsızlıklarını, pintiliklerini ele veren ya da düpedüz trajik veya komik hatalara doğru ilerleyen anlatıcıların istenen etkiyi yaratması için yazarın suskunluğunun gerekmeyebileceği doğrudur. Bütün büyük klasik tiyatro oyunlarında konuşmacının hata ve kusurları diğer karakterlerin yaptıkları ve söyledikleri yoluyla dinleyicilerin gözünde düzeltilir. Kıskançlıktan ku-

durmuş halde Desdamona'ya yaklaşırken Othello'nun trajik bir hata yapacağını biliriz; Shakespeare daha önce bunu bize söylemek için Iago ve Desdamona'yı kullanmıştır. Shakespeare Othello'nun hatasını onun kendi makul hikâyesinden çıkarmamızı talep etseydi oyun daha büyük bir eser olurdu, gibi bir iddiada bulunamayız.

Yine de modern kurmacanın büyük bir kısmında yazarın ketumluğu gibi negatif bir niteliğin pozitif bir katkısı olmuş gibi görünmektedir. Yapayalnız olan Miranda'yla birlikte yolculuk ederken nasıl sempatimiz artıyorsa, kusurları asla doğrudan anlatılmayan ve sempati uyandırma düzeyi daha düşük olan kahramanlarla birlikte yolculuk etmek de eserden aldığımız ironik hazzı artırır.

Bu tarzdaki en iyi pasajlardan biri *Ses ve Öfke*'de Jason'ın pasajıdır. Jason'ın sapmış ahlaki dünyasından geçen yolumuz daha önce anlatılanlarla çeşitli şekillerde netleştirilmiş olmasına rağmen, esasen bizimle yazar arasında geçen gizli şakalardan oluşmaktadır. Her şeyi Jason'ın kendi bulanık ruhunun ışığına ters bir ışıkta gördüğümüz için her türlü yorumun saf etkiyi bozacağını hissedebiliriz:

> Bir kız bir kere azmıyagörsün, derim ben. Eğer kızının okuldan çıktıktan sonra sokaklarda oynaması senin tek üzüntünse yine talihin varmış derim. ... "Ben hiç sanmıyorum ki herkesin gözü önünde yapabileceği bir şey için okuldan kaçmış olsun," diyorum. ...
>
> "Ben bırakmam [ki seni dövsün]," diyor Dilsey, "korkma sen, şekerim." Kolumu tuttu. Sonra kayış çıktı ortaya ve ben de elinden kurtulup Dilsey'yi öteye savurdum. Sendeleye sendeleye masaya yaklaştı. O kadar ihtiyardı ki zorlukla kımıldamaktan başka bir şey yapamıyordu. Ama sorun değil: Mutfakta gençlerin bıraktıkları artıkları yiyecek birine ihtiyacımız var. Topallaya topallaya gelip ikimizin arasına girdi, yeniden beni tutmaya çalıştı. "Madem öyle, vur bana," diyor. "Eğer ille de birine vurmak istiyorsan. Vur hadi," diyor.
>
> "Vuramaz mıyım sanıyorsun?" diyorum. ...
>
> "[Çiftçi] Büyük bir ürün aldığı zaman toplamaya bile değmez; az bir ürün aldığı zaman da doğru düzgün bir şey geçmez eline. Neden peki? Doğudaki bir avuç namussuz Yahudi yüzünden. Yahudi dininden olanlardan söz etmiyorum," diyorum, "iyi vatandaşlar olan Yahudiler tanıyorum. Belki sen de onlardan birisindir," diyorum.
>
> "Hayır," diyor, "ben Amerikalıyım."
>
> "Darılmaca yok," diyorum. "Ben herkese hakkını veririm, dinine ya da başka bir özelliğine bakmadan. Ben kişi olarak Yahudilere karşı değilim," diyorum. "Derdim sadece ırkla." ...
>
> Son defa kırk dolar vermiştim. Öylece veriverdim. Ben hiçbir kadına bir

şey için söz vermem ya da ona ne vereceğini söylemem. Kadınları yönetmenin tek yolu bu. Her zaman onları acaba şöyle mi yapacak böyle mi diye düşündürmek. Eğer sürpriz yapacak bir şey bulamazsan, indirirsin yumruğu çenelerine. ...

"Sen hiçbir işe kul olmayacaksın herhalde," diyor.

"Jason Compson'ın kendi işi olmadıkça, hayır," diyorum.

Geri dönüp mektubu [Quentin'e gönderilen çeki] açtığım zaman beni şaşırtan şey içinden çek değil de havale kâğıdı çıktığını görmek oldu. Aynen öyle. Bunların hiçbirine güvenemezsin. Bütün o tehlikeleri göze al, annem onun yılda bir-iki kere yazıhaneye geldiğini anlamasın diye bir sürü yalanlar söyle, sonra da al sana teşekkür. Üstüne bir de ister misin postaneye gidip kızdan başkasına para vermemeleri için talimat versin. Küçücük velede elli dolar...

Bu bağnazlık, suç, zulüm ve cehalet kataloğuna bakarken pek azımızın yargılarımızı netleştirmek için yoruma ihtiyacı olacaktır. Mesele yalnızca rehbere gerek duymamamız değildir. Rehber bize kendini sunsaydı doğrudan reddederdik. Jason'ın arkasından yazarla ortaklık etmekten, hatta derinden bir anlaşma yapmaktan keyif duyarız. Jason'ın kusurları ve suçları o kadar aşikârdır ki bunlardan açık açık bahsetmenin hiçbir eğlencesi olmayacaktır. Aslında eleştirinin yarattığı hüsranın bir yönü de, açıklama gerektiren pek çok etkinin açıklandığı zaman lezzetini kaybetmesidir. Yazarlar bunları daha baştan örtük bırakmıştır, çünkü açıkça tartışılmalarının yıkıcı bir etkisi olacaktır. Jason'a bağnaz, palavracı, hırsız ve sadist demek onun ahlaksız davranışlarının yarattığı komik etkiyi kesinlikle yaratmaz. Ama Jason'ın arkasından Faulkner'la ortaklık etmek başka bir meseledir. Kötülüğü ortaya çıkıp da horgörümüzü, nefretimizi uyandırdığında, bizi güldürdüğünde, hatta ona acımamıza yol açtığında –psikolojik canlılığının etkisi o kadar güçlüdür– yazarla birlikte onu izlemekteyizdir. Bu teknik, melodramın nefes kesici arazilerinden utanç duymadan geçmemizi sağlar. İroninin sarhoş edici havasını solurken, gotik fantaziye ne kadar yaklaştığımızı görmezden gelebiliriz.

Tüm bunlardan çıkan sonuç, bu ahlaki seviyede, en tatminkâr okuma deneyimlerinden biri olabilecek bir ortaklık keşfettiğimizdir. Bir göndermenin kaynağını bularak ya da bir sözcük oyununun şifresini çözerek yazarla ortaklık etmek güzeldir. Ama olgun ahlaki yargılarda bulunarak onunla ortaklık etmek çok daha canlandırıcı bir egzersizdir. Jason'ı ele alırken en iyi, en kavrayışlı halimize bürünerek

Faulkner'ın eserini yazmasına yardım etmemiz gerekir. Jason'ın "kişi olarak" Yahudilerle bir derdi olmadığı, sadece "ırka" karşı olduğu şeklindeki şakayı gördüğümüzde, Faulkner'a yardım etmek için dilsel deneyimimize, mantık ve ahlak duygumuza, bir de geçmişte yobazlarla yaşadığımız tecrübelere başvururuz. Faulkner'ın tek bir cümleye sıkıştırdığı her şeyi gördüğümüzde, adeta pasajı kendimiz yazmışız gibi hissederiz, yaratıcı gücümüzü bizden o kadar etkili bir şekilde talep eder.

Fakat tüm bu anlattıklarımızdan sonra daha büyük bir soru cevapsız kalıyor: Niçin bazen yazarın suskunluğuna izin veriyor ve hatta ihtiyaç duyuyorken bazen de yardımlarına izin veriyor ve hatta ihtiyaç duyuyoruz? Niçin *Ses ve Öfke*'de açıktan yargılar yasakken "Yanan Samanlık"ta değildir? Genç oğul babasını ele verdiğinde, babasının samanlığı yakma planlarını açığa çıkardıktan sonra bir daha dönmemek üzere kaçtığında, niçin şöyle bir pasaja müsaade etmekle kalmayıp onu hoş bile karşılarız?

Geceyarısı bir tepenin doruğunda oturuyordu. Geceyarısı olduğunu bilmiyordu, ne kadar uzaklaştığını da bilmiyordu. Ama artık arkasında bir kızıllık yoktu, dört gün boyunca ev dediği yere sırtını dönmüş oturuyordu şimdi, nefesi biraz düzeldiğinde gireceği karanlık ormana dönmüştü yüzünü ve küçücük haliyle buz gibi karanlığın içinde tir tir titriyor, lime lime olmuş incecik tişörtünün kalıntılarına sarınıyordu; hüzün ve umutsuzluk içindeydi şimdi, dehşet ve korku yerine sadece hüzün ve umutsuzluk kalmıştı. *Baba. Benim babam*, diye düşündü. "Cesur adamdı!" diye haykırdı aniden, ama sesi çıkmadı, sadece bir fısıltı. "Öyleydi! Savaşa katılmıştı! Albay Sartoris'in süvari birliğindeydi!" *Ama babasının savaşa eskiden Avrupa'da kullanılan anlamda erat içinde gittiğini bilmiyordu, üniforması yoktu, hiçbir insanın, ordunun ya da bayrağın otoritesini kabul etmemiş ve hiçbirine sadakat göstermemişti, tıpkı Malbrouck'un kendisi gibi gitmişti savaşa: ganimet için – ganimeti düşmandan mı yoksa kendi tarafındakilerden mi aldığının onun için hiç ama hiç önemi yoktu* [italikler benim].

Bu soruya tatmin edici bir cevabım olduğunu iddia edemem, ama bunun yazarın sesinin bir kusur olup olmadığıyla ilgili genel kurallara bakarak cevaplanamayacağı da açık. Oğulun son siperde tek başına babasını savunmasının dokunaklılığının, bu savunmanın bile yanlış dayanakları olduğunu bilmemize izin verilerek ciddi ölçüde artırıldığını güvenle ileri sürebiliriz. Bu da bizi bir cevaba yaklaştırır, ama dokunaklılığın nerede ve ne zaman meşru olarak bu şekilde artı-

rılabileceğine karar verebilmemiz için rehberlik etmez. Bu bölümde tanımlanan amaçlar –sempati, kafa karışıklığı ve ironinin hazları– bir ölçüde özgül olmasına, dolayısıyla gerçekçilik, nesnellik ve saflığa kıyasla eleştiride daha faydalı olmasına rağmen, hiçbiri tüm edebi vakalar için reçete olarak kullanılamaz. Bunların her derde deva olduklarını düşünürsek, kimi vakaları iyileştirirken kimilerini de öldürürler. Şu eserde yorumun, şu eserde gayrişahsiliğin en uygun yöntem olduğunu söylemek iyi hoş da, teknik konusunda karar vermeye çalışan romancıya bu örnekler toplamının ne faydası olacak? Şüphesiz *bazı* genel kurallar olmalı.

Bu probleme kısa süre sonra döneceğim. Ama önce gayrişahsi romancının bilerek ya da bilmeyerek ödediği bedelleri kapsamlı bir şekilde ele almak istiyorum.

Sözlerimden herhangi biri size sert ya da dedikodu gibi göründüyse, konuşanın Delilik ve bir kadın olduğunu hatırlayın.

ERASMUS

Eşimin içine öyle bir dehşet saldım ki, ufacık bir gülümsemem bile ona mutlulukların en büyüğünü veriyor; elimle gelmesini işaret ettiğimde bir köpek gibi yaltaklanarak geliyor. ... Soylu karıma elimi öptürdüm, çizmelerimi çıkarttırdım ve hizmetçi gibi taşıttırdım; keyfim yerinde olduğundaysa tatil yapmasına izin verdim. Belki de bu disiplinli itaatin süreceğine fazla güvendim ve itaatin parçasını oluşturan ikiyüzlülüğün (her çekingen insan içten içe bir yalancıdır) hiç hoşa gitmeyecek bir şekilde sizi kandırmak için kullanılabileceğini unutum.

THACKERAY, *Barry Lyndon*

Ah, keşke Lovelace'a hayranlık duyanların sayısının Clarissa'nın hayranlarından az olduğunu söyleyebilseydim...

SAMUEL RICHARDSON

Konuşanın Edouard olduğuna dikkat edin; Gide değil.

JEAN THOMAS

Açıklanmaya muhtaç bir sanat eseri bana göre görevini yerine getirememiştir.

HENRY JAMES, *Awkward Age* üzerine

ON BİRİNCİ BÖLÜM

Gayrişahsi Anlatının Bedeli, I: Mesafe Karışıklığı

BULMACA OLARAK "YÜREK BURGUSU"

Kamusal konumundan ayrılan her yazar Jason Compson kadar şeffaf bir vekil bıraksaydı, burada durabilirdik. Ama hepimiz er ya da geç, iyi ve kötü niteliklerinin özgün birleşimiyle kafamızı karıştıran bir anlatıcı veya yansıtıcıya rastlarız. Belki de daha önemlisi, her yerde başka okurların çektiği sıkıntıya dair kanıtlar görürüz; bunlar kimi zaman yaşanan şaşkınlığın aleni itirafı biçiminde, ama daha sık olarak da James'in *Yürek Burgusu*'ndaki zavallı anlatıcının meşhur yargılanışındaki gibi anlaşmazlıklar biçiminde karşımıza çıkar.

Yürek Burgusu'nda "... bariz muğlaklıktan bol miktarda gereksiz gizem doğmuştur," der mürebbiyenin sözünü genellikle doğru sayan bir eleştirmen.[1] James'in mürebbiyeyle ilgili kendi ifadeleri onun da mürebbiyeye dair tartışmayı gereksiz saydığını gösterir. "Bu genç kadın konusunda çok keskin bir çizgi izlemek zorunda kaldım elbette," diye yazar H. G. Wells'e. "Acayip bir durumu ona anlattırmak, çocuksu bir psikolojiyi taşımasını ve yansıtmasını sağlamak, en azından benim için çok zor bir işti; bu işte mutlak bir berraklık ve mantık, ayrıca etkinin biricikliği zorunluydu. Bu yüzden öznel detayları –mesela tonlamayı– bir yana atmak, ayrıca tertiplilik, katılık ve cesaret gibi en bariz ve kaçınılmaz küçük özellikler dışında –bunlar da esirgense elindeki bilgileri edinemezdi– onun gayrişahsiliğini korumak durumunda kaldım.[2] Defterine aldığı bir notta ise şöyle der: "Hikâye –hoş

1. Robert B. Heilman, "The Freudian Reading of the *The Turn of the Screw*", *Modern Language Notes*, LXII (Kasım 1947), 441.

görülebilecek kadar bariz ölçüde– dışarıdan bir izleyici, gözlemci tarafından anlatılacak."[3] Üstelik önsözde de görüşü hâlâ aynıdır. "Kendi deyimiyle 'özel yetişmiş' genç bir insan için bu koşullarda böyle tuhaf meselelerle ilgili güvenilir bir anlatı sunmak hiç de azımsanmayacak bir karaktere işaret eder. 'Otoriteye' sahiptir ki bu da zaten ona epeyce bir şey verilmiş demektir, acemice daha fazlasını vermeye kalksaydım bu kadar çok şey başaramazdım."[4] "Mutlak berraklık" ve "etkinin biricikliği"; "öznel detayların" ya da "tonlamanın" olmaması; "dışarıdan bir izleyici" "gayrişahsî", "otorite sahibi", "güvenilir bir anlatı" – hiç şüphe yok ki James'in niyetleri açıktır: Berrak –ama elbette fazla da berrak olmayan– yansıtıcılarından birini oluşturmaya çalışmaktadır. James'in tüm gözlemcileri gibi, mürebbiyenin bilinci de hem "enikonu doğal" hem de "bir bütünü temsil edebilecek kadar net" olabilmek için, "genel insani durum" ile bağlantılandırılabilecek düzeyde "karışık, şaşkın, endişeli, huzursuz, yanılabilir" olmalıdır.[5] Tıpkı *The Princess Casamassima*'nın kahramanı gibi, "azami dramatik değer kazanacak ... kadar hissetmeli ve 'bilmelidir'... ama daha fazla değil." Burada "fazla" tabiri de "gerçekliğe asgari benzerliği" (s. 69) yok etmek olarak tanımlanmaktadır elbette.

Tüm bunlar James eleştirmenlerinden bazılarının söylediklerini, yani "daima açıklığı hedeflediği, asla anlaşılmazlıktan yana olmadığı, adeta çocuklarla konuşurmuş gibi yazdığı"[6] görüşünü doğrular görünüyor. Aynı eleştirmenlere göre, "James'te, labirentin en karanlık

2. Wells'e Mektup, 9 Aralık 1898, Lubbock (haz.), *Letters* (Londra, 1920), I, 306. Bu yorumu *Henry James and H. G. Wells*'te (Urbana, Ill., 1958) yeniden basan Leon Edel ve *Gordon Ray*, bunun James'in mutlak berraklık ve etkinin biricikliğini hedeflediğine kanıt teşkil edemeyeceğini söyler; James'in tek yaptığı "Wells'e mürebbiyeyi nasıl 'gayrişahsi' yaptığını –hatta ona ad bile vermediğini– açıklamaktır" (s. 56). Yine de James bağlamında hiç şüphe yok ki "gayrişahsi" demek mürebbiyenin "öznel detaylarının" olmaması demektir; kişisel "tonlaması" yoktur, onun kişisel görüşlerini okurun sürekli düzeltmesi şart değildir.

3. Defter referanslarının hepsi şuradandır: *The Notebooks of Henry James*, haz. F. O. Matthiessen ve Kenneth B. Murdock (New York, 1947). Herhangi bir hikâyeyle ilgili notlarda yapılan sayfa referanslarını "James, Henry, yazıları" başlıklı mükemmel dizinde bulmak mümkündür (s. 421-3).

4. *The Art of the Novel*, haz. R. P. Blackmur (Londra, 1934; New York, 1947), s. 174.

5. *Roderick Hudson*'a Önsöz, *The Art of the Novel* içinde, s. 16. Ayrıca bkz. s. 90. Sonraki bölümlerde açıklanmamış sayfa göndermeleri *The Art of the Novel*'adır.

ve en dolambaçlı yerlerinde bile ipucu şaşmaz bir şekilde oradadır", okur belirsiz ahlaki üslubun sahibinin "James değil karakterleri" olduğunu görecek kadar "tetikteyse", "'ahlaki üslubundaki' belirsizlik şüphesi ... tamamen kaybolur".[7]

Ne var ki bu hikâyenin James'in okurları üzerindeki etkisinin hiç de açık olmadığı gerçeği baki. Bir taraftan, çoğu okur mürebbiyeyi tümden güvenilmez bulmuştur – hatta yaptıkları kötü işler mürebbiye tarafından bize aktarılan hayaletlerin gerçekliğini reddetme noktasına kadar gelmişlerdir. "... Hikâyeyi anlatan genç mürebbiye nevrotik bir cinselliği bastırma vakasıdır, hayaletler de gerçek hayaletler değil sadece mürebbiyenin sanrılarıdır." "Bu ipucunu bir kez gördükten sonra ... insan nasıl olup da gözden kaçabileceğine şaşıyor. Ama James'in hiçbir yerde ağzından laf kaçırmamasının çok iyi bir sebebi var: Baştan sona hemen her şey iki anlamdan herhangi biri doğrultusunda okunabilir." Edmund Wilson böyle der ve ona katılanların sayısı hiç az değildir. "Mürebbiye ... Flora ve Miles'ı ... giderek dengesi bozulan zihninin tüm aşırılıklarına maruz bırakır; en sonunda Flora sırf korkudan beyin hummasına yakalanıp hezeyanlar yaşamaya başlar, sonra da Flora'dan bile daha çok baskı altında kalan Miles resmen korkudan ölür." Her ikisi de "mürebbiyenin duygusal yamyamlığının gücüyle yıkıma" sürüklenmiştir. Öte yandan daha en baştan itibaren "şerefli ve korkusuz kadının" sözüne güvenen pek çok okur da olmuştur, tıpkı Rebecca West gibi. Bu iki grup arasında, her türlü anlaşmazlıkta olduğu gibi, uzlaşmak için sebepler bulanlar da vardır: Leon Edel hayaletlerin gerçek olduğunu kabul eder, ama aynı zamanda "mürebbiyeye pisikolojik 'vaka' muamelesi yapmak isteyenlere de onun zihinsel rahatsızlığı olduğu teşhisinde bulunma imkânı tanıyacak kadar veri olduğuna" itirazı yoktur.[8]

6. Ford Madox Ford, "The Old Man", *The Question of Henry James* içinde, haz. F. W. Dupee (New York, 1945), s. 51.

7. Joseph Warren Beach, *The Method of Henry James* (gözden geçirilmiş baskı; Philadelphia, 1954), s. cxii, lxxvi.

8. Leon Edel, Ön-not, Harold C. Goddard, "A Pre-Freudian Reading of *the Turn of the Screw*", *Nineteenth-Century Fiction*, XII (Haziran, 1957), 2. Diğer alıntılar şuralardandır: (1) Edmund Wilson, "The Ambiguity of Henry James", *Hound and Horn*, VII (Nisan-Mayıs, 1934), 385-406, yeni baskısı *The Triple Thinkers* içinde (New York, 1938) ve F. W. Dupee (haz.), *The Question of Henry James* içinde, s.

Öncelikle James'in bilinçli niyetlerinin tam olarak gerçekleştiğini kabul ettiğimi belirtmeliyim (gerçi bunu çok istemezdim, zira bütün ihtişam karşı cephededir). Hayaletler gerçektir, mürebbiye ne gördüğünü söylüyorsa onu görmüştür. Gördükleri onu rahatsız eder – etmelidir de zaten. Mürebbiye naif, masum, insani, farkında olması gereken birçok şey konusunda şaşmaz bir şekilde bilinçsizdir; bilgelik timsali değildir, hatta dürüstlük timsali de değildir. Ama davranışları, bizim de benzer tahammül edilemez koşullarda kendimizden makul olarak bekleyeceğimiz davranışlardır.

Tüm kanıtları burada yeniden ifade etmek gereksiz. Bana inandırıcı görünen savların çoğu uzun süre önce –1947'de– Robert Liddell tarafından öne sürülmüştü ve Alexander E. Jones da kısa süre önce bütün o anlaşmazlığı hayranlık verici bir açıklıkla özetledi.[9] Bu özenli savların herkesi "düz" okurların saflarına katılmaya iteceğini düşünebilirsiniz – Joseph Warren Beach, Carl ve Mark Van Doren, F. O. Matthiessen, Kenneth Murdock, Elmer Stoll, Philip Rahv, Oliver Evans, Glenn Reed, Robert B. Heilman, Edward Wagenknecht, Katherine Anne Porter, Allen Tate, F. R. Leavis gibi pek çok kişi bu gruba dahildir. O halde halüsinasyon teorisinin ayakta kalmasını nasıl açıklayabiliriz?

Doğal eğilim zavallı mürebbiyenin düşmanlarına saldırmak, mantıksız yönlerine işaret etmek, açık kanıtları inatla bastırdıklarını, kendi saflarındaki devasa tutarsızlıkları mutlu mesut görmezden geldiklerini açığa vurmaktır. (Bu hikâye üzerine yazılıp çizilenleri okurken, kanıt standartlarına daha fazla saygı gösterilmesini arzulamamak gerçekten de zordur.) Ama benim aşırı bir Freudculukla suçlayabileceklerimin de cevap vermeye hazır olduklarından, benim düz okumam dar görüşlülüğüme, incelikten yoksunluğuma ve geleneksel, yaratıcılıktan uzak eleştirel yöntemlere bağnazca bağlılığıma vereceklerinden emin olabiliriz.

160-90; Wilson daha sonra bu ifadesini değiştirmiş, James'in bilinçdışı güdülerinin onu cinsel ketlenmenin etkilerine dair tablosuna ittiğini öne sürmüştür (bkz. aşağıda s. 370); (2) Osbom Andreas, *Henry James and the Expanding Horizon* (Seattle, Wash., 1959), s. 46-7; (3) Rebecca West, *Henry James* (Londra, 1916), s. 97.

9. Robert Liddell, "The 'Hallucination' Theory of the *Turn of the Screw*", *a Treatise on the Novel* (Londra, 1947), s. 138-45; Alexander E. Jones, "Point of View in *The Turn of the Screw*", *PMLA*, LXXIV (Mart, 1959), 112-22.

Önümüzde sadece bu anlaşmazlık olsaydı, güçlerimizi birleştirip beceriksiz veya adaletsiz olduğu gerekçesiyle James'e saldırarak bu karşılıklı suçlama komedisinden kaçınabilirdik. Şu kadarı ortadadır ki, James isteseydi meseleyi daha açık kılabilirdi. Marius Bewley hepimizin şu ya da bu zamanda muhakkak tatmış olduğumuz bir ruh haliyle şöyle der: "*Yürek Burgusu*'na bir sanat eserinin gerektirmeyeceği bir ışıkta bakmadan cevaplanamayacağı açık olan bir dizi temel soru vardır. Yine de sanat eserinin ahlaki değeri olduğunu varsayarsak bu sorular beyhude değildir."[10]

Ama *Yürek Burgusu* kesinlikle tek başına değildir. Bewley'nin iddiası doğruysa, bu durum *The Sacred Fount* ve James'in yazdığı daha bir düzine hikâye için de aynı ölçüde geçirlidir. Herhangi bir hikâye üzerine iki ya da üç eleştirmeni kıyaslayan birinin eleştirel anlaşınazlıklarla karşılaşması rezalet demektir.[11] Üstelik James'le de yetinemeyiz. Yüzlerce modern eser *Yürek Burgusu*'nun okur için yarattığı problemin tam olarak aynısını yaratır. Muhtemel anlaşmazlıkların çoğunun hiç açığa çıkmadığını varsaysak da, mürebbiye okurları aleni anlaşmazlıklara sürükleyen çok sayıdaki meçhul güvenilmez anlatıcıdan sadece biridir. Böyle bir durumda, "Şurada okur yoldan sapmış, şurada yazar yoldan sapmıştır" demenin artık bir anlamı var mıdır? Bu çalkantılı suların içinde hep beraberiz. "Budala okura" ya da "inatla anlaşılmaz kalan yazara" yönelik saldırı korosuna katılmak yerine, sonraki iki bölümde James'ten bu yana kurmacada kasıtsız etki muğlaklığının niçin çok sık olduğunu anlamaya çalışmak daha faydalı olacaktır.

10. *The Complex Fate* (Londra, 1952), s. 110. James'in anlaşılmaz yönleriyle ilgili başka anlatılar için bkz. (1) Robert Cantwell, "A Little Reality", *Hound and Horn*, VII (Nisan-Mayıs, 1934), 494-505: "[James] çok ileri gitmeden önce ... herhangi bir eserde yorumlarının ironisinin nerede bittiğini anlamak adeta imkânsız hale gelmişti..." (s. 501); (2) Joseph Warren Beach, *The Method of Henry James*, s. 247-9: "En kötüsü de, [*The Awkward Age*'de] tüm bu rakipler arasında okurun kime sempati duyacağını bilmekte güçlük yaşamasıdır."

11. Bkz. Kaynakça, V, B.

ÖNCEKİ EDEBİYAT ESERLERİNDE İRONİ SORUNLARI

Mesafe karışıklıkları modern kurmacada başlamadı. Her dönemde ve çok farklı edebi türlerde, şüpheyle karşılanması gerektiği halde okurun güvenini kazanan ya da eleştirmenleri güvenilirliklerinin kesin derecesi konusunda anlaşmazlığa sürükleyen konuşmacılar görürüz. Tiyatroda (kötü adam monologlarında daima güvenilir midir?), hicivde (Rabelais'nin kendi eserindeki duruşu nedir?), komik kurmacada (Sterne *A Sentimental Journey*'de anlatıcısının haline gülmekte midir?), dramatik monologda (Browning'in çok sayıdaki kötü ve budala sözcüsüyle ilgili yargısı tam olarak nedir?)[12] – kısacası, açık yargıların bulunmadığı her yerde eleştirel sıkıntılar çıkmış, ayrıca son derece yoğun hazlar da alınmıştır.

Modern kurmacada sorun yaratan unsurları ayırt edebilmek için, mesafeyle ilgili daha önce yaşanan güçlüklerin sebepleri konusunda kafamız net olmalı.

İroninin işbaşında olduğuna dair uyarının yetersizliği. – Modern dönem öncesinde görülen en başarılı ironi örneklerinde, konuşmacıya güvenilemeyeceği şu ya da bu biçimde açıkça belirtiliyordu. Örneğin Lukianos'un *Alethes Historia*'sında (Gerçek Tarih; yaklaşık MS 170), anlatıcı kendisini diğer tarihçiler gibi bir yalancı olarak tanıtır: "Bu türden bir yazara denk geldiğimde yalan söylemesini pek umursamam; yalancılık artık üzerinde durulmayacak kadar yerleşmiş durumda. ... Diğerlerinin faydalandığı uydurma özgürlüğü kendimden esirgemek için bir sebep görmüyorum; çok sıkıcı bir hayat yaşadığım ve kayda değer doğrularım olmadığı için yalana başvuruyorum – ama daha tutarlı türden bir yalancılık bu; zira şu anda benden bekleyebileceğiniz tek doğru lafı ediyorum – ben bir yalancıyım."[13] Böyle bir uyarı ironilerin kolayca anlaşılmasını garanti etmese de, en azından okurun doğru hat üzerinde ilerlemesini temin eder.

Uyarının doğrudan yapılması gerekmez elbette. Söz ile söz ya da söz ile eylem arasındaki tuhaf bir ayrışma da aynı işlevi görecektir.

12. Bkz., s. 64, n. 39.
13. *Works*, çev. H. W. ve F. G. Fowler (Oxford, 1905), II, 137.

Örneğin *Jonathan Wild*'ın başlangıcında kandırılsak da, bu durum çok uzun sürmez.

Tasarımları insan yaratıcılığının ve sanatının azami gücü tarafından yapılan, yürütülen ve kusursuzlaştırılan tüm yüce ve şaşırtıcı olayların yüce ve önemli adamların eseri olması nasıl zorunluysa, bu insanların hayatları da tarihin cevherini haklı ve doğru bir tarzda biçimlendirir. Bunlar duyarlı yazarlarca bize aktarıldıklarında gayet hoş vakit geçirmekle kalmaz, en faydalı bilgileri ediniriz; çünkü genel olarak insan doğasına dair dört dörtlük bir bilgiye ulaşmanın, onun gizli pınarlarını, çeşitli dönemeçlerini ve kafa karıştırıcı labirentlerini öğrenmenin yanı sıra, hoş ya da nahoş, hayranlık uyandırıcı ya da tiksinti verici her şeyin canlı örneklerine tanık oluruz; dolayısıyla katı kurallardan çok daha etkili bir biçimde, hevesle örnek alacağımız ya da dikkatle kaçınacağımız şeyleri öğreniriz.

Bu noktaya kadar Fielding'in anlatıcısının güvenilirliğini sorgulamak için açık bir sebep yoktur. Böyle konuşan bir yazar tahayyül etmek de gayet kolaydır. Beşinci paragrafa kadar da gözümüz tam anlamıyla açılmaz.

Ama bu büyük esere girmeden önce insanlığın, yazarların beceriksizliğinden doğan bazı hatalı görüşlerini düzeltmeye çabalamak zorundayız: Zira bu yazarlar, alayla âlim ya da filozof diye çağırılan bir dizi basit adamın modası geçmiş ve saçma öğretileriyle çelişme korkusundan, yücelik ve iyilik fikirlerini ellerinden geldiğince birbirine karıştırmaya çalışmışlardır; halbuki hiçbir şey bu ikisi kadar birbirinden ayrı olamaz, çünkü yücelik insanlığa her türlü fesadı getirmekten ibaretken, iyilik bu fesatları gidermekten ibarettir.

İlk paragrafların abartılı üslubunun yarattığı zayıf kuşkular bu pasajla birlikte kesinliklere dönüşür. Yücelik ile iyiliği –ironiye kaçmadan– birbirinden ayırmasına izin vermediğimiz ve "insanlığa her türlü fesadı getiren" bir kişinin bu sayede hakikaten yüceldiğini anlatıcıyla birlikte düşünmediğimiz müddetçe, anlatıcının açıkça ortada olan düşüncelerinin arkasına geçerek yazarın örtük düşüncelerine ulaşmak zorunda kalırız. Bölümün sonunda yazarın kendisinin yüce bir adamdaki iyiliği "alçaklık ve kusur" olarak gördüğüne veya anlatıcısı gibi onun da okurun Jonathan Wild'a "*Yüce*" ünvanı "vermeye bizimle birlikte razı gelmesini" istediğine hiç kimsenin inanması mümkün değildir.

Böyle dikkatten kaçmayacak ipuçları olmasa, ironi daima sorun yaratır ve hatanın okurda olduğunu varsaymak için hiçbir *a priori* se-

bep yoktur. "Muhalifler Konusunda En Kısa Çözüm"de (1702) Defoe'nun kişileştirdiği *Tory** toptan imhayı savunduğunda buna kanan budala *Tory*'lere gülmek gelir içimizden. Ama Defoe gerçekçi bir kişileştirme yaptığından ve maskesinin düşürülmesi için yeterli kanıt sunmadığından, ilk okurlarından hiçbirinin "bu eseri bir *Whig*'in* yazmış olduğunu aklına getirmemesi"[14] şaşırtıcı değildir. İster papaz olsun ister muhalif, akıllı bir okur içinde şüphe uyanmadan metni okuyup geçebilir, çünkü Defoe'nun sahte *Tory*'si gerçek bir fanatik *Tory*'nin söylemeyeceği hiçbir şey söylemez. Dikkatli bir polemik uzmanı bu savların aldatıcı olduğunu ilk okumada bile anlayabilir elbette, ama pek çok ciddi polemiğin savları da aldatıcıdır. Defoe'nun konuşmacısının, asıl hayırseverliğin muhalifleri toptan imha etmeyi gerektirdiği sonucuna ulaşırken izlediği diyalektik yol neticede pek çok fanatik retorikle ortak bir biçime sahiptir: "Bir Yılanı ya da Kara Kurbağasını Soğukkanlılıkla öldürmek Zalimliktir, ama Doğalarından gelen Zehir yüzünden bu Mahlukatı yok etmek Komşularımıza Karşı Hayır İşlemektir; bir şahsın Yaralanması yüzünden değil, bunu önlemek için; yaptıkları Kötülükler yüzünden değil, yapabilecekleri Kötülükler yüzünden." "Musa insaflı ve yumuşak başlı bir Adamdı, ama müthiş bir Gazapla konaklama yerine koşmuş ve Putperestliğe düşmüş sevgili İsrailli hemşerilerinden otuz üç bininin Gırtlağını kesmişti; bunun sebebi neydi? Bütün Ordunun Yok Olmasını Önlemek için İbretiâlem olsun diye bunu yapmak İnsaflılıktı."[15]

Risalenin hikâyesinin tamamını bildiğimiz için Defoe'nun niyetinin işaretleri bize bariz gelir. çağdaşları nasıl olmuş da bu savın saçmalığını fark edememiştir? Ama Defoe'nun ustaca kişileştirmesini

* *Whig*'ler ve *Tory*'ler on yedinci yüzyılla on dokuzuncu yüzyıl arasında Britanya'da iktidar mücadelesi veren rakip siyasi partilerdi. *Tory*'ler daha muhafazakâr kanadı temsil ediyordu. –*y.n.*

14. 1703'te Londra'da yayımlanan *The New Association, Part II, With farther Improvements, As Another and Later Scots Presbyterian-Covenant, Besides that mention'd in the Former Part. ... An Answer to some Objections in the Pretended D. Foe's Explication, in the Reflections upon the Shortest Way...* başlıklı bir risaleden (s. 6). Bu göndermeyi meslektaşım Leigh Gibby'ye borçluyum. Kişileştirme ile okura adil davranan ironi arasındaki farka dair bir tartışma için bkz. Ian Watt, *Romanın Yükselişi* (İstanbul: Metis, 2007), s. 145.

15. *The Shortest Way with the Dissenters* (Londra, 1702), s. 18, 20. Krş. Voltaire, "pour encourager les autres".

Swift'in daha olgunlaşmış hicvi *Alçakgönüllü Bir Öneri*'yle kıyaslarsak, Defoe'daki kitlesel zulüm savının Swift'teki benzer zalimce öneriden çok farklı olduğunu görürüz. Defoe'nun *Tory*'sinin Merhamet adına savunduğu zulüm duyulmamış, inanılmaz, insan deneyiminin tamamen ötesinde değildir; tüm okurlarının bildiği üzere sapkınlar daha önce toptan imha edilmiştir ve yine imha edilecektir. Bu yüzden Defoe'nun savı, muhaliflere muhtemelen Swift'in çocukları yeme teklifi kadar infial uyandırıcı ve yabancı görünmüş olmakla birlikte, onlara bile o kadar inanılmaz gelmemişti; aksine korkutucuydu ve onlar açısından ironi başarısız olmuştu. Öte yandan *Tory*'lere hem korkutucu hem coşturucu görünmüş olmalı; ılımlı *Tory*'ler bile aşırılıkçı bir *Tory*'nin böyle bir iddiada bulunmasını ilk okumada imkânsız bulmamışlardır.

Daha da aldatıcı olan nokta, olgulara başvururken (onları böyle adlandırabilirsek) kesinlikle düpedüz yalan söylenmemesidir. Muhalifler zalim, itidalsiz ve adaletsiz olmakla suçlanır. Muhaliflerin çoğu bu suçlamanın en azından kısmen doğru olduğunu düşünmüş olmalı. Bu yüzden, "Hayır Beyler, Merhametin Vakti geçti, Keramet Gününüz sona erdi, madem Barış, İtidal ve Hayırseverlik istiyordunuz, siz de bunlardan yana olacaktınız" (s. 3) savı kendi sınırları içinde tamamen sağlamdır ve Swift'in *Alçakgönüllü Bir Öneri*'nin başındaki "sağlam" savlarının aksine, risalenin devamında yerini her iki taraftan tüm aklı başında insanlara açıkça saçma gelecek savlara bırakmaz.

Son olarak, risalede doğru şekilde okunduğunda yazarın hakiki konumunu açığa çıkartacak olumlu bir programa yer verilmemiştir. İroni konusunda uyarıldıktan sonra bile sırf risaleye bakarak Defoe'nun konumunu anlayamayız. Bunu, *Alçakgönüllü Bir Öneri*'nin sonunda Swift'in kendi düşüncelerinin tersine çevrilmiş halini sunma yöntemiyle kıyaslayın: "Bu nedenle kimse çıkıp bana böyle anlamsız önerilerle gelmesin: *İşlerini aksatanlardan pound başına 5 şilin vergi almakmış, her şeyiyle kendi üretimimiz olmayan giyim ve ev eşyalarını kullanmamakmış, yabancı, lüks tüketim mallarından uzak durmakmış...*" – Swift'in hakiki önerilerinin, konuşmacı tarafından reddedilen listesi yarım sayfa boyunca tamamı italik yazılmış olarak devam eder. Defoe'da kesinlikle bu tür bir şey yoktur. Onun risalesini okumadan önce kimse bizi uyarmazsa, her sayfada kendini gösteren mutlak ton tutarlılığı ve amacın samimiliği yüzünden Defoe'nun çağ-

daşlarının yaptığı hatayı yapmamız işten bile değildir.

Sırf gerçekçilikteki tutarlılık açısından Swift'le yaptığımız mukayesinin ilginç yönü, Defoe'nun yönteminin daha iyi gibi görünmesidir. Baştan sona dramatik, gerçekçi bir kişileştirmeyi korur, Swift gibi göz kırpma ya da dirsekleme hareketlerine hiç başvurmaz. Soyut tonlama ya da mesafe kriterlerine göre bakarsak, Defoe'nun eseri daha iyi gibi görünür. Gerçekten de modern kurmacanın öncüsü sıfatıyla daha önemlidir.[16] Ama eserin bir bütün olarak açığa vurduğu kadarıyla niyetlerin gerçekleşmesini yargılarsak, ki öyle yapmalıyız, Swift'in eserinin hicvin gücü uğruna tutarlılığı feda edebilmesi bakımından daha üstün olduğu sonucuna varırız.[17]

Çıkarılacak normların aşırı karmaşıklığı, inceliği ya da mahremliği. – Okur doğru bir şekilde uyarıldıysa bile, zımni normlar gayet basit ve genel kabul gören normlar değilse daima sorun yaşayacaktır. *Gulliver'in Seyahatleri*'nin dördüncü kısmında Swift'in konumunun ne olduğuna dair tartışma bugün de her zamanki kadar canlıdır – bunun sebebi Swift'in ironinin varlığı konusunda şüphe bırakması değil, Gulliver ile Swift arasında ne kadar mesafe olduğunu ve seyyahın *Houyhnhnm*'lar konusundaki coşkun fikirlerinden tam olarak hangilerinin aşırıya kaçtığını bilmenin çok zor olmasıdır. Swift'in hicivdeki amacı ne olursa olsun, kolayca anlaşılacak kadar yaygın ya da basit değildir. "Bu soylu *Houyhnhnm*'ların doğaları itibariyle tüm erdemlere genel bir eğilim gösterdiği" (8. Bölüm) konusunda Gulliver'e hak mı veriyordur, yoksa Gulliver'in arkasından bu "absürd canlılara" saldırmakta mıdır? Bu canlılar soğuk akılcılıkları itibariyle

16. Bkz. Robert C. Rathburn, "The Makers of the British Novel", *From Jane Austen to Joseph Conrad* içinde, haz. Robert C. Rathburn ve Martin Steinmann, Jr. (Minneapolis, Minn., 1958), s. 3-22, özellikle s. 5: "Defoe persona denen aracı o kadar iyi kullanmıştır ki, hicvinde taş attığı kişilerin onu ciddiye alması gibi çifte bir ironik etki yaratmıştır. ... Bu risale yüzünden Defoe boyunduruk cezasına çarptırıldı, ama aynı zamanda varsayımsal bir bakış açısından yazmaktaki yeteneği de kanıtlanmış oldu."

17. Ayrıca risalenin ironik olduğunu bilmemize rağmen, komiklikten aldığımız hazzın Defoe'da daha az olduğunu da söyleyebiliriz, çünkü alay nesneleri daha azdır: (1) Hiçbir okur anlayamadığı için komik duruma düşmez; ve (2) konuşmacının kendisi Swift'inki kadar abes değildir. Kişileştirme ne kadar gerçekçiyse, gülünç abartılılık o kadar azdır ve onun ya da kandırdığı okurların haline gülme hakkını kendimizde o kadar az görürüz.

onun gözünde, "insanoğlunun özellikle Hıristiyan erdemlerine ihtiyaç duymadığı yönündeki deist varsayımı mı temsil etmektedir"?[18] Profesör Sherburn'ün dediği gibi, "Gulliver'in dördüncü seyahatinde ... Swift'in ne yaptığı konusunda bir uzlaşmaya varılması" imkânsız görünmektedir (s. 92). Swift'in çağdaşları için açık seçik olan anlamlara ilişkin ipuçları tümden kaybolmadıysa, ya Swift'in normlarının çok karmaşık olduğu ya da Gulliver'in görüşleriyle ilişkilerinin çok sorunlu olduğu sonucuna varmak zorundayız.

Dördüncü kısmın bir ölçüde anlaşılmaz bırakıldığı sonucuna varsak bile, mevcut modaya uyarak Swift'i muğlaklığından ötürü övebilir, onu yetersizlikle suçlamaktan imtina edebiliriz. Ama hangi tarafı seçersek seçelim, kabul ettiğimiz muğlaklığın bedelinin hiciv gücünün kaybı olduğu apaçık ortadadır. Swift'in basit bir mesajı iletirken etkililikten ziyade inceliklere ve muğlaklıklara değer verdiğinden kesinlikle emin değilsek, birilerinin –yazarın ya da okurun– yoldan çıkmış olması ihtimalini değerlendirmek zorundayız.

Neyse ki buradaki ana amacım suçlamanın değerlendirilmesine dayanmıyor: Gayrişahsi bir yazar, anlatıcının normları ile kendi normları arasındaki incelikli farkları çıkarsamamızı her istediğinde büyük ihtimalle sorun yaşarız.

Moll Flanders'ta bu güçlükle illaki karşılaşırız. Moll'un davranışlarından ne kadarının Defoe tarafından bilinçli olarak yargılandığı ve reddedildiğinden emin olmak için gerçekten zeki bir okur olmak gerekir. Bu konudaki en faydalı yorumculardan biri olan Ian Watt, okurun yargılarının sadece Moll'un mu yoksa hem Moll'un hem Defoe'nun mu aleyhine döndüğüne karar veremediği pek çok pasaj bulmuştur. Örneğin Moll sevgilisine onu asla isteyerek aldatmayacağını söy-

18. Irvin Ehrenpreis, *The Personality of Jonathan Swift* (Londra, 1958), s. 102. Bu kitap hakkındaki karşıt görüşlerle ilgili sağlam bir kaynakça şurada bulunabilir: Kathleen Williams, *Jonathan Swift and the Age of Compromise* (Lawrence, Kan., 1958), s. 177n. Ayrıca bkz. William Bragg Ewald, Jr., *The Masks of Jonathan Swift* (Oxford, 1954). George Sherburn ve R. S. Crane Houyhnhnm'ların güçlü bir ironi ışığında okunmasını reddetmek için bana sağlam görünen savlar öne sürmüşlerdir (Sherburn, "Errors concerning the Houyhnhnms", *Modern Philology*, LVI [Kasım, 1958], 92-97; Crane, "The Houyhnhnms, the Yahoos, and the History of Ideas", *Reason and Imagination: Studies in the History of Ideas, 1600-1800* içinde, haz. J. A. Mazzeo [New York, 1962]). Ama asıl nokta burada karar vermenin son derece zor olmasıdır.

ler ve şunu ekler: "Hayatımda bu veda kadar yüreğimin derinliklerine işleyen başka bir şey daha yaşamadım. Beni terk edip gittiği için içimden binlerce kez ona sitem ettim; zira ekmek parası için dilenecek de olsam onunla dünyanın öbür ucuna bile giderdim. Cebimi yokladım, içinden on guinea, altın saati ve iki yüzük çıktı."[19] Defoe bu son cümlede Moll'un bilinçsizce kendini ele verdiğini mi göstermek istemiştir, yoksa bizzat Defoe mu kendini ele vermiştir? Şahsen ben ikinci ihtimali kabul etme eğilimindeyim. Watt'a göre Defoe burada Moll'un hem sevgilisine hem de kendi ekonomik durumunu korumaya yönelik çifte bağlılığını gizleyen safsatalarını gözler önüne serse de, "bunları kelimenin tam anlamıyla betimlemez", çünkü kendisi de bu safsataların kurbanıdır; "Dolayısıyla *Moll Flanders* kuşkusuz ironik bir nesnedir, ama ironik bir eser değildir" (s. 150). Herkes romanda ironi niyetine işaret eden bazı örnekler bulabilir; herkes Defoe'nun kendini açık ettiği anlara rastlayabilir. Ama Moll'un davranışlarının büyük bir kısmında, bizi eğlendiren tutarsızlıkları Defoe' nun kasten yazıp yazmadığına karar vermemiz güçtür.

Böyle sorunları dert etmeyen okur, kitaba dair görüşlerinin yazarın ironiler üzerindeki kontrolüne bağlı olmadığını öne sürebilir. Ama pek çoğumuz için önemli bir sorun vardır ortada: Karakterlerin yanı sıra yazara da gülüyorsak, bu eserin sanatsallığına dair görüşümüzde sıkıntı çıkacaktır. Her halükârda, *Moll Flanders*'ı ister Watt'ın tarzıyla okuyalım, ister Defoe'yu büyük bir ironi ustası olarak görenlere katılalım, Moll'un bakış açısının Defoe'nun istemeyeceği türden güçlükler yarattığı açıktır; kitaba olan ilgimizin niteliğinin ta kendisi, kitabın yazılmasından iki yüz yıl sonra, şimdi bile kesin olarak verilemeyecek kararlara bağlıdır.

Canlı psikolojik gerçekçilik. – Bir karakteri yakından görme sürecinin uzatılmasının yargılama kapasitemizin aleyhine ne kadar etkili bir şekilde işlediğini özellikle *Emma*'da görmüştük. *Moll Flanders*'taki dertlerimizden biri de, bu etki yüzünden onun en kötü eylemlerine dair yargımızın bile yumuşaması, küçük kusurları konusunda ka-

19. *Romanın Yükselişi*, s. 145. Watt burada Defoe'nun bilinçli olarak ironi yaptığına dair son dönemdeki yorumları enine boyuna tartışır. Defoe'nun ironilerine olumlu yaklaşan bir eser için bkz. Alan D. McKillop, *The Early Masters of English Fiction* (Lawrence, Kan., 1956), 1. Bölüm.

tamızın karışmasıdır. Trollope'un aktardığına göre, Thackeray'in *Barry Lyndon*'ının (1844) kahramanı gibi kötü bir karakter bile onun üzerinde bu etkiyi yapmıştı.

Kendi hikâyesini anlatan komik kötü adam akla gelebilecek her tür adiliği yapmış, kitaptaki hemen herkese kasten zarar vermiştir; kendini haklı çıkarmak için en saçma sapan argümanlara başvurur ve Moll'un aksine hiç tövbe etmeden ölüp gider. Yine de, Trollope'un dediği gibi, "hikâyesi öyle bir şekilde yazılmıştır ki ona karşı dostça duygular hissetmemek neredeyse imkânsızdır. ... Okur onun dürüstlüğüne ve enerjisine o kadar kapılır ki, başarılı olduğu zaman sevinecek ve yere yıkıldığında yas tutacak hale gelir neredeyse."[20] Neredeyse yas tutar hale gelen sadece Trollope değildir; pek çok okur Barry Lyndon'ın retorik canlılığının ağına yakalanmıştır. Onun suçlarına mazeret bulduklarını fark edince şaşıp kalmışlar ve bunun üzerine Thackeray'in ahlaksızlığından yakınmışlardır.[21] Boyun eğmez bir zihinsel gerçeklik önlerine konduğundan, hem de bu gerçekliği birinci ağızdan okuduklarından, Thackeray'in kendisi gibi onlar da "bu edepsizliklerle dolup taştıklarını" fark etmişlerdir.[22]

Richardson azılı günahkâr Lovelace'in bile okurların hayranlığını kazandığını öğrenince huzursuz olmuştu. Ama Lovelace mektup biçimi izin verdiği için kendi adına konuşma şansı bulduktan sonra, Clarissa için en yoğun korku duyduğumuz anda bile tepkimiz iki uçlu olacaktır. Sadece dışarıdan bize sunulan kötü adamlara verdiğimiz tepkilerin aksine, buradaki duygumuz doğal nefret ile doğal yandaşlık duygusunun bir bileşimidir: Karakter kötü de olsa bizimle aynı hamurdan yapılmıştır. Dolayısıyla Richardson'ın niyetlerinin bu etki yüzünden sık sık boşa çıkması pek şaşırtıcı değildir.[23]

20. *Thackeray* (Londra, 1882), s. 71. İlk basım 1879.

21. Bkz. Gordon N. Ray, *The Buried Life* (Cambridge, Mass., 1952), s. 28 vd.

22. Trollope, *Thackeray*, s. 76. Smollett'in eserlerindeki benzer zorluklara dair bir inceleme için bkz. McKillop, *Early Masters*, s. 147-50.

23. Bkz. Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 244: "Örneğin Balzac, 1837 yılında, bir sorunda her zaman iki taraf olduğunu anlatabilmek amacıyla şu retorik soruyu sormayı uygun buluyordu: 'bir Clarissa ile bir Lovelace arasında kim seçim yapabilir ki?'"

"SANATÇININ BİR GENÇ ADAM OLARAK PORTRESİ"NDE MESAFE SORUNU

Çeşitli güçlükler doğuran bu üç etkenin hepsinin bazı modern kurmacalarda bulunduğunu herkes kabul eder. Üstelik çoğunlukla önceki eserlerde görülenlerden çok daha aldatıcı biçimlerde karşımıza çıkarlar. Bunlardan bir tanesi bile sorun yaratabilir. Bazı modern kurmacalarda ise üçü birden bulunur. Açıkça veya söz ile eylem arasındaki büyük bir ayrışma biçiminde uyarıda bulunulmaz; ironik anlatıcının yazarın normları ile ilişkisi son derece karmaşıktır ve normların kendisi de gizlenmiş ve mahremdir; anlatıcının kendi zihinsel canlılığı sahneye hâkim olur ve sempatimizi kazanır.

Modern kurmaca bu etkenlerin sonuncusunda, Flaubert'den önce görülen her şeyin ötesine geçmiştir. Jane Austen'ın örtük Emma savunusunda fiilen, "Emma'nın görüşü bizim görüşümüzdür, bu yüzden onu bağışlayın," deniyordu. Ama modern yazarlar artık bu savunmayı çok daha ısrarcı biçimlerde yapmayı öğrenmiştir.

Usta bir bulmacacı bize mümkün olan en büyük zorluğu yaşatmak istese, bu derin katılım etkisi ile ironik yargı kapasitemizi koruma yönündeki örtük talebin birleştiği bazı modern eserlerdekinden daha büyük bir zorluk üretemezdi. *Moll Flanders*'taki sıkıntı, diye düşünürdü böyle bir kafa karıştırma ustası, kadın kahraman ile yazar arasındaki bariz farkların çok fazla ipucu sunmasıdır. O halde yazarın otobiyografisi gibi duran, kendi hayatından ve fikirlerinden bolca ayrıntı kullanılan bir kitap yazalım. Ama neticede düşünsel ve estetik meseleler kadar tartışmaya açık olmayan ahlaki sorunlar konusunda tatmin olamayız. O halde kahramanın bazen doğru yaptığı, bazen biraz yanlış yaptığı, kimi zaman da saçmalık düzeyinde yoldan saptığı çok gelişkin bir fikirler ve eylemler kümesi üzerine okurun kesin yargılarda bulunmasını isteyelim. Sırf işlerin çok bariz olmamasını sağlamak için, muğlak bir şekilde yanlış yönde giden başkahramanın bilincine nihayet okuru da öyle sıkı bağlayalım ki, kitap boyunca sık sık değişmekle birlikte gayet net olan mesafeleri çıkarsamaktan aldığı hazla arasına hiçbir şey girmesin. Bazı okurların kitabı kesinlikle otobiyografi gibi algılayacağından emin olabiliriz; bazılarıysa ne yazık ki yoldan saparak mevcut ironileri gözden kaçıracak ve olmayan

ironileri var sanacaktır. Ama bu sık ormanda yolunu bulabilen nadir okurların alacağı haz sahiden büyük olacaktır.

Bu anlamda hepimizin boğuşması gereken dev Joyce'tur tabii ki. Arada sırada karşılaştığımız gösterişçilerden başka hiç kimse Joyce'un açık ve net olduğunu gerçekten iddia etmemiştir. Tüm incelemelerde ve kılavuz kitaplarda Joyce'un son dönem eserlerinin, yani *Ulysses* ve *Finnegans Wake*'in okunamayacağına dair açık bir varsayım vardır; bu eserler ancak incelenebilir. Joyce'un kendisi de daima eserlerini açıklamaya çalışmıştır ve kitaplarının tam anlamıyla kendi ayakları üzerinde duramamasında hiçbir yanlışlık görmediği ortadadır. Okurun sorunları eserin dışındaki retorikle çözülür – tabii çözülmesi isteniyorsa.

Ama burada mesafeyle ilgili güçlükler sırf incelemeyle ortadan kaldırılamaz. Anlaşılmaz imalara kaynaklardan bakılabilir, imgelem ve tema örüntüleri izlenebilir; yıllar içinde yavaş yavaş bu konuda epey bir birikim ortaya çıkmıştır ve şu anda bir kısmı üzerinde belli bir düzeyde mutabakat oluşmuştur. Ama daha temel meselelerde incelemelerin ve kılavuzların pek yardımı olmaz, çünkü bunlar ne yazık ki mutabık değildir, hatta birbirleriyle hiç anlaşamazlar. *Ulysses*'te Stephen'ın bir bakıma Telemakhos'u, Bloom'un ise onun gezgin babası Ulysses'i temsil ettiğini bilmek iyidir. Ama bu eserin komik mi, acıklı mı, trajik mi, yoksa bu unsurların bir bileşimi mi olduğunu bilmek de faydalı olacaktır. İki okur aynı kitabı bitirdikten sonra birinin kitabın sonunu olumlu bulması, diğerinin ise kötümser bulması mümkün müdür? Joyce'un hayatı taklit etmekte son derece başarılı olduğunu, hatta kitaplarının tıpkı hayatın kendisi gibi tümden muğlak, tümden okurun her türlü yorumuna açık olduğunu söylemek aslında pek bir açıklama sayılmaz. Kavrayışlı ve fazlasıyla yaratıcı muğlaklık peygamberi William Empson bile çatışan yorumlara tam olarak müsamaha gösteremediğini kabul etmiştir. *Ulysses*'teki temel hareketin Bloom'ların ve Stephen'ın birleştiği olumlu bir sona doğru olduğunu iddia eden uzun ve tuhaf bir denemesinde, ortada bazı zorluklar olduğunu kabul eder ve bunların kitabın türünden kaynaklandığını belirtir: Kitap "size hikâyenin sonunu anlatmayı reddetmekle kalmaz, aynı zamanda yazarın bu hikâye için nasıl bir sonun iyi olacağını düşündüğünü söylemeyi de reddeder." Yine de aynı zamanda, sanki önceki eleştirmenler kitap hakkında *onun* yaptığı çıkarımları

yapmadılar diye onları kusurlu görüyormuş gibi yazabilmektedir. "Bu arada, Joyce'un edebi bir etkinin ironik olmasını isteyip istemediğini söylemenin imkânsız olduğunu iddia eden eleştirmenlere karşı hiç sabrım yok; bu kısmın komik olmadığını bilmeleri gerekir."[24] Peki ama niye bunu bilmeleri gereksin ki? Empson ile Empson'ın saldırdıklarına kim arabuluculuk edecek? Peki ya kitabı komedi olarak yorumlayan Lawrance Thompson ile "kesin bir şekilde ters düştüğü" Stuart Gilbert, Edmund Wilson, Harry Levin, David Daiches ve T. S. Eliot gibi eleştirmenlerin arabuluculuğunu kim yapacak? (Thompson'a göre bu eleştirmenlerin hepsi de, "Joyce'un sanatsal tarzının esasen komedi-dışı bir tarz olduğunu veya *Ulysses*'te komedinin sebepten ziyade sonuç olduğunu"[25] varsayar.)

Gülüp gülmememizin fark etmemesi mümkün müdür? Kitabı oluşturmak üzere karıştırılmış unsurların neler olduğunu kesin bir şekilde belirtmeden kitabı hayatın kendisi gibi gerçekçi bir karışım olarak savunabilir miyiz?

Joyce'un zorluğuyla tanınan son dönem eserlerine dair böyle genel sorunlarla uğraşmak yerine, özel bir açıklama gerektirdiği düşünülmeyen ilk döneminden bir eserine, yani *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ne (1916) yakından bakmak daha faydalı olacaktır. Bu kitabın modern tarzda bir başyapıt olduğunda artık herkes hemfikir görünüyor. Belki de bunu –hatta kitabın nereden bakarsak bakalım sorgusuz sualsiz büyük bir eser olduğunu– kabul etmekle birlikte, biraz hürmetsizlik edip birkaç soru sorabiliriz.

Bu "yazarsız" eserin yapısının temelinde, duyarlı bir çocuğun yetişkinliğe doğru ilerlemesi vardır. Çocuğun büyümesindeki adımların büyük bir dikkatle inşa edildiği barizdir. İlk dört bölümün her biri Stephen'ın hayatındaki bir dönemin sonunu getirir; Joyce bu anları daha evvelki bir taslakta epifani, yani mistik bir dini deneyimde olduğu gibi büyük bir kıvancın eşlik ettiği bir deneyimin içsel gerçekliğinin özel bir açığa çıkışı olarak tanımlar. Bu anların her birini yeni bölümün gayet monoton, hatta bunaltıcı bir atmosfere sahip olan başlangıcı izler. Burada dikkatli bir yapısal hazırlık olduğu açıktır – peki ama ne için? Bir dönüşüm için mi yoksa salt bir kısırdöngüde turlamak için

24. "The Theme of Ulysses", *Kenyon Review*, XVIII (Kış, 1956), 36, 31.
25. *A Comic Principle in Sterne–Meredith–Joyce* (Oslo, 1954), s. 22.

Burada tasavvur ettiğimiz iki kitap kadar birbirine uzak kitaplar olamaz. Kitabı büyük bir duyarlılık eseri olarak savunmamıza yetecek kadar ilginç bir nüvesi olabilir elbette, ama açıklanması münıkün olmayan, ne idüğü belirsiz bir göreciliğe düşmek istemiyorsak, kitabın aynı anda hem özgürlüğüne kavuşan bir mahkûmun hem de kendini zincire vuran bir ruhun portresi olduğuna inanamayız.

Eleştirmenler Stephen'ın görünüşte Aquinalı Tommaso'dan devşirilmiş olan estetik teorisi konusunda daha da büyük bir güçlük yaşamıştır. Grant Redford'un dediği gibi,[29] kitabın kendisi "sanatsal bir savın nesnelleşmesi ve merkezi karakter tarafından ilan edilen bir yöntem" midir? Stephen'ın teorisinde yücelttiği "bütünlük, uyum ve ışıltıyı" Joyce için gerçekleştiren bir eser midir? Yoksa Peder Noon'un dediği gibi, Stephen'ın olgunlaşmamış estetiğinin ironik bir portresi midir? Joyce "daha sofistike olan kendi edebi kaygılarına dikkat çekerek" Stephen'ın ağzından çıkanları sınırlandırmak istiyordu, diyen Peder Noon Tommasocu estetikten uzak durur ve Stephen'ın gayrişahsi, dramatik bir anlatı sunma güdüsü yüzünden ipucunu kaçırdığına işaret eder. Pek çok eleştirmen tarafından "düzanlamıyla" ele alınan "sanatçı ile yaratıcı Tanrı arasındaki mukayese", Peder Noon'a göre "Dedalus' un estetiğinin ironik gelişiminin zirvesidir".[30]

Son olarak şu kıymetli vilanel ne olacak? Joyce bu şiirin Stephen'ın sanatçılığının ciddi bir işareti, onun sahici ama aynı zamanda komik bir şekilde gösterişçi erken gelişmişliğinin ispatı olarak mı düşünmüştü, yoksa tamamen farklı bir şey olarak mı görmüştü?

> Coşkun davranışlar bıktırmadı mı seni?
> Düşmüş meleklerin cazip çağrısı?
> Anma artık bir daha o büyülü günleri.
>
> Gözlerin dağladı erkeğin yüreğini
> Alacağın ne vardıysa aldın ondan.
> Coşkun davranışlar bıktırmadı mı seni? ...

29. "The Role of Structure in Joyce's 'Portrait'", *Modern Fiction Studies,* IV (Bahar, 1958), 30 Ayrıca bkz. Herbert Gorman, James Joyce (Londra, 1941), s. 96, Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (Londra, 1930), s. 20-2.

30. William T. Noon, S. J., *Joyce and Aquinas* (New Haven, Conn., 1957), s. 34, 35, 66, 67. Ayrıca bkz. Hugh Kenner, "The Portrait in Perspective", *Kenyon Review,* X (Yaz, 1948), s. 361-81.

Bu şiirin kalitesi konusunda kimse alenen bir yorumda bulunmamıştır. Stephen'a gülümseyecek miyiz, yoksa azap ve özlemi yüzünden ona acıyacak mıyız? Sanatına hayranlık mı duyacağız, tafrasıyla dalga mı geçeceğiz? Yoksa sadece şöyle mi diyeceğiz: "Sanata eğilimi olan sevdalı bir ergenin yazacağı türden bir şiir ne kadar çarpıcı bir içgörüyle ifade edilmiş." Bu şiir için "ışıltılı bir bulut gibi, akışkan bir yaşantıya sahip su gibi sarmalamıştı onu – ve konuşmanın sıvı harfleri, gizem elementinin simgeleri buğudan bir bulut ya da uzayda çağlayan sular gibi beyninden aktı geçti," denir bize. Jean Paul'ün "romantik ironi" formülünü, "soğuk ironi duşunun ardından sıcak duygu banyosu"nu hatırlarsak, burada tek yapabileceğimiz hangi vananın açıldığını sormaktır. Kendimizden mi geçeceğiz, yoksa gülecek miyiz?

Hiç şüphe yok ki bazı eleştirmenler tüm bu soruların yersiz olduğu cevabını verecektir. Vilanel yargılanmak için değil sadece deneyimlenmek içindir; sanat eserindeki estetik teori doğru ya da yanlış değil, sadece sanat eserine uygundur, yani Stephen'ın bu noktadaki karakterine uygundur. Modern edebiyatı doğru okumak için yersiz sorular sormayı reddetmemiz gerekir; "portreyi" kabul etmeli ve portresi yapılan karakterin iyi mi kötü mü, haklı mı haksız mı olduğunu sormamalıyız; sonuçta Picasso'nun resmettiği bir kadının iffetli mi iffetsiz mi olduğunu da sormuyoruz. Gilbert'ın deyimiyle, "Her türlü olgu, zihinsel ya da maddi, yüce ya da aptalca tüm olgular sanatçı için aynı değerdedir".[31]

Sadece modern sanatı değil, bir bütün olarak sanatı kavrama konusundaki gelişimimizin belli bir aşamasında özgürleştirici olabilecek bu cevaba ne kadar uzun süre bakarsak tatmin ediciliğini o kadar yitirir. Bu tavır kesinlikle Joyce'un temel tavrı gibi görünmez, ama Joyce sık sık bu konuda yanıltıcı olmuştur.[32] Sanatın yaratılması ve deneyimlenmesi asla tamamen tarafsız bir faaliyet olamaz. Farklı sanat eserlerini layıkıyla deneyimlemek için farklı türden yargılar gerekse de, bu kitabın üçüncü ve beşinci bölümleri arasında ele alınan

31. *James Joyce's Ulysses*, s. 22.

32. Richard Ellmann'a göre biz bilsek de bilmesek de, "Joyce'un mahkemesinde tıpkı Dante ya da Tolstoy'unkinde olduğu gibi duruşma hiç bitmez" (*James Joyce* [New York, 1959], s. 3).

konum geçerli olmalıdır: Hiçbir eser, en kısa lirik şiir bile tamamen ahlaki, düşünsel ve estetik tarafsızlıkla yazılamaz. Yanlış yargıda bulunabiliriz, bilinçsiz yargıda bulunabiliriz, ama kitabın unsurlarını yargılamadan, verili bir şey biçiminde görmeden kitabı aklımıza getirmemiz bile mümkün değildir. Olayların sırasının hakiki bir ardışıklık bakımından anlamlı olduğunu reddetsek bile, bu reddedişin kendisi Stephen'ın her aşamadaki eylem ve görüşlerinin haklılığına dair bir yargıda bulunmak demektir: Onun aslında büyümediğine karar vermek, eylemleri üzerinde, giderek olgunlaştığına karar vermek kadar yargıda bulunmak anlamına gelir. Aslında herkes kitabı bir nevi ardışık ilerleme mantığıyla okumaktadır ve bunun için de sonra gelen eylem ve görüşlerin önce gelenlerden daha çok ya da daha az ahlaklı, duyarlı, düşünsel bakımdan olgun olduğu yargısında bulunuruz.[33] Joyce'un Stephen'ın uğraşına, estetik duygusuna ve şiirine ilişkin tavrının tam olarak ne olduğu sorusunun yersiz olduğunu hissetseydik, bunlar konusunda birbirimizle çekişmezdik büyük ihtimalle.[34] Ama geçenlerde yaptığım bir listede, sırf Joyce'un estetiğe ilişkin tavrı konusunda çekişen en az on beş makale ve koca bir kitap yer alıyor.

Çoğu modern eleştirmen gibi ben de böyle anlaşmazlıkları çözmek için dışsal kanıtlar yerine içsel kanıtlara başvurmayı tercih ederim. Ama uzmanların kendileri de, *Portre*'yi tekrar okuyarak üç soruma çözüm bulma konusunda bana pek umut vermiyorlar. Hepsi de Joyce'un niyetlerini aydınlatabilecek bir yorum ya da belge parçasına sevinçle sarılıyorlar.[35] Kim onları suçlayabilir ki?

Görünüşe bakılırsa Joyce Stephen'a karşı tavrı konusunda daima biraz kararsızdı. Ellmann'ın ustalıklı biyografisini bu problemi düşünerek okuyanlar, Joyce'un farklı versiyonlar üzerine çalışırken ne kadar çok değişiklik ve dönüş yaptığını görünce şaşırmadan edemezler.

33. Norman Friedman'ın gözünde, "bir Katoliğin romanda kahramanın reddettiği Katolik değerlerin tasvirine sempati duyabilmesi, Joyce'un canlandırma dehasını takdir etmeyi" gerektirir ("Point of View in Fiction", *PMLA*, LXX [Aralık, 1955], 11-84). Ama bu değerlendirme Katolik okurların haklı olduğu ya da meseleye kafa yormamızın gerekmediği anlamına gelmez.

34. *Modern Fiction Studies*, IV (Bahar, 1958), 72-99.

35. Örneğin bkz. J. Mitchell Morse'un epeyce "düz" bir *Ulysses* okuması savunusu. Bu savunu büyük ölçüde Gorman'ın Joyce'un *Defterler*'ini okumasına dayanır ("Augustine, *Ayenbite*, and *Ulysses*", PMLA, LXX (Aralık, 1955), 1147, n. 12.

Ama bunda özellikle tuhaf bir yan yoktur elbette. Pek çok "otobiyografik" romancı, kahramanını ne kadar "yiğit" kılacağına karar vermekte güçlüklerle karşılaşmıştır büyük ihtimalle. Ama Joyce'un deneyleri tam da geleneksel mesafe kontrolü araçlarının reddedildiği, nesnellik öğretilerinin yayıldığı, "gerçekliği" andırmanın sanatta yeterli bir amaç olduğu fikrini insanların ciddiye aldığı bir dönemde gelmişti; sanatçının yargılamalarla ya da okurun onaylayıp onaylamayacağını, gülüp gülmeyeceğini belirlemekle uğraşmasına gerek yoktu.

Geleneksel biçimler kendi tasarımları gereği mesafeyle ilgili belli bir netlik sağlıyorlardı. Örneğin bir yazar komedi yazmayı seçmişse, karakterlerinin en azından bir ölçüde gözlemcinin normlarına belli bir mesafeye "yerleştirilmesi" gerektiğini biliyordu. Bu önceden belirleme tüm problemlerini halletmiyordu elbette. Sempati ile antipatiyi, hayranlık ile horgörüyü dengelemek hâlâ temel bir güçlüktü, ama önceki komedi yazarlarının pratiklerine bakıldığında çözümü için bolca rehberlik bulunabilecek bir güçlüktü. Öte yandan trajedi, hiciv, mersiye ya da methiye filan yazmak isterse de, hem kendisinin hem de okurlarının karakterlere yönelik ortak bir tavır geliştirmesinde bir ölçüde uzlaşımların rehberliğine güvenebilirdi.

Genç Joyce bunların hiçbirine güvenmiyordu, ama görünüşe bakılırsa konumunun tehlikesini asla tam olarak hissetmemişti. İlk yıllarında kısa epifanilerini, yani şeylerin içsel gerçekliğini açığa çıkardığı varsayılan diyalog ya da tasvir parçalarını kaydederken, kaydedenin normları ile okurun normları daima örtük olarak özdeşti; her ikisi de açığa çıkış anında seyirciydi ve o bir anlık hakikati birlikte görüyorlardı. Epifanilerden bazıları komik, bazıları hüzünlü, bazıları da karışık olmasına rağmen, başarılı olduklarında temel etki daima aynıdır: ezici bir (Joyce'un tabiriyle) "cisimleşme" hissi. Sanatsal Anlam dünyanın bedeninde hayat bulmuştur. Şair işini yapmıştır.

Bu ilk epifanilerde bile mesafe konusunda zorluk vardır; yazar kaçınılmaz olarak okurdan kendi yerleşmiş fikirlerini ve ilgilerini paylaşmasını bekler; öyle ki okur, her sözcük ya da hareketin yazarda uyandırdığı haletiruhiyeyi ya da ona çağrıştırdığı tonu kesinlikle yakalayabilmelidir. Ama böyle anlarda başarı için yazarla tam bir özdeşleşmenin dillendirilmeyen bir önkoşul olması yüzünden, temel mesafe problemi hiçbir zaman ciddi bir problem olmamıştır. Yazar ile

okur yorumda farklılaşsa bile, eserin uyandırdığı gerçeklik hissini paylaşabilirler.

Mesafe sorunları ancak, Joyce uzun bir eserin merkezine epifaniler yaşayan bir figür –epifani üreten ama kendisi gerçek yazar tarafından eserin normlarından muğlak biçimde uzak bir nesne olarak kullanılan bir araç– yerleştirdiğinde kestirilemez hale gelir. *Portre*'nin daha önceki –ve daha ağdalı– versiyonu olan *Stephen Hero*'nun[36] büyük bir kısmında olduğu gibi, yazar-figür hicvedilirse, tasvir edilen epifanilerin niteliği bundan nasıl etkilenir? Sahici epifaniler olarak kalırlar mı yoksa yoldan sapmış, toy gencin epifani olduğunu *sandığı* şeyler mi olurlar? Joyce'un kardeşi Stanislaus'un açığa çıkardığı gibi, "*hero*/kahraman" sözcüğü hiciv amaçlıysa, bu anti-kahramanın görüşünü ciddiye alabilir miyiz? Öte yandan hiciv bir kenara bırakılıp kahraman gerçek bir kahraman yapılırsa ve okurun her şeyi tam olarak onun gördüğü gibi görmesi sağlanırsa, nesnellik bundan nasıl etkilenir? Bu durumda portre artık saygılı bir estetik mesafeden bakılan gerçekliğin nesnel bir sunumu değil, daha ziyade öznel bir nefis tatmini olur.

Ellmann'a göre, Joyce'un revziyonlar yoluyla bu problemi çözmeye çalıştığı görülebilir. Flaubert öncesindeki yazarların aksine, Joyce uzlaşımların, geleneğin ya da diğer sanatçıların rehberliğinden yoksundu. Ne Flaubert ne de James üzerinde durulacak sağlam bir zemin kurmuştu. Aslında her ikisi de aynı sorunlarla karşılaşmıştı ve her ikisi de zorlukları yeri geldikçe aşmış olmasına rağmen, Joyce onların gerçekçilik iddialarının ötesine geçerek çağrışımsal yüzeylerinin sakladığı asıl problemlere ulaşacak kafa yapısında değildi. Kendi beniyle sanatsal bir şekilde cebelleşen üst düzey bir egoist ve bu abartılı benin portresinin komik sonuçlarından kaçamayan bir mizahçı olarak, *Stephen Hero*'nun tamamlanmış taslağında bir uzlaşmazlıklar keşmekeşiyle karşı karşıya olduğu gerçeğiyle yüzleşmişti. Stephen gösterişçi budalanın teki midir değil midir? İsmi bulan Stanislaus'un dediği gibi kasten mi gülünç bir isim kullanılmıştır? Yoksa bu ciddi bir simgesellik eylemi midir? Çözüm kaçınılmaz görünüyor, ama aynı zamanda bir geri çekilme olduğuna da şüphe yok: Sen "gerçekliği"

36. Haz. Theodore Spencer, 1944. Elyazmasının sadece bir kısmı bugüne ulaşmıştır.

sunmakla yetin, gerisini bırak okur yargılasın. Yazarın tüm yargılarını at, tüm sıfatları at, tek bir uzun ve muğlak bir epifani üret.[37]

Yazarın açık yargısından arındırılmış olan nihai eser o kadar başarılı ve etkiliydi, kahramanının görüşü o kadar zekiceydi ki okurların hemen hiçbiri hicivsel ve ironik içeriği göremedi – tabii diğer karakterlere yönelik bir hiciv olarak görenleri saymıyoruz. Başlangıcında İkarus-Stephen'ı kanatları kopmuş olarak gördüğümüz *Ulysses* 1922' de yayımlanıncaya kadar, bildiğim kadarıyla kimse Stephen'a yönelik bir ironiden bahsetmedi. Aslında ironik okumalar 1944'te *Stephen Hero*'nun parçaları yayımlanıncaya kadar popülerleşmedi. Bu eserin okurlarının, Stephen'ın yüceltilmesinin pek çok otoriter tasdikiyle karşılaştığı doğrudur – bunların çoğu da hepimizin yoruma karşı önyargısını tasdik edecek biçimdeydi. "[Stephen] daima olgun ve makul bir duygunun dürtüklemesi sonucu yazıyormuş gibi görünüyordu" (s. 155). "Bir parça yüzeysellik içermekle itham edilebilecek bu infial, hiç şüphe yok ki salıverilmenin heyecanındandı. ... Ruhu kendi ruhuna hiç ısınamamış bir milletin sıkıntısını, kötü bir şiir dizesinin yarattığı infial kadar derinden ve yürekten hissedemeyeceğini dürüst bir bencillikle kabul etti kendi kendine: Ama aynı zamanda asla amatör bir sanatçıdan ibaret değildi" (s. 130). "Stephen gençliğin verdiği geçici hevesle bağlanmamıştı sanata, her şeyin merkezindeki anlama nüfuz etmek için çabalıyordu" (s. 25). Ama okurlar aynı zamanda kahramanın bol bol kötülendiğini de görürler. Olgunlaşmamış yazar silindiği için *Portre*'nin daha iyi bir eser olduğunu kabul edebiliriz; Joyce gerçekten de esere olgunluk havası katmanın tek yolununun yorumu silmek olduğunu görmüş olabilir. Ama yine de sonraki, daha saf eserdeki ironilerin sırrını çözmek için öncelikle bu ham yorumlara gitmek zorunda kaldığımız gerçeği değişmiyor.

37. Bkz. Denis Donoghue, "Joyce and the Finite Order", *Sewanee Review*, LXVIII (Bahar, 1960), 256-73: "[*Portre*'deki] nesneler Duyarlı Bitki Stephen'a uygun düşecek hazin bir ortam sağlamak için vardır; bunların amacı ardışık deneyimleri dokunaklı bir şekilde göstermektir. ... Lirik durum soruşturmalardan yalıtılmıştır ve *Portre*'de bu türden müsamahalar çok fazladır. ... Drama ya da retorik, estetik *alazon* Stephen'ın en fazla ihtiyaç duyduğu şeyin ona mukabil hünere sahip bir *eiron* olduğu konusunda Joyce'u uyarmalıydı; bu olmadan kitabın bir gözü kör kalmaktadır" (s. 258). Hiç şüphe yok ki Joyce bu eleştiriye, Stephen'ı hem *alazon* hem *eiron* olarak düşündüğü cevabını verirdi – ama bence haksız bir cevap olurdu bu.

Stephen Hero'da bulduğumuz şey, sadece *Portre* temelinde ulaşabileceğimiz herhangi bir okumanın tasdikinden ibaret değildir. Daha ziyade, öngörülemez karışımlar halinde ironi ile hayranlığı birleştiren son derece karmaşık bir görüşle karşılaşırız. Bu yüzden Tommasocu estetik "esasen Aquinalı'nın ilkelerini uygulamak demekti ve Stephen bunu yenilikler keşfetmenin toy havasıyla, gösterişsizce ortaya koyuyordu. Kısmen esrarengiz rollere yönelik kendi merakını tatmin için, kısmen de skolastisizm alanı dışındaki her şeye sahici bir yatkınlık duyduğu için yapıyordu bunu." (s. 64). Bu pasaj ortaya çıkmadan önce hiç kimse Stephen'la ilgili böyle kesin ve karmaşık bir yargıda bulunmamıştır. Bitmiş haldeki *Portre*'de suçlama ve onaylama bileşiminin farklı olduğundan emin olabiliriz; hiç kuşku yok ki zımni yazar *Stephen Hero*'da araya giren daha genç yazarın açık yargılarını sık sık reddetmektedir. Ama aynı zamanda onun yargısındaki karmaşıklığın azalmadığından da emin olabiliriz. *Portre*' nin tamamen içsel kanıtlara dayanan hangi eleştirisinde Stephen'ın görüşleri ile yazarın daha üstün içgörülerinin şu pasajdaki gibi bitiştirildiğini görürüz? "Bu *basit işlem* sayesinde edebi sanat biçiminin en kusursuz biçim olduğu görüşünü oluşturduktan sonra, *kendi teorisi için irdelemeyi sürdürdü*; ya da kendi ifadesiyle, edebi imge, yani sanat eserinin kendisi ile onu hayal edip biçimlendiren enerji, hayatın o bilinçli, tepki veren, özel merkezi, yani sanatçı arasında yürümesi gereken ilişkileri kurmaya koyuldu" (s. 65; italikler benim). *Portre*'ye bakarak Joyce'un Stephen'ı sadece kendi teorisini akılcılaştırma aracı olarak gördüğü çıkarsamasını yapabilir miyiz? Joyce'un onu alaylı bir şekilde "ateşli devrimci" ve "cennet katına yükselen bir deneme yazarı" olarak niteleyeceğini tahmin eder miydik?[38]

38. *Stephen Hero*'nun yorumcularından biri, henüz Joyce'un dramatik anlatı teorileri uyarınca tasfiye edilmemiş her-şeyi-bilen yazarın genç Stephen hakkında sık sık sert eleştirilerde bulunduğunu görünce şaşırmıştı. Bu yüzden önceki eser ona "çok daha alaycı" ve "her iki kitap da yazılmadan önce formüle edilen yansız klasikçiliğin ilkelerinden çok ama çok uzak" görünmüştü. *Stephen Hero*'yu yazan adam nasıl olup da "esrik bir hararetle" *Portre* gibi bir eseri yazabilmişti? (*T.L.S.*, 1 Şubat 1957, s. 64).

Bir kez uyarıldıktan sonra ironik niyete dair işaretlerin akın akın gözümüzün önüne geldiği doğrudur. Bugün Joyce'un estetikle ilgili pasajlarda tam olarak ciddi olmadığını düşünenlerimiz, örneğin bu pasajları nasıl "düzanlamıyla" okuduğumuza şaşmış olmalıdır. Neler olup bittiğini görmemizden önceki o eski, karanlık gün-

Stephen Hero'da yazarın nihai estetik değerlendirmesi olumludur – ama belli sınırlar çerçevesinde: "Stephen'ın denemesi, en sonundaki belagatli ve azametli kısmı saymazsak, özenle düşünülmüş bir estetik teorisinin dikkatle serimlenmesiydi" (s. 68). Bitmiş kitapta "en sonundaki belagatli ve azametli kısım" gibi olumsuz unsurlardan bazılarını çıkardığı ve saf teoriyi sohbet biçiminde sunduğu öne sürülebilirse de, Joyce'un kendisinin de kahramanının teorisini sırf son versiyondan çıkarsayamayacağımız kadar ayrıntılı bir şekilde yargıladığı açıktır.

Diğer iki hayati sorunumuz, yani kahramanın rahipliği reddetmesi ve şiire yeteneği konusunda da *Stephen Hero*'da benzer netleştirmeler görünebilir. Örneğin "O ânı belleğine taşımış ve ... sayfalar dolusu hüzünlü şiir yazmıştı" (s. 57). *Portre*'nin kahramanının "hüzünlü şiir" yazdığı düşünülebilir mi? Joyce eleştirmenlerinin yazdığı yorumların çoğuna bakılırsa, pek düşünülemez.

Ama onları nasıl suçlayabiliriz ki? Joyce'un okura atfettiği zekâ düzeyi ne olursa olsun –pek ihtimal dahilinde olmasa da kendi zekâ düzeyine yakın olduğunu farz edelim– neticede Joyce'a mahsus olan bir yargılar örüntüsü çıkarsamaya yetmeyecektir. Üstelik son versiyonu tamamlayıncaya kadar kendi kahramanından ne kadar uzaklaştığını düşünürsek düşünelim, bu durum değişmeyecektir. En sonunda bu kitabın büyük meziyetlerine rağmen bir ölçüde kusurlu olduğunu düşünmekten kaçamayız. Joyce'un son taslağı tamamladığı sırada aslında her türlü yargıdan kendini arındırdığı gibi saçma bir varsayımda bulunmazsak, Stephen'ın tüm edimlerini eşit ölçüde bilgece ya da

---

lerde şu tür pasajları nasıl anlıyorduk? "Onu gençlerle arkadaşlık etmekten alıkoyacak derecede sarıp sarmaladığı ve bütün gün kafasını kurcaladığı düşünülen bilgi birikimi, Aristoteles'in poetikasından, psikolojiden ve *Synopsis Philosophiae Scholasticae ad mentem divi Thomae*'den alınma, birkaç cümleyi geçmeyen bir ambardı. Şüphe ve kendine inançsızlıktan ibaretti düşüncesi, kimi anlarda sezgi şimşekleriyle aydınlanıyordu..." "Böyle anlarda yeryüzü ateşle erimiş gibi yok olup gidiyordu ayaklarının dibinde; sonra dili ağırlaşıyor, başkalarının gözlerine kayıtsız gözlerle bakıyordu, çünkü güzelliğin ruhunun onu bir pelerin gibi sarmaladığını ve hiç olmazsa kurduğu hayallerde soylulukla tanıştığını duyuyordu. Ama sessizliğin verdiği bu geçici gurur artık onu desteklemez hale gelince, kendini yeniden sıradan hayatların ortasında, şehrin çirkinliği, gürültüsü ve uyuşukluğu arasında korkusuzca ve hafiflemiş bir yürekle kendi yolundan giderken bulduğuna seviniyordu" (5. Bölüm'ün ilk sayfaları). Bu şefkatli bir alaycılık değilse bile, tumturaklılıktır.

budalaca, eşit ölçüde duyarlı ya da anlamsız olarak görecek hale geldiğini düşünmezsek, bitmiş *Portre*'de yapmak istediği rötuşlardan büyük bir kısmının çoğumuzun idrak sınırlarının tamamen dışında olduğu sonucuna varmak durumunda kalırız.

Vazifeşinas öğrenciler gibi ödevimizi yapsak, Joyce'un tüm eserlerini incelesek, hatta şakayla karışık şart koştuğu gibi romanları üzerinde bir ömür harcasak bile, Stephen'ın İrlanda'daki son günlerine dair Joyce'un kafasındaki kadar zengin, incelikli ve farklılaşmış bir kavrayışa asla ulaşamayız büyük ihtimalle. Bazılarımız için bu yansız ve nesnel atmosfer ödenen bedele değiyor olabilir her şeye rağmen, ama kesinlikle bedel ödenmiyormuş gibi yapmamalıyız.

Peki ama neticede hikâye kimin hakkında?

HENRY JAMES, *The Reverberator* üzerine

Zamanımızda insanın istediği kadar naif olması kolay değil.

SAUL BELLOW

Günümüzde genç bir kişinin birazcık ironi tadı olmayan bir şiirden, resimden ya da müzik parçasından zevk alabileceğinden fena halde şüpheliyim.

ORTEGA

ON İKİNCİ BÖLÜM

Gayrişahsi Anlatının Bedeli, II: Henry James ve Güvenilmez Anlatıcı

Gayrişahsi anlatı kendi hayatlarını anlatan ya da yansıtan muğlak kahramanlarla sınırlı olsaydı, problemlerimiz zaten yeterince büyük olacaktı. Ama *Yürek Burgusu*'nda gördüğümüz üzere, anlatının durumu çoğunlukla *Portre*'dekinden çok daha karmaşıktır. En büyük problemlerden bazıları, en az kahraman kadar güvenilmez başka bir karakterin muğlak hikâyesini anlatması halinde ortaya çıkar. Bir yazar, James'in, "hakikatin tamlığını belli bir düzeyde üretecek" şekilde "etkileri derecelendirme ve üst üste koyma" arzusunun peşinden giderek, bir karakterin "sorunlu görüşünü" bir gözlemcinin "yine gayet sorunlu görüşü" olarak bize vermeye çalıştığında, son bölümde gördüğümüz yargı komplikasyonlarının hepsi birleşir![1]

James'in olgunluk dönemindeki çabası, pek az istisnayla, her hikâye için duyarlılıkları nedeniyle hikâyeyi okura "yansıtabilecek" bir gözlemci ya da gözlemci grubu bulmaktır. Hikâye gerçekte "onların zihninde" geçer; okur olayları onların deneyimlediği gibi deneyimler. Ama James *bilinçsizliğin* kendisinin dramatik rolünün yarattığı problemi asla açıkça formüle etmez. Bu yüzden kendi eserlerinin koca bir bölümü için –son derece kafası karışık, temelde kendi kendini kandıran, hatta yoldan sapmış ya da kötü bir yansıtıcı tarafından birinci ya da üçüncü tekil şahısta anlatılan hikâyeler için– geçerli bir teori oluşturmaktan âciz kalır.

1. "Öğrenci"ye önsöz, *The Art of the Novel* içinde, haz. R. P. Blackmur (New York, 1947), s. 153, 154. Bu bölümdeki açıklanmamış sayfa göndermeleri yine bu esere olacaktır.

KUSURLU YANSITICIDAN ÖZNEYE DOĞRU GELİŞİM

Önsözleri ve defterleri elimizde olduğundan, James'in hikâyelerinden pek çoğunda hiç şüphesiz başka modern yazarlarda da sıkça rastlanan ama genellikle daha derinlere gömülmüş bir sürecin izini sürmek mümkündür: ilk tasarımda önemli olmayan bir "yansıtıcının" gelişerek çok farklı bir şeye dönüşümü. Buradaki ilgi alanım, konunun ilk tasarlanışından sonra gözlemcilerin ve özellikle de güvenilmez gözlemcilerin dahil edildiği, sayıları şaşırtıcı ölçüde çok olan eserler topluluğu.

James'in defterine bir hikâyeyle ilgili yazdığı ilk notlarda hikâyenin nasıl anlatılacağına dair genel bir tarif de vardır. Böyle hikâyelerde daha evvelki, kaydedilmemiş, her türlü anlatı tarzından ayrı olarak zihninde taşıdığı bir versiyonun bulunup bulunmadığını bilemeyiz, ama tarzın en baştan itibaren "konu"dan ayrılamayacağı açıktır.[2] "Ve bana kalırsa alışılageldiği üzere hikâyeyi gözlemci anlatmalıdır" (*The Golden Bowl*). "Burada kendi önyargımı göremiyor muyum, alışıldık üçüncü şahıstaki çözümümü göremiyor muyum: gözlemci, *bilen* kişi, iki kadının ya da iki erkeğin sırdaşı" ("Verili Durum"). "Bana öyle geliyor ki mesele üçüncü tekil şahıs tarafından, bir şeyi ağırlıkla nesnel istediğim zamanki –yani her zamanki– alışkanlığım doğrultusunda anlatılabilir" ("Arkadaşların Arkadaşları").

Kimi zaman bu gözlemciye dair fikri defterdeki ilk halinden bitmiş hikâyeye kadar değişmeden kalır. Ama James çoğunlukla yansıtıcıyı kademe kademe, ilk konuya rakip çıkacak, hatta onu gölgede bırakacak kadar değiştirir. James'in bir konuyu, bir gözlemcinin onu nasıl etkilediği ya da ondan nasıl etkilendiğinin hikâyesine çevirişini izlemek hayranlık uyandırıcıdır. Örneğin "Bir Kuzenin İzlenimleri"ni planlama sürecinde yeni bir kahramanın ortaya çıkışını görebiliriz.

Başlıkta geçen "Kuzen" hikâyeyi (günlüğüne yazdığı yazılar biçiminde) anlatan genç bir kadın. Akrabası olan bir kadınla birlikte yaşıyor, bu olayları gözlemliyor [ilk fikir] ve sırrı tahmin ediyor. Sır sadece onun günlüğünde "açığa çıkıyor". Kadının kendisi de bir "tip" olacak elbette. Mekânı New York

2. Bu bölümdeki tüm defter göndermeleri için bkz.: *The Notebooks of Henry James*, haz. Matthiessen ve Murdock (New York, 1947). Sayfa refaransları dizinde "James, Henry, yazıları" başlığı altında kolayca bulunabilir.

olarak seçip Kuzen'i de Boston ahlaki tonuna sahip bir Bostonlu olarak göstermek suretiyle hikâyeye biraz Amerika rengi katmayı düşündüm. Ama soluk bir renk olurdu bu.

En sonunda kuzeni Amerikalı bir kadın yapar ve bu karakter James'in anlatıcılarından çoğu gibi hikâyedeki en canlı fail haline gelir. Salt gözlemlemek ve kaydetmek yerine eylemde bulunur. Ana karakterlerden birinin ilk başta salt yansıtıcı olarak tasarlanan anlatıcıya âşık olmasıyla ilk fikir tümden dönüştürülmüştür.

Konuyu üstüne almış görünen anlatıcı problemiyle bilinçli savaşının daha açık bir örneği de "Arkadaşların Arkadaşları" üzerine yorumlarında görülür. İlk başta "ben" büyük ölçüde bir gözlemcidir. "İkisine de diğerinden bahsettim – esasen benim sayemde birbirlerini tanıdılar. Gereğinden fazla *entremetteur* ya da *entremetteuse* [arabulucu] olmamalıyım." Demek ki eğilimlerinin açıkça farkındadır, ama ne olup bittiğini gözlemlemektedir: "Biraz gönülsüz ya da şüpheci olabilirim, hatta aracı bir kadınsa biraz kıskanç da olabilirim. Hikâyeyi bir kadın anlatırsa merhum arkadaşına kıskançlığını onun ölümünden sonra da devam ettirebilir." Ama kendi kıskançlığıyla eylemi etkileyen bir yansıtıcı artık sadece bir yansıtıcı değildir. Anlatı tarzı araştırılırken gözlerimizin önünde hikâyenin kendisi değişmektedir.

"Üçüncü tekil şahıs" anlatıcım olmasa gayrişahsi biçimden nasıl bir etki elde edilebilir – hangi özgün ve karakteristik, hangi telafi edici etki yaratılabilir? Bu durumda ölüm sonrası mülakatı tasvir etmeliyim – öyle değil mi? Evet – ama şart da değil. Üçüncü tekil şahsı ve onun duygularını "gayrişahsi" bir şekilde dahil edip yine de her şeyi onun bakış açısından anlatabilirim. Büyük ihtimalle hikâye daha uzun sürecektir...

James aniden çıkış yolunu görür ve heyecanlanır. "Küçük toplantının SON *empêchement*'i [engeli], en büyük engel, hikâyenin doruk noktasını taçlandıran ve meseleyi şaka olmaktan çıkaran şey *kendi eylemim* olacak." "Berrak yansıtıcı"nın berraklığı azalmakta ve salt yansıtıcı olma niteliği de kaybolmaktadır. "Bunu önlüyorum, çünkü yakıcı bir kıskançlığın bilincine vardım..." Bu noktadan sonra, artık bambaşka bir şeye dönüşmüş olan hikâyenin hakiki konusu apaçık ortadadır.

[Genç adam] ile anlatıcı nişanlanır. ... Ne yapıyorum? Nişanlıma ["arkadaş"la tanışmak üzere] gelmemesini yazıyorum – gelemeyeceğini söylüyo-

rum. ... Ne yaptığımı nişanlıma söylemiyorum; ama o akşam, *ona* söylüyorum. Bundan utanıyorum – utanıyorum ve durumu telafi ediyorum. ... Bu görüşün [ölümün ve müteakip ziyaretlerin] üzerimdeki etkisi. Buradan sona kadar, konuyla ilgili tavır benim tavrım: kıskançlığımın dönüşü ... tamamen BENDEN, benim suçlamalarımdan ve şüphelerimden kaynaklanan nihai kopuş. Ölüyü kıskanıyorum; onun yansızlığını, yabancılaşmışlığını, soğukluğunu hissediyorum ya da hissettiğimi hayal ediyorum.

Bitmiş hikâyede birinci tekil şahıs anlatıcı bu yüzden hem kendini hem bizi kandırmaktadır. Kendi hainliğinin asla farkına varmaz ve okur da bunu onun neredeyse bilinçsiz kabullerinden çıkarmaya terk edilir. Neticede hikâyenin tamamen "benim" olduğuna şüphe yoktur.

"Gelecek Sefer" için deftere alınan notlar, James'in aynanın yüzünü çatlatmanın dönüştürücü etkisi olduğunu zaman zaman fark ettiğini gösterir. Her zamanki gibi başlar.

Biri ona [bayağılaşarak bir çoksatar yazmaya çalışan romancıya] karşı çıkabilir, başka türden, zıt bir figür – bu kişi derinlere yerleşmiş bayağılığın hafiften farkında olduğundan daima kibar biri olmaya çalışır, ama bu onun başarı kazanmasını en ufak şekilde engellemez. Diyelim ki bir kadın. Başarı kazanır – ve iyi olduğunu *düşünür*! Grotesk *bilinçsizliğiyle* bu kadın anlatıcı olamaz mı? Böylece eserin tamamı yoğun ve bitmiş bir ironi haline gelmez mi?

Bir yazar yanlış yoldaki bir anlatıcının illaki okurun dikkatinin büyük bir kısmını çekeceğini, dolayısıyla hikâyeyi en azından bir ölçüde dönüştüreceğini fark etmeli diye düşünürüz. James normalde bu etkiyi hesaba katmaz. Burada ise hesaba katar ama tartışma kısa ve üstü kapalıdır. "Burada bir güçlük olabilir – galiba görüyorum: Bazı etkilerin tam güce ulaşması için anlatıcının *conscient* [bilinçli] YA DA YARI BİLİNÇLİ olması zorunlu hale gelebilir belki de. Her koşulda anlatıcı, bu küçük tiyatroda şaşkın bir şekilde ters yönde kürek çeken bir kişi – duyarlılık uğrunda çaresizce çabalayan biri."

Problemini çözemeyen James hikâyeyi bir kenara koyar ve daha sonra geri döner.

Bu konuda önceki notumda bulanık bir fikri kuyruğundan yakalamış gibi görünüyorum; anlatıcım kendisi hakkında yanılan bayağı birinin (aynı zamanda edebi bayağılığın) ironik bir portresi, kahramanımın başaramadığı her şeyi başarmış mücadeleci bir *confrère* [iş arkadaşı], tam da kahramanın yapamadıklarını yapan biri, ayrıca kibar insanların, bir ağırlığı olan insanla-

rın onayına nail olmadığını belli belirsiz sezdiğinden seçkin bir şeyler yapmaya çalışan biri. ... Anlatıcı bu mu – onu anlatıcı yaparak basitleştiriyor ve sıkıştırıyor muyum?

Tam üstüne basmıştır, ama cevap da ortada gibi görünüyor: Gerçek ilgisi basitleştirme ve sıkıştırmaya yönelik olsaydı, bu tür bir arayış içine daha en baştan girmezdi. *The Princess Casamassima*'nın önsözünde daha sonra yazdığı gibi, asıl ilgilendiği şeyin –hikâyesini "takdir edilir kılmanın"– peşine düşer düşmez "basitleştirme tehlikeye girmiştir" (s. 65).

"Gelecek Sefer"i doğru şekilde anlatma arayışındayken farklı bir ironi kavramına kayan James, daha sonra anlatıcısının "tam anlamıyla ve yoğun bir biçimde, ironik olarak bilinçli" olması gerektiğine karar verir – yani bütün hikâyenin ironilerini görebilmelidir ki basitçe ve sıkıştırarak okura anlatabilsin. "Öyle olmalı, değil mi? Böyle bir kişiyi alıp küçük naif dramamı anlatmasını sağlayabilir miyim? Hiç sanmıyorum – özellikle de şansım bu kadar *düşükken*: Malzememi boşa harcama ve istediğim etkiyi yaratamama riskine giriyorum." Gerçekten de girmektedir. Daha sonra söylediği gibi, hikâyesi "gerçek bir ironik ressam" –ironilerin kurbanı olarak ironik değil, onların efendisi olarak ironik bir ressam– gerektirmektedir. Bayağı, çoksatar kitap yazarı işe yaramayacağına göre, asıl sorun daha uygun bir gözlemci bulmaktadır.

"Gayrişahsi olarak ya da isimsiz, belirtilmemiş şahsiyetim olarak *ben* anlatıcı rolü üstlenebilirim. *Death of the Lion*'da (Aslanın Ölümü), *the Coxan Fund*'da (Coxon Fonu) vs. olduğu gibi ikinci yolu seçtim diyelim." Ama James her zaman olduğu gibi salt gözlemciyle bir an bile tatmin olmaz. "Ben satmayan bir eleştirmenim, yani yazdıklarım fazla iyi – hiçbir şekilde ilgi çekmiyor. Seçkin yazım tarzım –ona [ilk başkahramana] iyilik etmeye çalışırken– onun seçkinliğine zarar veriyor. O da beni onun hakkında yazmaktan alıkoyma ihtiyacı duyuyor – bu ihtiyaç, mücadelesinin temel öğelerinden biri oluyor. Mücadelesi de, bir-iki popüler eser yazıp bol para kazanma uğraşından ibaret. Bu mücadelenin (acınası, küçük, boş çabanın) resmedilmesi konumun özünü oluşturuyor. Ona yardımcı olabilmek için, onun hakkında yazmamaya çalışıyorum. Benim bu tavrım hikâyenin bir parçası."

Hangi hikâyenin bir parçası? Az önce bahsettiği orijinal "özün"

zorunlu bir parçası değil herhalde. İlk kahramanın para için bir kitap yazma çabası ancak yeni anlatıcının "onun hakkında yazmama" çabası öne çıktığı ölçüde ön plandan çekiliyor.

James bu noktada aslında yeni bir konuyu benimsiyor: "Görünüşe bakılırsa akıbetimin en nihayetinde konuşmak olmasını istiyorum – kontrolümü kaybedip patlayacağım (o bilmeden olacak bu: gizli tutacağım, riske atacağım); sonuçta sadece onun işini bozmuş olacağım." *Bu* hikâyenin başkahramanı kimdir? Bunu söylemek güçleşir, ama romancının "işini bozan" anlatıcının "patlamasıysa", anlatıcının baş fail haline geldiğini söylemek zor değildir. Akıbet onun akıbetidir; ilgi onun eyleminin ve yarattığı sonuçların üzerindedir, öncelikle ilk kahramanın üzerinde değildir.

Kısacası burada James'in gerçekçi anlatı tekniği güdüsünü tüm kuvvetiyle görürüz. Bir güvenilmez anlatıcı yaratıp reddeder ve kendini başka bir "ben" yaratırken bulur; bu "ben" de derhal aksiyona öyle derinlemesine dahil olur ki bir felakete yol açar.[3] *Defterler*'de, Fleda Vetch'in yansıtıcı olarak kullanımı sonucunda *The Spoils of Poynton*'ın dönüşümüyle ilgili yazdıklarına baktığımızda bu sürecin en eksiksiz halini görürüz. Bu başarılı romanı ilk tasarladığında, konu bir anne ile oğulun "değerli şeylerle dolu geniş bir yerin" mirası konusunda boğuşmasına odaklanıyordu. Ama James bir "merkez" ararken Fleda Vetch'i keşfetti. Vetch sırf karakterli bir insan olduğu için "ana fail" haline geldi; James'in önsözde söylediğine göre, onun nihai "konusu", Vetch'in her şeye yönelik "yoğun duyguları"na dönüştü; "anlayışının" "olumlayıcılığı ve nüfuzu" James'in nihai "aksiyonunu", "hikâyesini" oluşturdu.

James çoğunlukla kendi "konu" tanımını tuhaf bir şekilde muğlak bırakır. *Roderick Hudson*'ın önsözünde olduğu gibi, konuyu belli bir macera –bu örnekte Roderick'in yozlaşması– olarak tanımlamakla işe başlar. Ne var ki çok geçmeden hikâye kendisini "genç heykel-

3. Konuda bu tür bir kayma olduğunu öğrendikten sonra, James'in hikâyelerinden ne kadar çoğunun bu kalıba oturduğunu görmek hayret vericidir. *Güvercinin Kanatları*, *The Bostonians*, "The Figure in the Carpet", "The Tree of Knowledge", *The Sacred Fount*, "The Lesson of the Master", "The Marriages", "The Death of the Lion", "Four Meetings", "The Solution", "The Glasses", "The Tone of Time", "The Beldonald Holbein", "The Two Faces", "Chaperon", "The Patagonia", "Pandora", "In the Cage", "The Path of Duty".

tıraşımın son derece dolaylı bir şekilde aktarılan macerası" olarak tanımlayacaktır. "Dolaylı bir aktarım bu, zira özü ve nihai etkisi bakımından başka bir adamın, yani arkadaşı ve patronunun onunla ilgili görüş ve deneyimlerinden oluşuyor" (s. 15). Bir an sonra bu diğer adamı, yani Rowland Mallet'i konu olarak değil, ama yine "konunun işlenmesini sağlayan" "merkez" olarak tarif eder; ama eserin bütününü de Rowland'a "olanların tamamı, ... bir başka deyişle onun bütün macerası" olarak tanımlar; "ama ona olanlar da her şeyin ötesinde başkalarına olan bazı şeyleri hissetmekti. ... Bu yüzden de inşa oyununun güzelliği, onun için özel anlam taşıyan her şeyi korumaktan geçiyordu" (s. 16).[4]

Fiilen ilk tasarlanan konuyla birlikte kaçıp giden anlatıcılar kullanmak, bir fikri çok farklı ama onunla bağlantılı başka bir fikre dönüştürmek James'ten bu yana o kadar yaygındır ki sonuçlarını verili sayarız. Romancılar böyle çalışır, deriz kendi kendimize ve kanıt olarak da sınırsız sayıda roman gösterebiliriz. *Muhteşem Gatsby* olaylara derinden karışan Nick yerine her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından aktarılsaydı aynı roman olur muydu? Mevcut haliyle, Nick'in Gatsby deneyimi olarak da tanımlanabilir, Nick'in gördüğü kadarıyla Gatsby'nin hayatı olarak da. Kesintisiz gözlem ve deneyim ağı, kabul ettiğimiz bir birlik yaratır – ama bunun James'in muhtemel gözlemcileri araştırma sürecine benzer bir süreç sonucu geliştirildiğinden kesinlikle emin olabiliriz.

Karanlığın Yüreği Kurtz'ün hikâyesi midir, yoksa Marlow'un Kurtz' le ilgili deneyiminin hikâyesi mi? Marlow mu Kurtz'ün ahlaki çöküşünün anlamını güçlendirecek bir retorik araç olarak uydurulmuştu, yoksa Kurtz mü Marlow'un Kongo deneyimine bir merkez teşkil etmesi için uydurulmuştu? Karşımızda yine eksiksiz bir ağ vardır ve

4. James iki tür konu –oluşturucu fikir olarak konu ve gözlemcinin deneyiminin doruğa ulaşması olarak konu– hakkında kafa karıştırıcı olabilirse de, bitmiş eserleri başlangıç malzemesi olarak konuya göre değil de gerçekleşmiş bir şey olarak konuya göre yargılama konusunda gayet nettir. Örneğin Wells'i "konusunu, tabiri caizse, belirlenmiş ya da tesis edilmiş bir şey olarak" vermediği için fırçalar; "küçük, kanlı canlı bir yaşam külçesi" yarattığı için onu över göründüğü yerde bile, sanatın tam da kurulmuş konuya ulaşmak için verili "konuların" kanlı canlı külçelerini dönüştürmekten oluştuğunu belirtir (Wells'e Mektup, 17 Haziran 1900). Ayrıca bkz. René Wellek, "Henry James's Literary Theory and Criticism", *American Literature*, XXX (Kasım, 1958), s. 293-321, özellikle 316.

"başkahraman kimdir?" diye sormanın anlamsız olduğunu söyleriz kendi kendimize. Bütünün inandırıcı dokusu, bir gözlemci tarafından deneyimlendiği haliyle hayat izlenimi, gerçek sanatçının aradığı şeyin ta kendisidir kesinlikle.

Yine de *Yürek Burgusu* gibi hikâyeler üzerinde yürüyen tartışmalar çoğumuz için bunun yeterli olmadığını gösteriyor. James'in anlatıcılarında yeni sorunlar keşfettikçe ilk fikirlerini geliştirme hakkını kimse inkâr etmese de, konunun naif ama iyi niyetli bir mürebbiyenin gözünden gördüğümüz iki kötü çocuk mu yoksa histerik ve tahripkâr bir mürebbiyenin gözünden gördüğümüz iki masum çocuk mu olduğuna karar veremediğimizde pek azımız kendini mutlu hissedecektir. James'in böyle hikâyelerde konuya dair nihai görüşü ne olursa olsun, gelişmekte olan anlatıcıları ile ilk konuları arasındaki ilişkinin kendi eleştirel sözlerinde kabul ettiğinden genellikle çok daha karmaşık olduğu sonucuna varabiliriz ancak. Aslında hikâyelerinden bazılarında, ilk anlatıcıyı yansıtmak üzere son derece kusurlu başka bir anlatıcının yaratılması sonucunda, ilk konu ile gelişmekte olan yeni konunun tam olmayan kaynaşmasından kaynaklanıyor gibi görünen çifte bir odağa rastlanmaktadır. Yaşadığımız güçlüğün ne kadarını James'in öngördüğünü asla bilemeyiz. Ama daha sorunlu hikâyelerinden ikisine bakarak onun döneminden bu yana güvenilmez anlatıcılarla uğraşırken yaşadığımız kafa karışıklığının bazı kaynaklarını keşfedebiliriz en azından.

"YALANCI"DAKİ İKİ YALANCI

"Yalancı" (1888) James'in ilk işlevinin çok ötesinde bir gözlemci geliştirme eğiliminin aydınlatıcı bir örneğidir. Mesele sadece "birinin hikâyesinin hikâyesi"nin ilk fikirden daha önemli hale gelmesi değildir, zira bu durum kendi içinde sorun yaratmayabilir. Ama kendi güdüleri ve çevresindeki gerçeklik konusunda bilinçsiz bir karaktere dönüşen yansıtıcı hikâyede kötü niyetli fail olur; onun kötücüllüğü ve bilinçsiz çarpıtmaları, James'in gözlemciler hakkında yazarken tarif ettiği her şeyin ötesine geçen bir rol oynar.

Defterler'e kaydedildiği haliyle ilk tasarımda ilgi merkezi, iflah olmaz yalancı Albay Capadose'un karısıdır. James'in konusu, evlililiği başarılıymış, kocasının yalancılığını dert etmiyormuş gibi yapmak

zorunda kalan kadının yavaş yavaş yozlaşmasıdır. "Ama gün gelir [Albay] büyük bir yalan söyler ve kadın da ona uymak, yalanı desteklemek zorunda kalır. Kısacası, onun yalanı açığa çıkmasın diye kendisi yalan söylemelidir. Mücadele vs.; kadın yalan söyler – ama sonra adamdan nefret eder." James daha sonra önsözdeki tartışmasında yine Capadose ile karısı hakkındaki ilk görüşüne odaklanır. Aksiyona ana fail olarak bir gözlemciyi dahil etmekten kesinlikle söz edilmez. Hikâye yalancı bir koca yüzünden yozlaşıp dürüstlüğünü yitiren bir kadının hikâyesidir sadece. Ama neticede James'in anlattığı hikâye çok daha karmaşıktır, Bayan Capadose'un gözlemciyle ilişkisinin hikâyesidir. Gözlemcisini geliştirirken ironik eğilimlerinin kontrolü ele aldığı, Lyon'ı hayli muğlak bir başkahramana –hatta bir nevi kötü adama– dönüştürdüğü açıktır.

Burada ortaya çıkan karmaşık ironi türünü görmenin en iyi yolu, Lyon'ın ve okurun olup bitenlerle ilgili görüşlerini karşılaştırmaktır. Bu noktada, son dönemde James tarzı ironileri açıklayanların ortaya koyduğu örüntü gözümüze cazip görünebilir: "Koca bir okur kuşağı (...) [onu] yanlış okumuştur." Ama ben söz konusu güçlüklerden öylesine etkilenmiş durumdayım ki, aşağıdaki çalışmayı sadece, imkânsız olabilecek bir görevi gerçekleştirmeye yönelik dikkatli bir girişim olarak sunuyorum. Burada önce Lyon'ın olaylara bakışını görüyoruz (hikâyede üçüncü tekil şahısla verilir), ardından okur olarak benim kendi görüşüm geliyor:

Günün birinde ünlü olacağımı bilmediği için benimle evlenmeyi reddeden kadınla on iki yıl sonra yeniden karşılaştım. Eskisinden de güzel görünüyor; iflah olmaz bir yalancıyla evlendiğini öğrenince dehşete kapıldım.

Kadın aslında onun gibi kendini beğenmiş bir adamla mutlu olamayacağını bildiği için evlenmeyi reddetmiş. Adam yalanlar karşısında dehşete kapılmaktan ziyade kıskançlığa kapılmış; kısacası, kadına hâlâ âşık olduğunu fark ediyor ve kocasının bir yalancı olduğunu keşfetmesi sadece bilinçsiz kıskançlığını artırıyor.

Böyle "korkunç bir kusuru" olan biriyle yaşamaya nasıl katlanabilir? Böyle aşağılık bir adamla temas ettiği için kendisi ahlaken zarar gör-

Kendisi gibi biriyle evlenmek yerine böyle aşağılık bir adamla evlendiğine pişman olması gerektiğinden gerçekten emin. Kendisi yalan söyler-

mekten nasıl kaçınabilir? Capadose'un –henüz– "kötü niyetli bir yalancı" olmadığını kabul ediyorum, kesinlikle çıkar gözetmiyor, hatta yalan söylerken bazı şeref kurallarını gözetiyor. Üstelik bir ressam olarak renklerimi tuvale döktüğümde benim de bir bakıma "yalan söylediğimi" kabul ediyorum. Öte yandan bu enfes kadının dürüstlükten uzak bir adama bağlanması bana bir trajedi gibi görünüyor.

ken kesinlikle "çıkar gözetiyor" ve Capadose'a kıyasla dürüstlükten çok daha uzak.

Onu kocasının yalanlarından rahatsız olduğunu kabul etmek zorunda bırakmaya karar verdim.

Aslında onu yaptığı yanlış seçimden pişman olduğunu göstermeye zorlamaya karar veriyor.

Neredeyse yüzümü kızartacak kurnazlıklara başvurarak, Capadose'un portresini yapmama izin vermeleri için onları ikna ettim. Portreyi öyle bir yapacağım ki onun aldatıcı yüreğinin derinliklerini açığa çıkartacağım.

Niyetini gizlemek için yalan söyleyerek onları kocanın portresini yapmaya ikna ediyor. Albay'ın hikâyedeki diğer herkes tarafından sevilen iyi özelliklerinin hepsini yok edip sadece dürüstlükten uzaklığını ön plana çıkartarak, James'in bir mektubunda tarif ettiği şekliyle, aslında "bu küçük zayıflığına rağmen çekici bir adam" olan Albay'dan bir canavar yaratmaya karar veriyor.

Ortaya çıkardığım şeyi görünce, temeldeki dürüstlüğünü kaybetmediğinin işaretlerini verecektir muhakkak.

Evliliğinden pişman olduğunun, kocasıyla paylaştığı mutluluğun "daha eksiksiz" olmasını dilediğinin işaretlerini verecek.

Portreyi planladığım gibi yaptım; tam bir hakikat şaheseri oldu.

Karikatürün gücünü gösteren bir başyapıt oldu.

Yalancı, tuvalimde gerçek renkleriyle açığa çıktı.

Tüm telafi edici insani niteliklerinden yalıtılan Yalancı, tuvalde kendini ele veriyor.

Ama Capadoselar orada olmadığımı sandıkları bir sırada portreyi bulduHiç fark ettirmeden geri döndü ve kasten onları dinledi.

lar; aslında ben de oradaydım ve çıkarlarımı korumak üzere kulak misafiri olmak zorunda kaldım.

Bayan Capadose hakikati fark ettiği için gördükleri karşısında mahvoldu; neyi açığa çıkardığımı biraz daha yavaş fark eden Capadose ise portreyi parça parça etti.

Kocasını durdurmaya çalışmadım; ona nihayet talihsiz evliliğinden pişman olduğunu kabul ettirebileceğim için memnunum.

Ama onun yerine portrenin nasıl parçalandığı konusunda kocasının uydurduğu yalana ortak oldu ve kocasının onu nasıl tümden yozlaştırdığını bana açıkça gösterdi. Yalancı oyunu kazandı ve benim gözümde de dürüstlükten ödün vermeyen kadın yok oldu. Bu kadının ikiyüzlülüğü mide bulandırıcı.

Kadının portrenin zalim "hakikatini" fark edince hissettiği dehşet Lyon'ı gerçekten sevindirdi, hatta Capadose'un portreyi parçaladığını görünce daha da mutlu oldu.

Kadın nihayet kocasından utandı ve bunu sağlayan da Lyon; ama Lyon'ın zalimliği kadını daha da fazla dehşete düşürüyor.

Kadın kocasını destekleyerek hâlâ daha iyi olan adamı sevdiğini ve onun uğruna yalan söyleyebileceğini açıkça gösterdi. Kötü niyetli Yalancı –Lyon– kendi kazdığı kuyuya düştü.

Eleştirmenler genellikle Lyon'ı gayet sözünün eri bir kişi olarak değerlendiriyor gibi görünmeseydi, bariz olan bir şeyi söylemekte tereddüt ederdim; hikâyenin sonunda "yalancı Capadose"dan daha beter bir "yalancı Lyon"a ulaştığımız konusunda James bizi hiçbir tartışmasında uyarmadığından, eleştirmenler hikâyeyi plana göre yazılmış gibi okumuşlardır. Örneğin Ray B. West, Jr. ve Robert W. Stallman'a göre Lyon hem sanatçı hem de insan olarak "Hakikat Perisi'nden ilham almıştır". Büyüyü bozan şoku yaşayan [Bayan Capadose'un] değil onun ahlaki varlığıdır. ... [Kadının karakterinin yüzeyinden] derinlere inme cüretini gösterir, çünkü onun saflığına büyük bir güven duymaktadır. Buna ister bir romantiğin güveni, ister bir sanatçının güveni diyelim, sonuç değişmez. Sanatçı olarak Lyon için kadın Güzellik olan Hakikat'i, Hakikat olan Güzelliği temsil eder."[5] Yazar-

5. Ray B. West, Jr., ve R. W. Stallman, *The Art of Modern Fiction* (New York, 1949), s. 213-5.

lar Lyon'ın en sondaki cezayı hak ettiğini düşünseler de, hak etmesinin sebebi "[hakikat üzerinde ısrar ederek] topluma karşı bir saldırıda bulunmasıdır. ... Toplumsal maskeyi çekip almasının gelenekleri ihlal ettiği hissettirilir bize; ikiyüzlülükler üretmesine ve hakikatlerden ziyade yalanlara yol açmasına rağmen korunması gereken mekanizmalarla işleyen toplumsal kurallara ihanet etmiştir." Kadından bir itiraf koparma arzusu da onu kurtarma arzusudur: "Kurtuluş en dibe vurmakla başlar."

İlk defter kaydına bakarsak, James'in ilk fikrinin bundan pek de farklı olmadığını düşünebiliriz. Ama Hakikat Perisi'nin Lyon'a esinlediği yalanlardan bazılarını düşündüğümüzde, James'in tasarımının değiştiğini kabul etmek zorunda kalırız. "Sonra kadınla kocası hakkında konuştu, onun görünüşünü, sohbet etmekteki yeteneğini övdü, ona karşı aniden bir dostluk hissetmiş gibi yaptı, neredeyse kendisinin bile yüzünü kızartan bir arsızlıkla onun ne menem bir adam olduğunu sordu." Kendi deyimiyle Capadose'a karşı "meşru hainliğini" öyle bir amansızlıkla yürütür ki, kendi başarısı karşısında "neredeyse kendini ele verecektir". Albay'ın kızının portresi konusunda yalan söyler, çünkü kabul etmese de onun karısına kur yapmaya çalışmaktadır. "Hizmetçilerini zaman zaman faka bastırmak onun için bir vicdan meselesi"dir. Faydalı gördüğünde onlara sürekli yalan söyler, ama yine de "çalışanlarıyla dürüstlüğe dayalı bir ilişki yürüttüğünü" düşünür. Ama onun tüm yalanlarının ayrıntılarını vermeye kalksak, hikâyenin tamamını yeniden anlatmamız gerekir çünkü büyük ölçüde yalanlardan oluşmaktadır.

"Onun saflığına güvendiği için" onu yokluyorsa, başka niyetlere işaret eden şu kısımları ne yapacağız? "Lyon onun [Capadose'un] yeri gelince kendi konumunu şiddet yoluyla savunabileceğini tahmin etti. ... Böyle anlar karısının felsefesini sınıyor olmalıydı – Lyon onu bu halde görmek isterdi." "Ah, o derin alçalma içinde bu kadının sesini duymak. ... Hatta onun, yanakları al al olmuş bir halde bu meseleyi gündeme getirmemesini istediği ânı hayal etti. O zaman neredeyse tamamen teselli olacaktı – o zaman bağışlayıcı davranacaktı." Bayan Capadose –portreyi gördükten sonra– "Zalimce – ah, çok zalimce!" diye haykırdığında Hakikat Perisi'nin esinlediği adam karakteristik bir tepki verir: "Olan bitenin en tuhaf yanı ... Oliver Lyon'ın, tablosunu [Capadose'un darbelerinden] kurtarmak için ne sesini yük-

seltmesi ne de elini kaldırmasıydı. Çünkü tabloyu kaybettiğini hissetmiyor veya hissetse de umursamıyordu; kesinlikle emin olmanın bilinci çok daha baskındı. Eski dostu kocasından utanıyordu ve buna kendisi sebep olmuş, büyük bir başarıya imza atmıştı, hem de değerli emeği pahasına. ... Sevinçten titriyordu."

Yalanlarının büyük bir kısmına zalimlik hâkimdir. Hatta hikâye ilerlerken Lyon'ın sanatına olan ilgisi giderek sapkınlaşarak Albay'a utanmazca saldırma isteğine dönüşür. Bu saldırı sürecinde doğası bütünüyle bayağılaşır. Başlarda sanatsal incelikle ilgili görünürken, daha sonra "tabloyu Akademi'ye gönderdiği zaman tüm görgü kurallarının işaret ettiği basit ismi vererek kataloğa kaydettirememe" fikri canını sıkar. "Kısacası tablonun adını Yalancı koyamazdı – ne yazık. Gelgelelim, bunun pek önemi yoktu, çünkü artık bu duyguyu esere meşru bir şekilde kazımaya –onu en kıt zekâya dahi göstermeye– karar vermişti; kendi görüşüne göre canlı yüze nasıl kazınmışsa, aynısını tuvalde yapacaktı. Bugün artık Albay'da başka hiçbir şey görmediğinden, kendini başka hiçbir şey 'yaratmamanın' neşesine kaptırmıştı." Sanatçının görevine dair bu anlayış ile James'in benimsediği hiçbir anlayışı uzlaştırmak mümkün değildir; aslında, "taraflı" ya da pratik amaçlara hizmet ettirildiğinde sanata olanlara dair James'in bir portresidir bu. Lyon'ın "kurbanı düştükten sonra kırbaçlamaya devam etmesi" sanat uğruna yapılan bir şey değildir.

Son olarak, güvenilir anlatıcının şüpheye yer bırakmayan müdahalelerinin hepsi (ben dört tane saydım ve hepsi çok kısaydı) Lyon'ın kendine dair imgesi ile gerçek imgesi arasındaki farkın altını çizmekte kullanılmıştır; Lyon sanatsal güdülerle ya da bir yanlış bir ideale bağlılıkla değil, hüsrana uğramış bir âşığın güdüleriyle hareket eder. Geri kalan her şey akılcılaştırmadır; Lyon'ın "söylediği" ya da düşündüğü haliyle gayet inandırıcı bir biçimde sunulur, fakat muhakeme gücüne sahip okur tarafından akılcılaştırma olarak görülmesi istenmiştir. Lyon'ın kendine ve diğer yalancıya dair imgesi konusunda James'in yaratmaya çalıştığı ironilerin genel tablosu aşağı yukarı böyleyse, hikâye üzerine yazanlar arasında sadece Marius Bewley'nin buna benzer bir bakış açısı benimsemesini nasıl açıklayacağız?[6]

6. *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers* (Londra, 1952), s. 84-7.

James'in verdiği anlamlar konusundaki eleştirel anlaşmazlıklarda ortaya çıkan böyle farkları, "doğru" yorumu görenler haricinde tüm okurların budalalılığına ya da özensizliğine bağlamak âdettendir. Ama böyle bir hikâyeyle uğraşırken karşılıklı suçlamalar anlamsız olacaktır. Okurların "Ormandaki Yaratık" hakkında hissettikleri türden bir emniyet duygusunu "Yalancı"da hissetmelerine hiçbir düzeyde özen, zekâ, birikim yetmez. Olaylara dair çarpıcı ölçüde farklı iki görüş, yani gözlemci ile yazarın görüşü şematik sunumumda gayet açık görünse de, hikâyenin kendisinde her türlü yorumu kesinlikten uzaklaştıran karmaşıklıklarla kuşatılmışlardır.

Bir kere, Lyon'ın sesi ile üslubun arkasından ve içinden konuşan James'in sesi arasındaki fark her yerde benim alıntıladığım pasajlardaki kadar büyük değildir; hatta bazen ayırt edilebilir hiçbir fark yoktur. Lyon'ın Capadose hakkında gördüklerinin çoğu doğrudur. Kendisini büyük bir sanatçı olarak görmekte haklıdır; Bayan Capadose'un gönülsüzce buna tanıklık ettiğini görürüz. İkinci olarak, hikâyeyi doğru okumak için yansıtıcıya hak verme yönündeki doğal eğilimimizle savaşmamız gerekir. Lyon sırf yansıtıcı olduğu için güvenimizi kazanır, çünkü gerçek hayatta Lyon'ın zihni gibi bilebileceğimiz tek zihin kendi zihnimizdir. Yine de onu tehlikeli kılan tam da bu avantajıdır: Onun teması bazı etkiler için ölümcül olacaktır.

Bu yüzden "Yalancı"da Lyon'ın güvenilmezliği konusunda uyarıldığımızda dahi, son derece dikkatli bir okumanın ardından hâlâ bazı kaçınılmaz muğlaklıklarla karşı karşıya kalırız ki James'in bu muğlaklıkları yaratmak istemediği neredeyse kesindir. Lyon'ın görüşlerinden bazılarının güvenilmez bazılarının güvenilir olduğunu kabul edersek, ikisinin arasında olup bir açıdan mantıklı diğer açıdan mantıksız görünen tüm diğerleri konusunda ne yapacağız? Lyon kendisi için üzülmektedir; ihanete uğradığını, yolunu yitirdiğini hissetmektedir. James onu sadece kınamamızı mı ister, yoksa ona sempati duymamızı mı? Bayan Capadose'un en sondaki yalanları Lyon'ın düşündüğü gibi aşağılık mıdır, soylu mudur, yoksa ikisinden de biraz mıdır? Bir taraftan masum birini tehlikeye sokmaktadır muhtemelen ama diğer taraftan görece zararsız bir adamı bir yırtıcıya karşı savunmaktadır. Hayatın karmaşıklığına hayran kalır, yolumuzu yitiririz - James'in amaçlarından birinin de bu olduğu su götürmez. Ama aynı zamanda, böyle şaşırtıcı öğeler ancak belli sınırlar içinde (bu sınırlar

ne kadar geniş olursa olsun) tutulursa hikâyenin ayakta kalacağı açıktır. Karmaşıklığı kabul etmemiz onu oluşturan öğelere dair görüşümüzün netleşmesine bağlıdır. Bu hikâyenin karakterlerindeki iyilik ve kötülük karışımının gözden kaçmaması ve yanlış yorumlanmaması için hangi öğelerin iyi hangilerinin kötü olduğunu açıkça görebilmemiz gerekir. Lyon dar görüşlü bir kültüre karşı hakikat için mücadele veren soylu bir sanatçı olarak okunursa, hikâye gerçekten çok zayıf demektir; hikâyenin içinde yoğunlaşmış mizah ve ironinin onda dokuzu kaybolup gider. Şayet Lyon öyle değilse, hikâye yine de kısmen gerçekleştirilememiştir; yalancı Lyon'ın hikâyesi ancak yarı yarıya geliştirilmiştir.

Elimizde sadece şu âna kadar verdiğim kanıtlar olsaydı, başka eleştirmenlere *Yürek Burgusu* konusunda yönelttiğim suçlama "Yalancı" konusunda bana yöneltilebilir, yazar ile anlatıcı arasında hikâyenin gösterdiğinden daha fazla mesafe mesafe gördüğüm söylenebilirdi. Ama neyse ki toplu eserlerinin New York baskısı (1907-9) için bu hikâyeyi hazırlarken James'in yaptığı değişiklikler şüpheye yer bırakmayacak şekilde yardımıma koşuyor. James'in eski hikâyelerini gözden geçirirken yarattığı karmaşıklıklar üzerine çok şey yazılmıştır, ama "Yalancı"da benim verdiğim yorumu güçlendirerek ahlaki karmaşıklığı azaltına girişimine rastlıyoruz. Birinci versiyonda "Lyon haftalardır kafasında şekillenmekte olan fikri, onun [Capadose'un] resmini yapma fikrini hayata geçirdi" yazarken, gözden geçirilmiş versiyonda "Lyon kışkırtıcı hediyesini insafsızca yaptı" denir. James ilk versiyonda "Lyon onu kırbaçladı" derken, gözden geçirilmiş versiyonda "kurbanını kırbaçladı" der.[7] Bu türden bir sürü değişiklik sayesinde sanatçının kendi kuyusunu kazdığını daha net bir şekilde görü-

7. Aynı etkiyi yaratan daha pek çok değişiklik vardır: (1) Gözden geçirilmiş versiyonda Capadose'un olumlu özelliklerinin altı daha fazla çizilir. "Koca bir yalancı" olmak yerine "desteksiz atmak"tan bahsedilir. Lyon'ın bencilce "çıkarlarının" aksine, Capadose'un yalancılığının "hiç de çıkar gözetmeyen" bir yalancılık olduğu belirtilir. Capadose "iyi ve nazik olan her şey" olmak yerine artık "iyi, doğru ve nazik olan her şey"dir. (2) Benzer şekilde Lyon da bizim gözümüzde kötüleştirilir: "Lyon fazla titizdi" sözü "Lyon aynı anda hem fazla ihtiyatlıydı hem de kendi mahrem tümevarımlarını fazla seviyordu"; "kendisini de hafifçe titreten bircüretle" sözü "neredeyse kendisinin bile yüzünü kızartan bir arsızlıkla" olarak değiştirilmişti. Ayrıca Lyon'ın kendi resmini yaptığı konusunda en az bir yerde ilave bir uyarı görürüz: "Vandyke'ın eserlerinin onun hakkında çok şey söylediğini düşünmüyor musunuz?"

rüz. Ama son versiyonda bile, tüm değişikliklerden sonra, bazı noktalarda şaşkınlığımız yine giderilmemiş olarak kalır, ki bu kısımlardaki şaşkınlığımızın James'e hiçbir faydası dokunmaz. Son yorumumuzda nereye ağırlık vermeyi seçersek seçelim, Lyon'ı ister West ve Stallman gibi neredeyse soylu biri olarak, ister benim yaptığım gibi neredeyse kötü biri olarak görelim, Lyon'ın bildirdiği belli bir olgunun onun karakterini yansıtmak üzere çarpıtılmış mı olduğunu yoksa Bayan Capadose'a gerçekte neler olduğunu göstermek için dosdoğru mu verildiğini okurun kesin olarak anlamasını bekleyemeyiz.

"ASPERN'İN MEKTUPLARININ ÇALINMASI" YA DA "VENEDİK'İ ANIMSAMAK"

"Yalancı" (1888) ile aynı yıl yayımlanan ve daha çok bilinen bir hikâye olan "Aspern'in Mektupları"nda, tam olarak kesinleşmemiş çifte odak efekti daha da fazla güçlük yaratır. Tartıştığımız diğer hikâyelerin aksine burada hikâye baştan itibaren anlatıcı hakkında olacak şekilde tasarlanmıştır. James'in "aşağılık yazar" hakkındaki hikâyesine dair ilk notlarına baktığımızda, nihai hikâyede tasvir ettiği yoğun "ahlaksızlığı" tasarlamamış olduğunu görürüz; halbuki antika meraklısının macerasındaki komik ve ironik heyecanı baştan beri tasavvur ettiği açıktır. "Asıl ilginçlik yaşlı kadının –ya da hayatta kalanın– mektuplara biçtiği bedelin adam tarafından ödenmesinde olacak. Tereddüt edecek –mücadele edecek– çünkü gerçekten hemen her şeyi verebilir" – burada anlatıcının bitmiş hikâyedeki ifadesi doğrultusunda yol aldığımız açıktır: "Buna üzülüyorum, ama Jeffrey Aspern uğruna yapamayacağım alçaklık yoktur."

Asıl şaşırtıcı olan şey bu ilk defter notunda James'in uzun yıllar sonra hikâyede büyük önem taşıdığını belirttiği romantik geçmişe dair "tabloya" şöyle bir değinip geçilmiş olmasıdır. James'in buna en çok yaklaştığı yer, "iki silik, tuhaf, fakir ve gözden düşmüş yaşlı İngiliz kadın tablosu – yabancı bir kentin küflü bir köşesinde garip bir nesil içinde yaşamaya devam ediyorlar. Bu saygın mektuplar da en değerli malları" yazdığı kısımdır. İlgi öncelikle "Shelley fanatiğinin" bu iki romantik şahsa karşı kurduğu tezgâhtadır.

Ama James yıllar sonra önsözde fikrini anımsamaya çalıştığında, "elle tutulur, tahayyül edilebilir, *ziyaret edilebilir* geçmişi" gerçek-

leştirme konusundaki çabasına ilişkin bir tartışma sunmakla birlikte, Shelley fanatiğinin tezgâhını tamamen es geçmiştir. Yazdıkları tümüyle atmosfer ve atmosferdeki zıtlıklarla; "benim eski Venedik'imi" ve "Jeffrey Aspern'in daha da önceki Venedik'ini" yaratmanın keyfiyle; "kendi 'modernliğimizin' sahnesinde oynanan zengin, alacakaranlık Shelley dramasının son sahnesini" hatırlamaya çalışmanın "romansıyla" ilgilidir. James, macerasını yazmayı tasarladığı ilk "Shelleyci" nin bitmiş hikâyede hiç yansıtılmadığına dikkat çekmek dışında başkahramanın adını bile anmaz.

Demek ki burada birbirinden belirgin bir şekilde ayrılmış iki mesele söz konusudur. Bir olay örgüsü vardır: anlatıcının mektuplara ulaşmak için ahlaksızca çabaları ve nihayetinde hüsrana uğraması. Böyle bir olay örgüsü için özellikle duyarsız bir fail gerekir. İkinci olarak da bir "tablo", hava ya da atmosfer vardır: James'in elindeki bütün şiir sanatıyla ziyaret edilecek ve kayda geçirilecek bir geçmiş. Buraya kadar sorun yok; bu iki konunun uyuşmazlığına yol açacak içsel bir unsur görmüyoruz. Aksine, "ziyaret edilebilir geçmiş" mefhumunun geçmişin nasıl etkin bir şekilde ziyaret edileceği hakkında en ufak bir fikri olmayan modern bir antika meraklısı tarafından fiilen ihlal edilmesi dışarıdan bakılınca iyi görünüyor. Ama ne yazık ki James'in hikâyelerini yazarken kendini bağlı hissettiği genel bir ilke vardır. "Tablo" yazarın kendi sesinden aktarılmamalıdır. Büyük, *berrak* bir yansıtıcının bilincine itilmelidir. Peki bu yansıtıcı kim olabilir – antika meraklısının kendisinden başka kim? Zaten sırf planlarını anlatmasına bahane yaratacak bir *ficelle* olarak biraz utanmazca kullandığı Bayan Prest karakterini geliştirse bile inandırıcılıktan uzak bir gözlemci olacaktır; bu durumda neler olup bittiğini kavrayabilecek tek zihin antika meraklısının zihnidir. Geçmişi ziyaret etmesi ve uyandırması gereken odur. Yine de şairin yaşlı metresinin mallarını "yağmalamaya" kalkmalı ve ölmekte olan kadının yeğeninin naif ruhunu kirletmelidir.

Tamamlanmış hikâye iyidir, ama anlatı tarzı için bir bedel ödemiştir bana göre. Büyük ustanın usullerine burnumu sokmam pek akıllıca görünmeyebilir, ama yine de insan neticede ortaya çıkan anlatıcının, Tina Bordereau'yu terk etmeye gayet uygun olmakla beraber, geçmişin şiirini canlandırma görevi için yeterli olmadığı sonucuna varmadan edemiyor.

Bütün güdülenme gücü, olay örgüsündeki bütün yönelim hissi anlatıcının Aspern'in mektuplarını elde etme mücadelesinde ve bilhassa da Tina'nın sevgisini kullanmasında yoğunlaşmıştır. Anlatıcı macerasının ayrıntıları bakımından değilse de ahlaksızlığı bakımından James'in kurmacalarında bulunan diğer "aşağılık yazarların", mesela *The Bostonians*'taki Mathias Pardon'ın, *The Reverberator*'daki (Projektör) George Flack'in ya da "Mektuplar"daki muhabirin üvey kardeşidir. Aynı zamanda *Washington Square*'de kendi bencilce emelleri için masum bir kadının sevgisini kullanan Morris Townsend'in de üvey kardeşidir. Sadakat ve şerefin edebi uzlaşım bakımından çok az anlam taşıdığı bir dönemden geçtiğimizden bunların James için hâlâ ne anlama geldiğini gözden kaçırmamız kolaydır. Fakat bu hikâyenin kahramanına mesela *The Spoils of Poynton*'ın dürüstlük ve şeref standartları uygulanırsa, kısacası anlatıcı James'in gerçek anlamda *berrak* yansıtıcılarından herhangi birinin standartlarına göre yargılanırsa, antika meraklısının ahlaksızlığının, etkide merkezi bir öneme sahip olduğu görülebilir. Baştan itibaren dikkatimiz "ava giden avlanır" komedisine odaklanır: zayıf karakterli adam diğerlerini o kadar zekice yönlendirir ki kendi "mahvına sebep olur".

Yine "Yalancı"da olduğu gibi burada da James eseri New York baskısı için gözden geçirirken, anlatıcının ahlaksızlığını daha keskin bir şekilde anlamamızı sağlayacak değişiklikler yapmıştır. James'in nihai dikkatinin öncelikle anlatıcıda olduğundan şüphe eden herkes, New York baskısından hikâyeyi tekrar okumalı, anlatıcının hile yaptığı, çaldığı, yalan söylediği ya da utançla hatasını kabul ettiğ pasajları ilk versiyonla karşılaştırmalıdır. Matthiessen'in işaret ettiği üzere, James *Bir Kadının Portresi*'ni gözden geçirirken Osmond'ın ahlaki bozulmasını netleştirmeye çalıştırmıştır ki "sadece Isabel açısından bir sır olsun, bütün muğlaklık Osmond'ın sakladıklarında olsun, James'in onun hakkında ortaya attığı şüphelerde muğlaklık kalmasın". James örneğin Osmond'ın Isabel hakkındaki görüşünü "Nisan bulutu kadar parlak ve yumuşak"tan, "yontulmuş fildişi avuca nasıl gelirse genel ihtiyacına o kadar uygun"a çevirmişti.[8] Aynı tür bir gözden geçirme bu hikâyededе de geçerlidir. Aşağıdaki örnekler James'in gözden geçirme sırasında, bu "bariz" hikâyede bile anlatıcının mütehak-

8. F. O. Matthiessen, *Henry James: The Major Phase* (Oxford, 1944), s. 167.

kim konumundan kaynaklanabilecek türden özdeşleşmeyi önleme yönündeki daha uç çabalarından sadece bazılarıdır. İtalikler sonradan eklenmiştir.

İlk hali	*Gözden geçirilmiş hali*
Bunun için üzgünüm, ama yine de Jeffrey Aspern için *çok daha kötüsünü* yapabilirdim.	Bunun için üzgünüm, ama Jeffrey Aspern uğruna yapamayacağım *alçaklık* yoktur.
"Çok savurgansınız..." dedi arkadaşım. "Kesinlikle *ileri* gitmeye hazırsınız!"	"Çok savurgansınız – bu, *ahlaksızlığınızı* daha da artırıyor...
Gelecek hafta ölebilir, yarın ölebilir – o zaman mektupları alabilirim.	... o zaman *mallarının üzerine atılıp, çekmecelerinin altını üstüne getirebilirim.*
... eşsiz gözlerini ilk ve son defa görüyordum. Bu gözler bana ters ters bakıyordu, korkunç bir utanç duymama yol açtılar.	Bu gözler bana ters ters bakıyordu; aniden bastıran bir sağanaktı sanki, *iş üstünde yakalanmış bir soyguncuya doğrultulmuş bir ışık seliydi*; korkunç bir utanç duymama yol açtılar.
Ona [Tita'ya] kur yapacağımı Bayan Prest'e söylemiştim, ama bu önemsiz bir *şakaydı* ve Tita Bordereau'ya hiçbir zaman böyle bir şey söylememiştim ["Tita"nın daha çekici olan "Tina"ya çevrilmesine dikkat].	... *kurbanıma* hiçbir zaman böyle bir şey
Ben akşam boyunca –basit bir formalite olarak bile– böyle bir düşüncenin [Bayan Tina'nın aşkını sunması karşısında anlatıcının korkuyla irkildiği düşüncesinin] aksini söylemek için geri gelmeyince kadıncağız bundan nasıl kuşku duyabilirdi ki?	... basit bir formalite, hatta *bir insanlık gereği* olarak bile –... aksini söylemek için geri gelmeyince...

Bu yalıtılmış alıntılar her iki versiyonda da James'in anlatıcısının ahlaki bozulmasına ve nihai alçaklığına yapılan vurgunun sadece bir parçasını veriyor elbette.[9] Bu ve başka değişikliklerin etkisi aslında onu *olgusal anlamda* kötüleştirmek değildir hiçbir şekilde; eylemleri her iki versiyonda da nesnel bakımdan aynı kalır. Bu değişiklikler sa-

dece onun kendine dair imgesini kötüleştirir ve böylece Bayan Tina'yla ilkesiz bir ilişkinin dramasını okuduğumuza dair bilincimizi artırır. Dolayısıyla hikâyenin bu yönünün anlaşılması, güçlüğünü ve muğlaklığını ilk baştakine kıyasla azaltarak okur üzerindeki yükü azaltır.

Demek ki hikâye sadece bu ilkesiz adamın Aspern'in mektuplarını aramasından, mektuplara ulaşmanın en iyi yolunun mektupların sahibinin çekici olmayan yeğeni Tina'yla aşk yaşamak olduğunu fark etmesinden, sonra da mektupları tam olarak elde etmenin bedelinin evlilik olduğunu fark edince böyle bir çatışma karşısında geçici olarak geri çekilmesinden oluşuyor – ama doruk noktasını anlatıcı kendi cümleleriyle ifade etmeli. Mektupları istiyorsa kabullenmeyi öğrenmesi gereken arzulamadığı kadınla sonraki karşılaşmalarında kendini nasıl ele verdiğine bakın. Odaya girdiği zaman, kadının önceki gün mektuplar karşılığında kendini teklif etmesi karşısında onun istemsiz irkilişini fark ettiğini anlar.

... ama tahmin etmediğim başka bir şey daha olduğunu fark ettim. Başarısızlığa uğradığı duygusu zavallı Bayan Tina'da görülmedik bir değişiklik yaratmıştı, ama kafam bunu düşünemeyecek kadar taktiklerle ve ganimet fikriyle doluydu. Bunu şimdi anlıyordum; ne kadar şaşırdığımı anlatamam. Bağışlamanın yumuşattığı meleksi bir yüzle odanın ortasında durmuş bana bakıyordu. Bu onu güzelleştirmişti; daha genç görünüyordu; gülünç, yaşlı bir kadın değildi artık. Yüzündeki bu ifade, ruhunda meydana gelen bu değişim onu bambaşka biri yapmıştı; bunu fark ettiğimde bilincimin derinliklerinde bir yerlerden bir fısıltının, "Neden olmasın ki – olmaması için ne sebep var?" dediğini işittim. Bana öyle geldi ki o bedeli *ödeyebilirdim.*

---

9. Anlatıcının geniş çaplı hainliklerinin makul bir okuması için bkz. Sam S. Baskett, "The Sense of the Present in *The Aspern Papers*", *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, XLIV (1959), 381-8. Baskett anlatıcının geçmişe dair görüşünün güvenilirlikten uzak olduğunu ve hikâyenin ironilerinin aslında onun "geçmiş duygusu" ile okurun ve yazarın duygusu arasındaki örtük karşıtlığa dayandığını ifade eder. Anlatıcı bugünkü "adice" emelleri için geçmişi kullanmaya hazırdır. Uyandırdığı geçmiş tam da uyandırma tarzı yüzünden lekelidir - gerçi Baskett bu noktaya vurgu yapmaz. Anlatıcının yargılandığı bir başka makale için bkz. William Bysshe Stein, "The Aspern Papers: A Comedy of Masks", Nineteenth-Century Fiction, XIV (Eylül 1959), 172-8. Stein anlatıcının estetik kusurlarıyla daha eksiksiz bir şekilde ilgilenir; geçmişe dair görüşü kusurludur ve uyandırdığı geçmiş büyük ölçüde absürddür, o geçmişin son canlı kalıntısı olan Juliana'nın absürd karakterinde de görürüz bunu.

Vicdanın sesiyle ilgili fikri budur işte. Burada bile bu kadar güvenilmezse, kadının simasının fiilen değişmiş olduğuyla ilgili algısına ne demeli? Bu değişim sadece onun öznel yorumu mudur? James şüphelerimizi hemen artırır: "Ama bu fısıltıdan çok daha güçlü çıkan Bayan Tina'nın sesini işittim." Kadın mektupların imha edildiğini, dolayısıyla "bedeli ödemenin" tüm gerekçelerinin de elbette yok olduğunu söyler.

"Bayan Tina bunları söylerken oda sanki etrafımda dönmeye başladı; bir anda dünyam karardı. Kendimi toparladığımda Bayan Tina hâlâ oradaydı, ama başkalaşım sona ermiş, yine eskisi gibi sıradan, renksiz, yaşlıca bir kadına dönüşmüştü." Anlatı yöntemi yüzünden, Bayan Tina'nın aslında onu bağışlamayı başarıp başaramadığını, aslında başkalaşım geçirip geçirmediğini, aslında daha ilk başta paspal, yaşlıca bir kadın olup olmadığını bilmemizin sonsuza dek önüne geçilmiştir. Anlatıcının kendi tezgâhının dramasıyla sınırlanırız ve en sonunda kaybının –"yani kıymetli mektupları kaybetmiş olmanın"– üzüntüsünü duyduğunda daha ciddi bir kayıp yaşadığından şüphe edip etmediğini ve bunun onurunu kaybetmesinden mi yoksa Bayan Tina'yı kaybetmesinden mi kaynaklanmış olabileceğini hiç bilemeyecek bir pozisyonda bırakılırız. Ama bildiklerimiz de hikâyenin şu yönünü son derece başarılı kılmaya yeter: Tezgâhı kuran kişi kendi ayrıntılı tezgâhının baş kurbanı olduğunu göstermiştir.

Ama tüm bunlar sırasında önsözde tarif edilen diğer konu nerededir? "Ziyaret edilebilir geçmişe" ne olmuştur? Zavallı kör anlatıcı, Venedik'in romantik atmosferini ve özellikle de geçmişin belli bir köşesini, yani Bordereau villasını okurun tereddütsüz ağız birliğiyle kaydetmek için gereken duyarlılık düzeyine yeniden yükselebilmek uğruna çabalar durur. Komik komplocuyu burada diğer rolünde, yani şairane bir methiyeci olarak görüyoruz: "Venedik'te sabırlı olmayı gerektirmeyen hiçbir işe girişemezdiniz ve ben de burayı çok sevdiğimden onun ruhuna uygun uzun erimli bir mücadeleye hazırdım. Bu ruh hali bana sürekli eşlik ediyor ve beni yüreklendiren büyük şairin yeniden hayat bulan –dehayla aydınlanmış– ölümsüz yüzüyle bakıyor gibiydi. Ben çağırmıştım, o da gelmişti..." Hiç şüphe yok ki gülünç komplocu değildir buradaki; karşımızda büyük şairin liyakat sahibi bir öğrencisi vardır, James'in kendisinin Venedik'e ve hayali Aspern'e dair hislerini tarif ederken kullandığı sesle konuşmaktadır. Anlatıcı bu

sesle konuşmaya bir süre daha devam eder. Dördüncü bölümün sonundaki uzun pasajda anlatıcı Aspern, Amerika, Amerikan sanatı üzerine görüşlerini aktarırken, James'in temasının sözcüsü sıfatıyla güvenilir olmasının istendiği su götürmez: "Başlangıçta ona bu yüzden değer veriyordum: Anayurdumuzun çıplak, ilkel, dar kafalı olduğu; yokluğunu çektiği düşünülen şu ünlü 'atmosfer'e özlem bile duyulmadığı; edebiyatın yalnız olduğu, sanatın ve sanat biçimlerinin olanaksız olduğu bir dönemde, öncülerden biri gibi yaşamanın ve yazmanın, özgür ve evrensel olmanın, korkmamanın, her şeyi hissetmenin, her şeyi anlamanın ve her şeyi ifade etmenin yollarını bulmuştu."

Bunun öncekiyle aynı kişi olduğunu varsaymak bile güçtür. İlk iki ses açıkça çatışınca üçüncü bir ses tonu daha belirir.

> Onun [Aspern'in] parlak hayaleti, sanki bu meseleye benim olduğu kadar kendi meselesi gözüyle baktığına ve kardeşçe, sevgiyle sonuçlandırılmasını sağlamamız gerektiğine beni ikna etmek için yeryüzüne geri dönmüştü sanki. ... Giriştiğim bu tuhaf iş Venedik'in genel romantizminin ve ihtişamının bir parçası haline gelmişti – hatta geçmişte sanatın hizmetine girmiş olan herkesle aramda gizemli bir arkadaşlık, manevi bir kardeşlik kurulduğunu hissediyordum. Onlar güzellik uğruna, sadakat uğruna çalışmışlardı; ben de aynısını yapmıyor muydum? Jeffrey Aspern'in yazdığı her şeyde bunlar vardı ve benim tek yaptığım onları gün ışığına çıkarmaktı.

James'in bize anlatıcının kendi davranışlarını akılcılaştırdığını göstermek için buraya bilinçli olarak ipuçları yerleştirdiği konusunda şüpheye pek yer yok. Peki bunu sanat uğruna mı yapıyor? *Sadece* güzelliği aydınlığa kavuşturmak mı istiyor? Peki Aspern'in kendi davranış tarzı konusunda ne düşünebiliriz? "Aspern'i uygunsuz davranma suçlamaları karşısında temize çıkaran bütün yayınlarımızda –bazılarının abarttığımızı düşündüğünü biliyorum– Bayan Bordereau'nun şairle olan ilişkisinden sadece laf arasında ve son derece sakınımla söz etmiş olduğumuzu düşünmekten memnuniyet duyuyoruz. İşin tuhafı şu ki gerekli belgeler ... elimizde olsaydı bile üstesinden gelmekte çok zorlanacağımız bir olay olurdu bu." O halde Aspern de anlatıcının gösterdiği türden bir ahlaksızlıkla lekelenmiştir. Aspern'in, eserlerinde Juliana'ya"ihanet" edip etmediğini, "bugünlerde söylediğimiz gibi, onu gelecek kuşaklara armağan edip etmediğini" tartışan antika meraklısı, "abartılı yayınlarının" başka bir örneğinde onu aklar: "Dahası, güzelliğin ölümsüz kıldığı yapıtlarda yaşayacağından

kuşku duyulamayacak bir ün yeterince adil bir karşılık değil midir?" James anlatıcısının romantik şiirin varlığının bağlı olduğu bu tür bir ihanet ile anlatıcının nadir eser peşindeki kişisel ihanetleri arasındaki ayrımı bulanıklaştırmasına izin verecek kadar saf mıydı? İnsan hikâyeyi okurken, James'in bizden yargıda bulunabilmemizi beklediği açıkça belli olmasına rağmen yeterince ipucu sunmadığına karar vererek tekrar tekrar pes ediyor.

O halde bu hikâyede üç farklı anlatı sesi var: Anlatıcının, her dikkatli okurun rahatça göreceği şekilde kendini ele vermeleri; geçmişi dolambaçsız bir şekilde canlandırma çabaları (ki bağlamının dışına çıkartıldığında James'in kendi sesinden ayırt edilemeyebilir); bir de aralardaki –tabiri caizse– geveleme pasajları. Hikâyede o kadar çok iyi şey vardır ki üç anlatı sesinin gerçekten uyumlu olup olmadığını sormak adeta minnetsizlik ifadesi olacaktır. Eleştirmenler böyle sorulardan kurtulmak için genellikle James'in kendisini izlemişlerdir. "James'i" bu anlaşılmazlıkları yüzünden –kendimizi ne kastettiğimizi çok fazla açıklamak zorunda hissetmeden– "sevmemek" ya da incelikli muğlaklıkları için onu putlaştırmak çok daha kolaydır. Her iki konum da son derece emniyetlidir, saflarca birlik tarafından desteklenir, yirmi-otuz yıl kadar eskiye dayanan şanlı savaş gelenekleri vardır. Zor olan şey ustaya adil bir biçimde bakıp, yapabileceğinin en iyisini yapıp yapmadığına –putperestliğe ya da putkırıcılığa kaçmadan– karar vermektir.[10]

O halde bu hikâye hakkındaki son zor soruyu –cevaplayabileceğimizden çok emin olamasak da– sorma vakti geldi: James hikâyeyi tek bir anlatıcıya, yani bir taraftan bilinçsiz ironiyle kendi kusurlarını

10. Diğer modern ustalarda benzer bir çaba için bkz. Graham Hough, *Image and Experience: Studies in a Literary Revolution* (Londra, 1960), örneğin: "*Çorak Ülke*'nin yapısının gündeme getirdiği sorularla yüzleşildiğini düşünmüyorum. Bu problemler bir taraf seçme meselesi, polemik ya da savunma meselesi olmuştur; ... zamanında bu tür bir tekniğin kabulü modern şiire katılmak için bir mihenk taşıydı. ... Şiir hâlâ şaşkınlık yaratabildiği sırada kendini kabul ettirdi. Harikulade imgelemi, en iyi pasajlarında sözcüklerin büyülü tınısı ve azameti bilince sızdı, şiirsel mülkiyetimizin bir parçası haline geldi; bu parçacıkların nasıl bir sürekliliğe ait olduklarını sormak minnetsizliğin, hatta neredeyse hayasızlığın göstergesi haline geldi. Daha önceki şiirlerde asla yeterli bulmayacağımız bir bütünlük düzeyiyle yetinir hale geldik. ... Ama yine de bazı sorular kaldı; her şeyin ötesinde de, bu şiiri neyin bütünlüklü kıldığı sorusu cevaplanmadı – tabii gerçekten öyleyse" (s. 21-2).

açığa vuran, diğer yandan da övgüye değer şeyleri öven bir anlatıcıyı "vermekle" hata mı etmişti? James'in kendini deneyci, gelişmiş, sa· mimi, nesnel, gayrişahsi, zor gösterdiğine şüphe yok, ama tüm bunla· ra rağmen yine de tercihinin doğru olup olmadığını bilmiyoruz. Tek· nik tercihi eserinin içsel olanaklarını gerçekleştirme çabasında onu destek mi yoksa köstek mi olmuştur?

Tekrarlamama pek gerek yok, ama bu sorun daha önce tartıştığım "Hiçbir anlatıcının çelişkili işler yapması beklenemez" şeklindeki kuralın yerine başka bir genel kural oluşturularak halledilebilir. Huckleberry Finn çelişkili işleri hayranlık verecek şekilde gerçekleştirir, bir an Mississippi'nin şiirini hayata geçirirken sonraki an derin cehaletini ele verir. Keza, hayranlık uyandıran birtakım değerleri yanlış anlayarak yoldan sapan bir karakter sunmanın içsel olarak yanlış bir yönü yoktur. Aslında kurmacanın iftihar kaynaklarından biri tam da burada James'in yaratmaya çalıştığı karmaşıklığı berraklık ya da yoğunluk kaybı olmadan kapsayabilmesidir.

James'in bu hikâyeyi bizzat tanımladığı unsurlardan her ikisini de –ironik komedi ile arka plan ve karşıtlık olarak romantik çağrışım– gerçekleştirmek için tasarladığı açık görünüyor. Aşağılık yazarın ya da canlanan geçmişin bağımsız etkiler yaratan bağımsız konular olduğunu düşünmüş olamaz; Venedik'in ve Venedik'in geçmişinin hakiki romansının canlandırılması ne kadar güçlüyse, o geçmişi kirleten yolunu şaşırmış antika meraklısının ironik komedisi o kadar güçlü olacaktır. Ve tersine, karakterin modern bayağılığı ne kadar net bir şekilde ortaya serilirse, onun karşıtı olan romantiklerin içtenlikli güzellik tutkusu o kadar etkili olacaktır. Hiç de birbiriyle çelişmeyen bu iki etkinin birbirini tamamladığı söylenebilir kolaylıkla; ironik ısırık ne kadar derinse, ironik muamele görmeyen ile karşıtlık o kadar keskindir. Ama hikâyenin yayımlanmış eleştirilerinden açıkça anlaşıldığı kadarıyla, okurların çoğu bu hikâyenin örtük olarak ulaşmaya çalışıyor göründüğü hakiki karmaşıklığın (salt müphemlik ya da karman çormanlık değil) ya bu tarafına ya öte tarafına düşmüştür.

Bazı başarısız edebiyat eserleri tüm okurlarda aynı sonucu –sıkıntı, tiksinti vs.– yaratarak kendilerini gösterirler. Ama hikâyenin doğası itibariyle, başarısızlığın yönü farklı okurlarda kendini farklı gösterecektir. Basılı yorumlara bakılırsa, kısa süre öncesine kadar okurların çoğu anlatıcının Venedik'le ilgili şairane sözlerine boyun eğmele-

ri neticesinde ironi ve komedinin büyük bir kısmını gözden kaçırıyordu. Ben kendimi karşı uçta buluyorum – Venedik'le ilgili konuşmayı okurken James'in yaratmak istediği etkiyi kesinlikle hissetmiyorum, çünkü anlatıcının sesi bana sürekli sahte geliyor. Ayrıca, bana dert olan muğlaklıktan haz aldıkları için James'in anlatıcıyı mahkûm ettiği ve geçmişe övgü düzdüğü pasajlarda hedeflediği netliği gözden kaçıran okurlardan oluşan üçüncü bir grup daha olmalı. Ama bu kayıp da diğerleri kadar ciddidir: James'in hedefi en büyük ironik muğlaklığı yaratmak değil, karmaşıklık içinde berraklık yaratmaktır; "ironiden" haz aldığı kadar "komedi ve trajediden" de daima haz alır ve birilerinin "Aspern'in Mektupları"nı anlaşılmaz, gerçekçi, yargılanmayan, bulanık bir eser olarak okuduğunu öğrense çok üzülürdü.

Bir duruştan diğerine kolayca geçebilecek, dolayısıyla anlatıcının da bir andan diğerine karakterini değiştirmesine müsait olacak kadar esnek ve James'in değerlerine sıkı sıkıya bağlı bir okur hayal edebiliriz elbette. Ama James tam da önceki kurmaca ve tiyatroda bu tip değişikliklerin kolayca kabul edilmesini sağlayan uzlaşımlardan vazgeçmiştir. Shakespeare karakterlerinden bazılarını, özellikle de kendi kendilerine konuştukları sırada, aksiyonun dünyasındaki hakiki kapasitelerinin gerçekçi bir değerlendirmesinin çok ötesine giden anlatısal ve yargısal ifadelere zorladığında insan güçlük çekmeyebilir. Shakespeare gerçekçilik bakımından tutarlı bir tarz tutturduğu iddiasında değildir. Ama James anlatı tarzında yeni, gerçekçi bir yoğunluk yakalamaya çalıştığını her sayfada sürekli bize hatırlatır. O halde anlatıcısının bir paragrafta farklı, sonraki paragrafta farklı olduğunu hissettiğimde James'i nasıl mazur görebilirim? Ancak okur sıfatıyla sorumluluklarımdan vazgeçerek ve hikâyenin sırf James'in kaleminden çıktığı için kusursuz olduğunu iddia ederek mazur görebilirim. "Aspern'in Mektupları" iyi bir eser olmasına rağmen, James hakiki "ziyaret edilebilir" geçmişi canlandırma hakkını güvenilir bir sese saklayıp mevcut anlatıcıyı sadece becerebileceği işlere koşsaydı ortaya çıkmış olacak eser kadar iyi değildir.

Etkinin hafiflemesi, eseri bir bütün olarak ciddiye alan her okur için doğan bir sonuçtur. Bu hafifleme anlatıcının aynı anda her iki işini birden yaptığı herhangi bir pasajda görülebilir. Bitirme cümlesi iyi bir örnektir: "Resme [Jeffrey Aspern'in portresine] ne zaman baksam, kaybımın –yani kıymetli mektupları kaybetmiş olmanın– üzüntüsü

neredeyse dayanılmaz oluyor." İlk versiyonda sadece şöyle deniyordu: "Resme baktığımda mektupları kaybetmenin hüsranı neredeyse dayanılmaz oluyor." Fakat James'in gayet iyi bildiği üzere, anlatıcının kaybettiği gerçekte mektuplar değildir, bu yüzden James metni gözden geçirirken biraz şüphe yaratmak, anlatıcının insani dürüstlüğü kaybederek ödediği bedele dair özbilincinin gölgesini göstermek istemiştir. Peki ama bu değişiklik sonucunda, ziyaret edilebilir geçmişin zihinde canlandırılması ne hale gelmiştir? Mektuplar değerli midir? Tabii ki değerlidir, denecektir kuşkusuz. Ama anlatıcının gerçekte ne kaybettiğini bize gayet güzel bir şekilde hatırlatan bir değişiklik sonucunda, değerleri daha az görülmektedir – hatta neredeyse tamamen kıymetsiz hale gelmişlerdir.

Shakespeare'in ahlaki düsturları "güvenilmez bir anlatıcı"dan kulağımıza ulaştığında neler olduğunu tartışan Alfred Harbage, sonucun "düsturların odağının biraz kayması, biraz bulanıklaşması ve katiyetinin ortadan kalkması" olduğunu belirtir.[11] James'te de sonuç aynıdır: Shelley'nin İtalya'sının romansını zihinde canlandırma konusunda anlatıcının faydası bir ölçüde –ama kesinlikle tamamen değil– bulanıklaşır ve katiyeti ortadan kalkar.

"DÜNYANIN DERİN OKURLARI, DİKKAT!"

Yürek Burgusu'nun Freudyen yorumu bana nasıl aşırı yorum gibi geliyorsa, "Aspern'in Mektupları"nın bu okumasının da bazı okurlarıma aşırı yorum gibi geleceğinden şüphem yok. Ama o zaman bile tezimin ayakta kalacağını umuyorum: Salt okuma kolaylığı asla bir eserin kalitesinin nihai göstergesi olamasa da, bir sorunlu görüşü başka bir sorunlu görüşün perspektifinden dramatize etmek, bazı edebi etki türleriyle uyuşmayan bir zorluk türü yaratabilir.

Bu emniyetli ve makul notla bitirebilseydim, sorunlarım görece basit olacaktı. Ustanın puanını azıcık –çok azıcık– kırıp sonra da işime bakabilirdim. Ama bu arada mürebbiye ile Freudyen yorumcuları bir kenarda açıklanmayı ya da haklarındaki endişelerin giderilmesini bekliyorlar. Üstelik yalnız da değiller. James'in giderek daha çok yan-

11. "The Unreliable Spokesman", *As They Liked It: An Essay on Shakespeare and Morality* (New York, 1947), s. 106.

sıtıcısının güvenilirliğine dair şüpheler doğuyor; eleştirmenler bu karakterlerden çoğu konusunda aleni bir anlaşmazlık içinde. Mark Van Doren, Robert Cantwell ve diğerleri o tatlı ve duyarlı Fleda Vetch'i; F. O. Matthiessen, Verver'leri (baba ve kız); Van Vyck Brooks, Stretherı; Stephen Spender, Maisie'yi; H. R. Hays, Merton Densher'ı ("kötü adam"); Leon Edel, Gilbert Long'u; Edmund Wilson, Bernard Longueville'i; Ford "Dört Buluşma"nın anlatıcısını vs. şüpheli buluyor veya doğrudan "suçluyor".[12] Bu haksız eleştiriler ve sonuçta yaşanan çekişmeler takip edilemeyecek kadar hızlı çoğalıyor. Kısa süre önce de sıra "Öğrenci"deki özel öğretmen olan zavallı Pemberton'a geldi. Birkaç kış önce Terence Martin onu eserin "kötü adamı" ilan etmişti; üç aylık edebiyat dergilerinin ağır mekanizmaları izin verir vermez John Hagopian Pemberton'ı savunmak için ortaya atıldı: O sadece varoluşsal anlamda kötü adamdı ve *Billy Budd*'daki Kaptan Vere gibi trajik bir karar vermişti. William Bysshe Stein farklı bir suçlamayla yanıt verdi: Pemberton püriten ahlakının ötesine geçemediği için öğrencisinin trajedisine yol açan bir "tutucuydu". Bu noktada, kafası ne yazık ki böyle meselelerle dolu olan şanssız eleştirmen büyük ihtimalle daha farklı, önceki bir iddiayı hayal meyal hatırlayacaktır: Pemberton öğrencinin "kaba heteroseksüel" ebeveynlerine zıt bir eşcinseldir aslında. Bu açıklamaya göre öğrencinin ölmesinin sebebi, "en sonunda Pemberton'la birlikte –büyük ihtimalle sevgililik ilişkisi yaşamak üzere– gitmekte özgür olduğunu öğrenince hissettiği ani sevinçtir."[13] Ama okur daha neyin yanlış gittiğini anlamak üzere "Öğrenci"yi bir kez daha okumaya bile vakit bulamadan çekişmeye yeni bir iddia katılır. Görünüşe bakılırsa Christopher Newman'ın *The American*'daki görüş açısını benimsemeye çok müsaitmişiz. John A. Clair, Newman'ın "onu gerçek durumdan habersiz kılan iflah olmaz içgörüsüzlüğü ve aceleci yargıları" konusunda bize doğruyu gösterir – burada bahsi geçen gerçek durum da ancak "yüz okurdan biri-

12. Böyle aldatıcı sularda iyi bir başlangıç için bkz. F. W. Dupee (haz.), *The Question of Henry James* (New York, 1945). Ama kaynakçanın büyüklüğü her yıl katlanarak artıyor.

13. Martin, Hagopian ve Stein, *Modern Fiction Studies*, IV (Kış, 1958-59), 335-45 ve V (Yaz, 1959), 169-71 ve *Arizona Quarterly*, XV (Bahar, 1959), 13-22. Eşcinsellik açıklaması şu antolojidedir: *Short Novels of the Masters*, haz. Charles Nieder (New York, 1948), s. 15.

nin" ayırt edebileceği" bir durumdur: Claire de Cintre aslında Bayan Bread'in gayrimeşru kızıdır![14]

Tüm bunlar için James suçlanamaz kuşkusuz. Hikâyelerden bazılarında istemeden muğlaklıklar yaratılmış olsa da, aynı anlatıcının hem tutucu bir kötü adam hem de kahraman bir eşcinsel olmasına müsaade edecek kadar muğlak durumlar yoktur eserlerinde. Yine de James'i aklamak için eleştirmenleri suçlamamız gerekmez mi? Yoksa bu keyfiliğinden dolayı eleştiriyi tümden mi reddetmeliyiz?

Buna tam bir cevap vermek için sanatçı ile halk arasındaki ilişkilere ve bu ilişkilerin yiriminci yüzyıldaki tarihine dair daha kapsamlı toplumsal meselelere girmek gerekecektir büyük ihtimalle, ki bunlarla başa çıkabileceğimi pek zannetmiyorum. Ama cevabın bir kısmının tam da retorik çalışması alanında bulunduğuna şüphe yok: Yazarın belli okurlar konusundaki başarısı ya da başarısızlığı kısmen okurların uzlaşımsal beklentilerine bağlıdır. Son yıllarda –şu veya bu sebeple– peş peşe yayımlanan ironik eserler yüzünden dengesi bozulmuş bir okur kitlesi ortaya çıktı.

Yürek Burgusu'nun ilk okurları mürebbiyenin dürüstlüğünden kesinlikle şüphe duymamıştı. Anlatıcıların tanıklığına ilişkin, deneyimleri, güvenilmezlik açıkça ispatlanmadığı müddetçe güvenilirlik beklemeye itiyordu onları. Ama hayaletlerin mürebbiyenin sanrıları olduğu teorisinin ilk kez ortaya atıldığı bin dokuz yüz yirmilerde,[15] okurlar yirmi yıllık aşırı bir güvenilmezlik deneyimine sahipti. Lyon gibi mantıklı ama kötücül tanıklar tarafından kandırılmanın, Stephen Dedalus tarafından kafa karışıklığına sürüklenmenin ne olduğunu biliyorlardı. Böyle aldatıcı tiplemelerle ilgili deneyimler arttıkça, okurlar neyi gözden kaçırdıkları konusunda daha hassas, tüm güvenilirlik iddiaları karşısında daha şüpheci oldular. *Portre*'yi ilk okuduğumuz-

14. "*The American*: A Reinterpretation"; *PMLA*, LXXIV (Aralık 1959), 613-8. Bu dipnotu 1961 Ocağı ortasında yazdığım sırada henüz Clair'in tezine bir karşılık verme girişimi okumadım. Ama cevapların ve alternatif hipotezlerin şimdiden bir yerlerde çıktığından eminim. Şu anda konuyla ilgili çekişmenin ısınmakta olduğundan, hatta çoktan kaynadığından şüphem yok ve kitabım basılıncaya kadar yeni tartışmalı okumaların benim burada verdiklerimi modası geçmiş göstereceğinden de bir o kadar eminim. Ama bir noktada durmak zorundayım, yoksa yazacağı şeyi yazma hızından daha hızlı yaşayan Tristram Shandy'den pek farkım kalmayacak.

15. Bkz. Alexander E. Jones, "Point of View in *The Turn of the Screw*", *PMLA*, LXXIV (Mart 1959), 113.

da çoğumuz Joyce ile Stephen arasında pek az mesafe görmüştük; hatamızdan ders çıkardık – ve şimdi her yerde mesafe arıyoruz. Pek çok kez tuzağa düşürüldük ve bunun sonucunda mürebbiyenin ve onun gibi başka yansıtıcıların retorik konumu kökten değişti.

İlk okurların önlerindeki apaçık mesafeyi bile gözden kaçırma ilıtimalleri büyüktü; şu anda yani 1961'de deneyimsiz okurların hâlâ aynı pozisyonda olduğunu, yıl boyunca yapılan yorumlarda yazarlar ile anlatıcıları özdeşleştirenlerin oranından anlıyabiliyoruz. Ama şimdi çoğumuz bunun tam tersi bir durumdayız: Düz ve basit bir ifadeyi bile olduğu gibi kabul edemiyoruz.

Sonuçta pek azımız Henry Miller'ın *Dönence*'lerini okurken Edmund Wilson'ın yaptığı hatayı yapmayacağımızdan emin olabiliriz. Wilson gösterişçi ve pozcu bir adamın ironik portresini beceriyle sunduğu için Miller'ı övmüş, kahramanını gerçekten canlı kıldığını, üstelik bu canlılığın "sırf onun gösterişleriyle ve pozlarıyla sınırlı kalmadığını" belirtmişti. "Bize Paris'te güzel bir yaşam sürmeye gelmiş Amerikalı bir aylağa dair sahici bir portre çizer; sonra da onu bir kadeh Pernod'su ve düşleriyle gömer." Tüm bu ironi övgülerine karşı Miller'ın cevabı şu olmuştu: "Tema ben'im, hikâyedeki anlatıcı ya da eleştirmenin tabiriyle kahraman da ben'im. ... Anlatıcıyı kastediyorsa, o da ben'im.... 'Kahramanlar' kullanmam, bu arada, roman da yazmam. Kahraman ben'im, kitap da beni anlatır."[16]

Mary McCarthy de aynı öfkeyle, üniversite birinci sınıf öğrencilerine yönelik bir İngilizce dersinde öğrencilerin onun hikâyelerinden birinde nasıl gizli bir anlam aradığından bahseder. "Bu 'hikâyeyi' yazmamın nedeni, gerçekten yaşanmış olması; anlatı birinci tekil şahısta yazıldı; kendimden kendi adımla, McCarthy diye bahsediyorum. ... Olayın esas ilginçliği gerçek hayatta, geçen yaz bizzat yazarın başına gelmiş olması. ..."[17] Bayan McCarthy'nin bu sınıfa ders veren yolunu şaşırmış profesöre yönelik eğlenceli saldırısına katılası geliyor insanın. Gizli simgeler ve ironiler avında çok ileri gidildi. Ama profesörün içine düştüğü zor duruma daha yakından baktığımız ve özellikle de Bayan McCarthy'nin hikâyeyi yazmaktaki amaçlarına

16. Wilson bu ifadeyi şurada aktarır: *The Shores of Light* (New York ve Londra, 1952), s. 708-9. Bu sözlerin edildiği tarih 1938'dir.

17. "Settling the Colonel's Hash", *Harper's* CCVIII (Şubat, 1954), 68-75.

dair kendi eklediklerine daha yakından baktığımızda, durumun o kadar net olmadığını görüyoruz. Bize olayın "yazarın başına geldiğini, büyük ölçüde de yazarın hatası" olduğunu söyler. "Kendimi utandırmak istedim, mümkünse okuru da." Sanatçının hedefinde yeni ve ilginç bir virajdır bu: Kendini ifade etmek için değil, utandırmak için yazıyor. Okuru da utandırmak istediğinden, büyük ihtimalle okurun onun hatasıyla özdeşleşmesini hedefliyor – yani okur, yazarın hatalarında kendi hatalarının bir yansımasını görmelidir. Tamam, güzel. Ama bu arada sınıftaki zavallı profesör ve öğrencileri bu hikâyeyi biraz Kafka ve James, biraz Hemingway ve Joyce'un yanı sıra, hatta belki de Bayan McCarthy'nin ironilerin bolca görüldüğü ve derinlere indiği başka hikâyelerinin yanı sıra okuyorlar. Bayan McCarthy'nin hikâyesine yaklaşırken, sonrasında zor durumda kalmaksızın temel alabilecekleri önemli modern eserlerin sayısı pek fazla olmasa gerek. Hikâyeye kendi yaklaşımını öğrendiğimiz şu anda bile, anlatıcısının özelliklerinden hangilerinin onu "epeyce hatalı" gösterdiğini ve hangilerinin okuru onun utancıyla özdeşleştirecek kadar duygudaşlık yarattığını düşündüğünü saptamak kolay iş değil.[18]

Saul Bellow da benzer bir amaçla bizi "derin okumaya"[19] karşı uyarır. "Belki de kendinden en az emin olan okurlar en derin okurlardır. Duygu yerine anlamı tercih ediyor olabilecekleri kuşkusu ise daha da rahat kaçırıcıdır." Ama uyarı bizi çok ileri taşıyamaz, zira Bellow, ayıpladığı derin okuma türünün "yüzyılın en iyi romancıları ve şairleri tarafından desteklendiğini" söyler. Bellow'un kendi romanla-

18. Mary McCarthy'yi eleştiren Britanyalı bir yorumcunun söylediklerini anlayışla karşılamak mümkün: "Bir karaktere içtenlikle nefret duyan ve yazarın da kendisinin yanında olduğunu varsayan okur zaman zaman aniden aslında yalnız olabileceğine dair korkunç bir şüpheye düşer (ki yazarın buna alan açması son derece gereksizdir). (Hilary Corke, "Lack of Confidence", *Encounter* [Temmuz 1956], s. 76). Başka bir yazara karşı benzer bir itiraz için bkz. Charles Child Walcutt, *Accent* (Yaz, 1946), s. 267. Walcutt burada James T. Farrell'ın *Bernard Clare*'ini yorumlar: "Bence Farrell neredeyse evrenselleşmiş olan bu karakterizasyon uzlaşımını hafife alıyor. Dolayısıyla bir muğlaklık doğuyor: Uzlaşıma göre Bernard namerdin tekidir, ama fiiliyatta ortalama bir dindar yurttaştan 'daha iyi'dir. Böylece Farrell ... korkusuzca hakikati savunduğunu iddia edebilir, çünkü Bernard'daki açgözlülüğü ve ikiyüzlülüğü ziyadesiyle açığa vurmuştur; hemen ardından da, Bernard'ın adi bir kişi olduğunu varsaymaya kalkanları riyakârlıkla suçlayabilir."

19. "Deep Readers of the World, Beware!" *New York Times Book Review* (15 Şubat 1959), s. 1, 34.

rının hepsi de okurun gayet incelikli düşünmesini gerektirir; anlatıcılarının hepsi ancak kısmen güvenilirdir. Augie, Henderson ya da Leventhal'ın ne derece Bellow'un normları adına konuştuğunu kesinlikle bildiğini kim iddia edebilir ki?

Dolayısıyla, McCarthy ve Bellow'un tavsiyesine uyarak simge avcılığından vazgeçsek bile, aynı ölçüde yaygın olan ironi avcılığı devam edecektir. Bu yola bir kez çıktıktan sonra geri dönüş yoktur, işlerin bir zamanlar göründüğü kadar basit olduğunu farz edemeyiz. Dürüst minik mürebbiyeyi sorgulamakla kalmayıp, amaçlanmış güvenilirlik ölçeğinde daha yukarı çıkarak Nelly Dean'i (*Uğultulu Tepeler*' in yeni keşfedilen kötü niyetli kadınını), Clarissa'yı (bir zamanlar sanıldığı gibi meleksi bir varlık olmanın çok uzağında olan kızı), hatta her şeyi bildiği ve güvenilir olduğu en bariz olan güvenilir anlatıcıları bile sorgulamak gibi saçmalıklara imza atabiliriz. En açık seçik retorik bile bizi durduramaz. Cervantes kederli şövalyesini kör (ama sevilen) bir budala olarak sunmaya çalıştığında, çabasını görmezden geliveririz: Don Quijote gerçekte bir Hıristiyan azizidir, Cervantes'in kendisinin de tam olarak anlayamadığı büyük bir İronik Kahraman'dır.[20]

Tüm bunların en kötü sonuçlarından biri de eleştirilerimizde eski kanıtlama standartlarına güvenmenin gittikçe daha zor olmasıdır; kitaptan kanıtlar asla tayin edici olamaz. James'in sadece defterlerindeki niyet beyanlarında değil, *hikâyesinde* de yanılgıya yer vermeyecek şekilde hayaletlerin gerçekten orada olduğu ve burguyu döndürdüğü yönünde kanıtlar verdiğini gösterdik mi? Tamam o zaman, eleştirmen sadece dikkatimizi mürebbiyenin ruh halinden James'in ruh haline yöneltir: "Gerçeklik hissini" kaybeden mürebbiye değil James' tir. "Mürebbiyenin hikâyesinin sağlamlığı konusunda bazı okurların hissettiği şüpheler," der Edmund Wilson, "James'in kendisinin bilinçsizce bize ilettiği şüphelerinin yansımasıdır bana kalırsa." Bu yüzden, içimiz rahat olarak, "kendini kandıranın sadece mürebbiye olmadığını, James'in de onunla ilgili olarak kendini kandırdığını"[21] düşünebiliriz. Yazarların bilinçli hedefleri hilafına sanat harikaları ya-

20. James Hafley, "The Villain in Wuthering Heights", *Nineteenth-Century Fiction*, XIII (Aralık 1958), 199-215; Norman Rabkin, "*Clarissa*: A Study in the Nature of Convention", *ELH*, XXIII (Eylül 1956), 204-17; W. H. Auden, "The Ironic Hero", *Horizon*, XX (Ağustos, 1949), 86-93. Diğer anlatıcıların güvenilmezliğiyle ilgili tartışmalar için bkz. Kaynakça V, A ve B.

rattığına karar verirsek, artık hiçbir şey kanıtlanamaz, çünkü hiçbir kanıt bir diğerinden daha geçerli değildir. İkna kabiliyeti en fazla olan eleştirmen kazanır – bazı okurların gözünde bu eleştirmen en fazla muğlaklık ya da ironi bulabilendir sadece. *Yürek Burgusu* hakkındaki çekişmeye son yapılan katkıdaki sorumsuzca kuruntular için –onlara "sorumsuz" gibi isimler takmak dışında– ne gibi lehte ya da aleyhte argümanlar öne sürebiliriz ki?

O halde Douglas'ın [işveren] Miles [lanetli oğlan] olması mümkün müdür? Miles'a (Douglas'a) âşık olan ve mevcut durumda eyleme geçemeyen mürebbiyenin kendisinin bir hikâye, bir kurmaca yazmış olması mümkün müdür? Ve nihayet, bir çocuk olarak ve aynı zamanda da Trinity'den gelen bir genç adam olarak Douglas'ın mürebbiyeye âşık olması mümkün müdür?[22]

Böyle bir soruda "mümkün" ne anlama gelebilir? Eleştirmenin işi yazarın nasıl yazmış *olabileceğini* tayin etmek üzere bir hikâye konferansı düzenlemek midir?

Ama Douglas ile mürebbiye arasında vurgulanmayan bir bağlantı olsa bile, farklı eleştirmenlerin geliştirdiği yorumlar illaki geçersizleşmiş sayılmaz. Zira mürebbiyenin anlattığı hikâyenin farklı düzeylerde okunması gerektiği gibi temel bir gerçek değişmez. Hikâyesinin fiilen kurmaca olduğunu söylüyorsak, farklı düzeylerde okunması ihtiyacı daha da artacaktır. ... Onun yazdığı taslağın kesinlikle doğru bir hikâye olmadığını, Douglas'a sözlü olarak aktarmadan evvel kâğıda zaten geçirmiş olduğu bir kurmaca eser olduğunu hâlâ savunabiliriz. Veya hikâyeyi anlatırken uydurmuş, sonra da yazmış olabilir.

Veya bu metni ortaçağdan kalma ve uzun zamandır kayıp olan bir el yazmasından kopyalamış da "olabilir" – diye ekleyebiliriz. Kimseden kanıt göstermesi istenmediği sürece, bu şekilde sonsuza dek gidebiliriz. Yine de yazarın bu kitapta cisimleşen açık retoriği geçerli sayılmayacaksa, kanıt için nereye bakabiliriz ki?

Sonuçta ortaya çıkan eleştirel kargaşayı beğenmeyenlerin aslında

21. *The Triple Thinkers*'ın 1948 baskısının sonuna eklenen Wilson'ın yazısından. Yeni baskısı *The Story: A Critical Anthology* içinde, haz. Mark Schorer (Englewood Cliffs, N.J., 1950), s. 583-5. Çok uzun olmayan bir süre önce Wilson bu söylediklerinin tersini söyledi.

22. Giriş, *A Casebook on Henry James's "The Turn of the Screw"*, haz. Gerald Willen (New York, 1960).

çok-düzeyli kurmaca alanına düzanlamlı inşa kuralları dayattığı söylenir zaman zaman. Henry James açıklanmaya ihtiyaç duyan sanat eserinin bir bakıma başarısız olduğunu düşünebilir hâlâ; bizim düsturumuz ise, "Ne kadar çok açıklama gerekirse o kadar iyi"dir. Edmund Wilson tutup da James'i ya da Henry Miller'ı aşırı yorumladığında, "Joyce'un *Ulysses*'indeki Homerik paralelliklerin ... karmaşık planını" dışarıdan yardım almadan "kestiremeyeceğini" kabul ettiğinde ve "sonucun zaman zaman şaşırtıcı ve akıl karıştırıcı" olduğunu[23] veya "*The Sacred Fount*'un kafa bulandırıcı, hatta çıldırtıcı" olduğunu belirttiğinde, "yazarın eylem üzerine yorumda bulunmama zorunluluğunu içeren katı nesnel yöntemi" övme düzeyi hiç de azalmaz. Erich Auerbach pek çok gayrişahsi yazarı, özellikle de yansıtıcı olarak "çok sayıda bilinç" kullananları okurken "eserin kendisinin amacını ve anlamını" sökemediğini belirtir, ama yine de bunların gerçekte, "hayatlarımıza anlam ve düzen katmak" için sürekli çabaladığımız esnada hayatın kendisinin bizim için ne olduğuna dair "doğru" bir yansıma sağladığını ve potansiyel hatanın böylece tamamen telafi edildiğini ekler (*Mimesis*, s. 485-6). Son olarak, aynı türden sayısız ifadeden sadece birini örnek verirsek, Lionel Trilling yakın tarihli bir yazısında, Nabokov'un tartışmalı *Lolita*'sını okurken anlatıcının en son kendi ahlaksızlığını suçlamasının ciddiye mi alınacağına yoksa ironik olarak mı görüleceğine karar veremediğini itiraf eder, ama hemen ardından bu muğlaklığın romanı daha kötü değil daha iyi yaptığını belirtir. "Hatta bana göre *Lolita*'nın cazip yönlerinden biri," diye devam eder, "tonundaki muğlaklıktır, ... niyetindeki muğlaklıktır, huzursuzluk yaratma becerisi, okurun dengesini bozmasıdır"; ayrıca "ahlaki hareketliliği" teşvik ederek "Amerikan hayatının belli yönlerini"[24] özellikle iyi temsil eder. Sav gayet nettir. Hayatımız ahlaki bakımdan muğlaktır; bu kitap daha da muğlak görünmesine yol açar; büyük ihtimalle dengemizi önceki duruma nazaran daha çok bozar, bu yüzden de bizatihi netlik yokluğu bir erdemdir.

Kısacası, puslu aynalardan yansıyan sisli manzaralara o kadar uzun süre baktık ki sisi *sevmeye* başladık. Netlik ve sadelik artık şüp-

23. "James Joyce", *Axel's Castle* (New York ve Londra, 1931), III. Kısım, özellikle s. 213.

24. Lionel Trilling, "The Last Lover", *Encounter*, XI (Ekim 1958), s. 19.

he uyandırıyor; ironi üstünlüğünü ilan etti. 2. Bölüm ile 5. Bölüm arasında tartıştığımız genel niteliklere ironiyi de kendi başına arzu edilir bir şey olarak ekledik. Tiyatrodaki ironiyle ilgili son dönemde yayımlanan bir kitapta, "daha büyük bir ironi ustası" olduğu için Fielding'in muhtemelen Richardson'dan daha büyük bir romancı olduğunu okuyoruz.[25] Sorumluluk sahibi hiçbir eleştirmen ironiden kaynaklanan muğlaklıkların hepsinin iyi olduğunu öne sürmemişse de, ironiden kaynaklanan şu ya da bu güçlüğe işaret edip "bu bir kusur" demek ve birtakım ayrımlar yapmak konusunda ne kadar gönülsüz olduğumuzu görmek hayret verici. Zaten etkilerin okura altın tabakta sunulmasını ancak edebiyat düşmanları ister, diyoruz.

Yine de hepimiz iletişim hatlarımızın birbirine dolaştığını ve bunun iyi bir şey olmadığını biliyoruz. Bir kitaba bir ömür harcamadan özünü kavramaya çalışan yorgun kitap eleştirmeni bunu biliyor. "*Bir Ölüm Bağışlamak* –en azından bana göre– açıkça dehşet verici bir icraat. Asıl mesele bunun ne kadar kasti olduğu. Hiç şüphe yok ki ağırlıklı olarak kasti. Peki ama züppelik *sadece* Erik'te mi, yoksa Mme Yourcenar da kontların muhasebecilere nazaran doğuştan daha kıymetli olduğunu hissediyor mu biraz? Zalimlik sadece Erik'te mi? ... Mme Yourcenar acaba Erik'in tükenmez 'tefekkürlerinin' yavanlığının ve düzmeceliğinin *tamamen* bilincinde mi ve (bilincindeyse) bizleri bu kadarına maruz bırakmaya nasıl katlanabiliyor?"[26] Karşılaştıkları güzel bir hamlede gülünecek mi ağlanacak mı, hayal mi kurulacak hayran mı olunacak anlamak için derin araştırmalar yapmak zorunda kalan edebiyat eleştirmeni bunu biliyor.[27] Son olarak, hangi gizli ironilerinin gözden kaçacağını, hangi düz yargılarının ironi zan-

25. Robert Boies Sharpe, *Irony in the Drama* (Chapel Hill, N. C., 1959), s. 45. Burada "ironi" derken izlerkitlenin hayat ile sanat arasındaki karşıtlık duygusunun kastedildiği bağlamdan açıkça anlaşılıyor – bu anlayış son dönemde eleştirmenlerin Richardson ile kahramanları arasındaki mesafeye dair işaretlere bakarak aradıkları "ironiden" çok farklı bir şeydir. Uğraştığımız diğer genel terimler gibi ironi de o kadar çok farklı anlama gelmektedir ki, insan kendini ona karşı ya da onun yanında konumlandırmaktan bir şey elde edemez. Şiirde ironiyle ilgili modern tartışmaya dair iki temel metin için bkz. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn* (New York, 1947) ve "Irony and 'Ironic' Poetry", *College English*, IX (1948), s. 231-7; R. S. Crane, "The Critical Monism of Cleanth Brooks", *Critics and Criticism*, haz. R. S. Crane (Chicago, 1952), s. 83-107.

26. Hilary Corke, "New Novels" *The Listener* (7 Kasım 1957), s. 755.

nedileceğini merak ederek masasının başında oturan yazar da bunu biliyor.

Yazar sofistike olmayan okura yönelik güvensizliğine karşı koyamayarak özdeşleştirmeye karşı bir uyarıda bulunabilir. William Gerhardi *Futility*'nin girişinde, "Bu eserdeki 'ben' ben değilim"[28] derken ya da Vladimir Nabokov *Lolita*'nın sonsözünde, "Humbert adlı mahluk yabancı ve anarşisttir, çekici kızlar konusunun yanı sıra ona karşı olduğum pek çok nokta vardır,"[29] derken böyle uyarılar yapmışlardır. Yahut duygusal etkilere direnmeye yatkın sofistike okurdan daha çok korkmasını gerektiren bir durum varsa, pek çok eserin talep ettiği serinkanlı, tarafsız, ironik okumadan farklı bir okuma isteyecektir. François Mauriac *Le Noeud de vipères*'ı (1932) günlük şeklinde anlatan cimri hakkındaki önsöz niteliğinde notunda şöyle der: "Burada tasvir edilen adam kendi etinin ve kanının düşmanıydı. Nefret ve intikam duygusu yüreğini yiyip tüketmişti. Yine de, tüm bayağılığına rağmen, ona acımanızı ve içinde bulunduğu çıkmaz karşısında yüreğinizin yumuşamasını isterim..."[30] Ya da karşılaştığı güçlüklere dair hiçbir aleni işaret vermez. Fakat çoğu yazara nazaran bencilliğin korumasından daha fazla nasiplenmediği sürece, eserini kafası karışık ve kafa karıştıran bir kitleye gönderdiğinin farkında olacaktır. Pek çok ciddi yazarın yaptığı gibi açıkça kontrolü sürdürmeye yarayan daha eski araçlara dönse bile, Henry James'ten önceki yazarların görmezden gelebileceği problemlerle karşı karşıya kalacaktır.

27. Başka yerlerde ifade edilen tüm şaşkınlık itirafları ve anlaşılmazlık suçlamalarına ek olarak aşağıdaki iki kaynak, itiraf ya da saldırının ötesine geçerek problemi akıllıca analiz etmektedir: (1) David Daiches, *Virginia Woolf* (Norfolk, Conn., 1942): "Bayan Dalloway'in çevresindeki burjuva katılık ile kendi bilincinin doğası arasındaki karşıtlık, yaratılmak istenen etkinin bir parçası mıdır?" "Virginia Woolf *Deniz Feneri*'nden sonra, deneyimin 'şeffaf zarfını' sunma çabasında ... yazarın düşünce süreci ile karakterlerin düşünce süreçleri arasındaki ayrımın yeterince netleştirilemediğini hissetmiş görünmektedir" (s. 77, 104); (2) B. F. Bart, "Aesthetic Distance in *Madame Bovary*", *PMLA*, LXIX (Aralık 1954), 1112-26. Bart zorluğun Flaubert'e atfedilebileceğini itiraf eden nadir duyarlı Flaubert okurlarından biridir; ona göre Flaubert "estetik mesafeyi" bir noktadan diğerine nasıl değiştireceği problemini hiçbir zaman çözmemiştir ve bunun neticesinde de okur Emma'ya sempati duymak ile onu suçlamak arasında kalmıştır daima.

28. Toplu baskı (Londra, 1947), s. 1 karşısı.

29. "On a Book Entitled *Lolita*", *Lolita* (New York, tarihsiz [1958]), s. 317.

30. Çev. Gerard Hopkins (Londra, 1952), s. vii.

Şairin işlevi –bu söz sizi irkiltmesin– şairane hali yaşamak değildir. Bu özel bir meseledir. Onun işlevi bu hali başkalarında yaratmaktır.

Dâhi kişi bana dâhilik aşılayabilendir.

VALÉRY

Yazar toplumuyla nedensel bir bağa, eserinin herkesin mahremiyetini yükten ziyade imtiyaz haline getirdiği duygusuna ihtiyaç duyar.

HERBERT GOLD

ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Gayrişahsi Anlatı Ahlakı

AHLAK VE TEKNİK

Şu âna kadar tekil eserlerin amaçlarının o eserlerin yargılandığı standartları belirlemesi gerektiğini varsaydım. *Nightwood*'u *Emma*'ya, Kafka'yı Fielding'e dayatmaya hakkımız yok.[1] Aslında bazı okurlar son iki bölümde gayrişahsi anlatının tehlikelerinden bahsederken tam da varlığından şikâyet ettiğim hataya düşmeye yaklaştığımı düşünmüş olabilir. Gayrişahsi anlatının kafa karışıklığına ya da kasti olmayan muğlaklığa yol açabileceğini söylediğimde, modern kurmacaya önceki kurmacadan türetilmiş berraklık ve duygusal yoğunluk standartlarını dayatmıyor muyum? Buna verebileceğim tek cevap şudur: Şimdiye kadar yapmaya çalıştığım şey Aristoteles'ten günümüze kadar etkili pratik eleştirmenlerin en çok ortaklaştığını gördüğüm varsayımsal savın yapısını olabildiğince korumaya çalışmaktı. Bu sava göre, *şayet* bir yazar beğenilmelerine yetecek kadar sağlam erdemleri bulunmayan karakterleri için yoğun bir sempati uyandırmak isterse, *o zaman* uzun ve derinlemesine içeriden görüşlerin ruhsal canlılığı onun işine yarayacaktır. *Şayet* yazar okurun kafasını karıştırmak istiyorsa, *o zaman* güvenilmez anlatıcı işine yarayacaktır. Öte yandan, bir eserin –komik veya trajik olabilecek– yoğun bir dramatik ironi etkisi yaratması gerekiyorsa, yazar dolaysız güvenilir anlatıdan

1. Tüm iyi eserlerin kendine özgü olduğu yönündeki yarım-hakikat ile eserleri etki türlerine göre gruplamadan pratikte eleştiri filan yapamayacağımız gibi inkâr edilemez gerçek arasında bir uzlaşma bulmaya çalışmanın yeri burası değil. Genel kriteri ön kapıdan defederken arka kapıdan gizlice içeri aldığımdan şüphe eden okurlar, Crane ile Olson'ın yürüttüğü şiir türleri tartışmasında teskin olabilirler: *Critics and Criticism*, haz. R. S. Crane (Chicago, 1952), s. 12-24, 546-66, 646-7. Ayrıca bkz. yukarıda s. 133-4.

yeni şekillerde faydalanabilir. Bırakalım her eser yapmak "istediğini" yapsın; yazarı da eserin içsel güçlerini keşfetsin ve tekniklerini bu güçleri gerçekleştirecek şekilde ayarlasın.

Peki ama etkiler arasında seçim söz konusu değil mi? James'in tabiriyle "konuyu" daima yazara bırakıp sadece bu konunun gerçekleştirilmesindeki başarıyla mı ilgilenmeliyiz? Edebi türlerde beğeni çatışması diye bir şey yok mu? Tam anlamıyla gerçekleştirilmiş *Emma* türü bir komedi, çok farklı olan *Ambassadors* türü bir komedinin tam anlamıyla gerçekleştirilmiş haline mi denktir, yoksa *Şato* türü bir eserin tam anlamıyla gerçekleştirilmiş ama isimlendirilmemiş etkiler karışımına mı denktir?

Eleştirmen yazara ya da okura pratikte yardımcı olmak istiyorsa, kanımca James'in tavsiyesine uyup böyle sorulardan kaçınmalıdır. Eleştirmenin Kafka'ya eserini geliştirmesine yardımcı olacak bir şeyler söyleme şansı her halükârda çok düşüktür; Kafka'ya daha baştan *öyle* yazmaya kalkışmaması gerektiğini söyleyerek işe girişirse hiç şansı kalmaz. Yine de, her edebi esere tüm varlığıyla tepki veren insanlar olduğumuz ölçüde, kaçınılmaz olarak James'in pratiğini izleyecek ve gizlice de olsa hem araçlara hem de amaçlara ilişkin yargılardan faydalanacağız.

Böyle bir yargıda bazı amaçlar için devreye sokulabilecek tüm kriterler –toplumsal, psikolojik, cinsel, tarihsel, siyasi, dinsel vs.– içinde bir tanesi konumun doğası gereği öyle öne çıkıyor ki onu görmezden gelmek imkânsız. Gayrişahsi anlatı karşımıza o kadar çok ahlaki güçlük çıkarıyor ki, ahlaki soruları teknikle alakasız olduğu için bir kenara itmek mümkün değil.

İçeriden görüşün en kötü karakter için bile sempati uyandırabileceğini görmüştük. Bu etki iyi kullanıldığında, eylemleri nesnel açıdan değerlendirildiğinde ayıplayacağımız bir karakterin insani değerini görmeye bizi zorlamakta sonsuz değer taşıyabilir; bu tarzdaki son parlak başarı, Faulkner'ın *The Mansion*'ındaki (Malikâne; 1959) Mink Snopes'tur. Ama bu etkinin kullanıldığı eserlerin ahlaki karmaşaya yol açması da hiç şaşırtıcı değildir. Ciddi modern kurmacaların ahlaksızlığına yönelik saldırıların çoğunun kökeninde bu aracı görebiliriz. İnsan böyle saldırıların anlamsızlığını ve yanlışta ısrarını kabul edip, yine de modern kurmacaların çoğunda görülen ayartıcı, düzenbaz anlatıcıların yarattığı problemlerle dürüstçe başa çıkmaya çalışabilir.[2]

AYARTICI BAKIŞ AÇISI: ÖRNEK OLARAK CÉLINE

Profesyonel olmayan, zeki ve çok okuyan bir okurun ilk kez Céline'in *Gecenin Sonuna Yolculuk*'una[3] (1932) yaklaştığını hayal edelim. Diyelim ki kitabı yeniden basım rafında görüyor. Céline'in "iyi" ya da "önemli" olduğunu az çok anımsıyor, kitabın kapağında bunun "20. yüzyılın Büyük Romanlarından biri" olduğunu okuyor, kitabı alıp eve götürüyor. Kitabın iç kapağından Céline'in "Amerikalı eleştirmenler" tarafından "yeni bir otantik ses – eserinde neredeyse dayanılmaz bir ısrar ve aciliyet bulunan, bu yönüyle son derece ikna edici olan bir yazar" olarak selamlandığını öğreniyor. André Gide'in kitabı tavsiye ettiğini görüyor. Sonra da dikkatli bir okur olduğu için Céline'in kendi epigrafına geçiyor:

> Yolculuk etmek iyidir, düş gücünü çalıştırır.
> Diğer her şey tuzaklardan ve yanılsamalardan ibarettir. Bizim yolculuğumuz ise tümüyle düşseldir. Gücünü buradan alır.

---

2. Modern kurmacanın ahlaksızlığına yönelik son dönemdeki en geniş çaplı saldırıyı Edmund Fuller gerçekleştirmiştir: *Man in Modern Fiction* (New York, 1958). Fuller modern yazarları "Yahudi-Hıristiyan geleneğini" terk etmekle, "düzenli bir evrende yaşadığımızı" unutmakla, "insanın temel yasalarının Yaradan'ın buyrukları olduğunu", insanın "tekil, sorumlu, suçlu, kurtarılabilir" olduğunu unutmakla suçlar. Ayrıca bkz. Harold C. Gardiner, *Norms for the Novel* (New York, 1953) ve Martin Jarrett-Kerr, C. R., *Studies in Literature and Belief* (Londra, 1954). Bu tür çabalara karşı saldırılar bazen düşmancadır. Örneğin bkz. Irving Howe'un Edmund Fuller üzerine yazısı, *The New Republic* (23 Haziran 1958). Fuller'ın iddiasını kabul etmesek de ahlaki sorunun eleştirel girişimlerde Howe'un söylediği kadar anlamsız olup olmadığı üzerine düşünebiliriz. Yorumunun en sonunda "sanat ile ahlak arasındaki ilişkiye dair son derece derin ve ciddi bir düşünme çabası" olarak Wallace Stevens'ın "A High-Toned Old Christian Woman"ına gönderme yapar: "Kurmaca şeyler/Keyfince göz kırpar. En çok da dullar ürkünce göz kırpar." Hoş bir dokundurma. Kim zavallı Fuller gibi ürkek bir dul olmak ister ki? Yine de lakap takmayı bırakıp kavramları incelediğimizde, en iyi sanatın daima uzlaşımları en çok bozan sanat olduğu iddiasını ciddiye almamız pek mümkün değildir. Eliot bir keresinde, modern yazarlarda gelişme görülse de, "bir bütün olarak çağdaş edebiyatın" –muhtemelen kendi eserleri de dahil olmak üzere– "alçaltıcı olmaya meylettiğini" öne sürmüştü ("Religion and Literature", 1935, yeniden basım *Literary Opinion in America* içinde, haz. M. D. Zabel [gözden geçirilmiş baskı: New York, 1951], s. 623). Biz onun kadar ileri gitmek istemeyebiliriz, ama alçaltıcı olup olmamasının değeriyle hiçbir ilişkisi yokmuş gibi davranamayız.

3. Çev. Yiğit Bener (İstanbul: YKY, 2002).

Yaşamdan ölüme doğru gider. İnsanlar, hayvanlar, kentler, nesneler, her şey düşlenmiştir. Bu bir romandır, yalnızca düşsel bir öyküdür. Böyle buyurmuştur Littré, o ki asla yanılmaz.

Kaldı ki herkes aynı şeyi yapabilir. Gözünüzü yummanız yeterlidir. Yaşamın, öbür tarafından görülmesidir bu.

Ardından okurumuz afallatıcı bir problem keşfediyor. Birinci tekil şahıs anlatıcı, modern bir pikaresk kahraman onu bir dizi sefil maceraya götürüyor. Kitap tamamen "nesnel" elbette: Céline reddedilemez bir şekilde orada değil asla, kabak tadı veren yorumlarda bile tam olarak orada değil. Ama hiçbir zaman tamamen yok da diyemiyoruz, ki sorun da burada yatıyor. Okur Ferdinand'ın bol bol karşısına çıkan ahlak derslerinin ciddiye alınıp alınamayacağını merak ediyor ister istemez. Bunlar Céline'in görüşleri mi? Bu kahramana sempati duyabilmem için en azından geçici olarak benim de görüşlerim olmalı mı? Yoksa epigrafta vaat edildiği gibi sadece "yaşamın, öbür tarafından görülmesi" mi? Céline'in kişisel hayatı konusunda okurun hiçbir şey bilmediğini varsaysak bile, okur aşağıdaki gibi yüz küsür sayfadan sonra Céline'in tamamen kendisinden ayrı bir anlatıcıyı sadece dramatize ettiğine inanmakta güçlük çekecektir:

Ev sahibinizin evi yandığında sizin kaybedecek fazla bir şeyiniz yoktur. Nasıl olsa sonunda bir yenisi gelir, hatta belki de aynısı, Alman ya da Fransız, ya da İngiliz, ya da Çinli, kirayı yatırmanızı ister, bir punduna getirip, değil mi... Mark olarak mı, frank olarak mı? Nasıl olsa ödemek gerekecek olduktan sonra...

Sonuç olarak, pis bir meseleydi şu ahlak. [s. 71]

İnsan gençliğinin büyük bir bölümünü beceriksizlikler yaparak harcıyor. Yavuklumun beni bütünüyle terk edeceği besbelliydi, hem de çok yakında. Birbirinden farklı iki tür insanlık olduğunu –zenginlerinki ve fakirlerinki– henüz keşfetmemiştim. Birçoklarında olduğu gibi bana da, kendi kategorimde kalmasını öğrenmek, elimi sürmeden önce ve özellikle de onlara bağlanmadan önce nesnelerin ve insanların fiyatını sormayı öğrenmek için yirmi yıl ve ... savaş gerekiyormuş demek. [s. 102]

Çıldırmış bir uluslararası mezbahadan canlı olarak kurtulmayı başarabilmek, hiç olmazsa davranış inceliği ve ağırbaşlılık açısından ciddi bir referans olarak kabul edilmeliydi. [s. 135]

İşte o an beyaz adamların kışkırtılmış, zincirlerinden boşanmış, sonunda da iyice arsızlaşmış, kaygılandırıcı doğalarının ortaya saçılışını gördük ...

gerçek doğaları, savaştaki gibi ... gerçeğin ta kendisi, pis kokulu bataklıklar, yengeçler, leş ve bok. [s. 136]

Bunlar Céline'in görüşleri midir? Eğer değillerse Bardamu konusunda bize ne söylemektedirler? Beyaz adamın "gerçek doğası"yla ilgili görüşü yanlışsa bile, Céline doğru alternatife dair hiçbir ipucu vermez.

Okurumuz Bardamu'nun karakter yargılarıyla amaçlananın ne olduğunu kestirmenin de kesinlikle kolay olmadığını görecektir. Gerek bir Afrika karakolundaki selefini "üçkâğıt konusunda kimse onun eline su dökemez" (s. 193) diye yargıladığı yerde, gerekse Alcide için en ufak bir ironiye yer vermeden, "Meleklerle senli benli konuşuyordu bu çocuk, hem de çaktırmadan. ... Uzaktan akrabası küçük bir kıza, koşulsuz, pazarlıksız, karşılıksız, yalnızca temiz yüreği nedeniyle ... yıllarını vermişti" (s. 187) dediği yerde, Céline'in talimat vermediği okur kaybolacaktır; söz konusu bu okurun kendi yargıları her durumda Bardamu'nunkilerle aynı olsa bile –ki pek muhtemel değildir bu– yolunu bulamayacaktır. Bardamu bir noktada, bu kadar yozlaşmış bir hayatın işleyişine katıldığından dolayı kendini suçlu hisseder (s. 382), hemen ardından da kendini şöyle aklar: "İhanet demesi kolay. Ama bunu yapabilmek için fırsatları da değerlendirmesini bilmek gerek. İhanet etmek, bir hapishanede pencere açmaya benzer. Herkes bunu yapmak ister ama gerçekten yapılabildiği nadirdir." Bir an Mickey Spillane'i oynar: "Ezelden beri böyle öfke saçan bir suratı tokatlamayı istemişimdir, bu durumlarda bu öfkeli suratlar ne hale gelir diye merak etmişimdir hep. ... Sırıtmaya başladı. ... Pat! Küt! Hiçbir şey görememiştim. Hadi bakalım işin gücün yoksa sil baştan." (s. 517). Bir an sonraysa tıpkı okurun onu yargılayacağı gibi kendini ahlaken yargılar; "başkalarının yaşamına sevgi duymaktan" yoksunluğunu, "merhametten" yoksunluğunu (s. 546), "kaybolmak" amacıyla çıktığı "başıboş hac yolculuğunu" analiz eder.

Okur Bardamu'nun üslubu üzerinde düşünürse –çok sayıda modern kurmaca okuduğundan düşünecektir de– amaçlanan nitelik konusunda da bir o kadar kafası karışacaktır. Tekrarlayan lağım metaforlarının onun –dolayısıyla Céline'in– şiirsel içgörüsünün işaretleri olması mı amaçlanmıştır, yoksa Céline'in tersine anlatıcıyı karakterize edecek şekilde tohuma kaçmış şiirsel içgörünün işaretleri olması mı? "Gecenin sonuna yolculuğun" simgeciliğini Céline anlatıcısını

karakterize etmek için *kendisi mi* böyle beceriksiz kılmıştır? İyi ama o zaman üslubun yer yer –kapakta vaat edildiği gibi– "parmak ısırtan" bir yeteneğe işaret etmesini nasıl açıklayacağız?

Şaşkına dönmüş okurumuz dile gelip şaşkınlığını ifade ederse şu cevabı alabilir: "Fakat değer yargılarının uygun düşmediği bir yerde değer yargılarında ısrar ediyorsunuz. Kitap tam da insanın kaybolmuşluğunu ve kafasının karışıklığını yansıtır". Ama kitap daha ilk sayfadan itibaren değer yargılarında ısrar eder. Anlatıcı yargılayıp dururken, okur yargılamadan nasıl kaçınabilir? Eserin sadece "canlı bir tablo" sunmayı amaçladığını ileri sürmek anlamsızdır, zira bu canlı tablo bir değerler kümesi olmadan gerçekte ne olduğu anlaşılamayacak eylemler ve ifadelerden oluşmaktadır. Bardamu'nun medeniyetin değerlerine saldırıları saldırı değilse ve saldırı değilmiş gibi görülüyorlarsa, hiçbir şey değillerdir.

Kitabın dışındaki kaynakları birazcık değerlendirerek ve dikkatli bir yeniden okuma yaparak Bardamu'nun afallatıcı inançlarından hangilerini Céline'in paylaştığını ve hangilerini paylaşmadığını gayet inandırıcı bir şekilde ayırt etmek mümkündür elbette. Üzerinde durduğumuz başka serüven romanlarının yazarları gibi (10. Bölüm), Céline de kötü kahramanını, neler olabileceğini hem ona hem bize göstermesi amaçlanan bir ifşa anına götürür.

> Ben de Léon'un önünde dikilmiş duruyordum, acısını paylaşmak için, ama daha önce hiç bu derece kahrolmamıştım. Yapamıyordum. ... Beni bulamıyordu, ... bir başka Ferdinand'ı arıyordu ola ki, çok daha büyük bir Ferdinand'ı elbette, ölmek için, daha doğrusu ölmesine yardımcı olsun diye, daha yumuşak biçimde. ... Gelgelelim, onun yanı başında ben, bir ben, yalnızca ben vardım, gerçeğin ta kendisi bir Ferdinand, kendi basit yaşamının sınırlarını aşmış daha büyük bir insan olabilmek için gerekli olan şeyden, başkalarının yaşamına sevgi duymaktan yoksundum ben.

Evet, bu bir kurtuluş olurdu, demeye başlarız kendi kendimize. Zavallı adam. "İşte bu, bende yoktu, ya da o kadar az vardı ki bunu göstermeye bile değmezdi. Ölüm kadar kocaman değildim ben." Ah, evet, hangimiz öyle olduğunu söyleyebilir ki? "Çok daha küçüktüm. O büyük insanlık düşüncesi yoktu bende. Hatta sanırım gebermekte olan bir köpek için üzülmem bile, Robinson için üzülmemden daha kolay olurdu, çünkü köpekler üçkâğıtçı değildir, oysa onda, yani Léon'da her şeye rağmen az da olsa üçkâğıtçılık vardı. Ben de üçkâğıt-

çıydım, hepimiz üçkâğıtçıydık" (s. 546-7). Evet, evet, hepimiz biraz üçkâğıtçıyız. Üstelik ne biçim bir domuz ağılında yaşıyoruz. Bardamu'yu ve Céline'i –insanları, özellikle de bazı ırklardan insanları aşağılaması bakımından zavallı Bardamu'ya eş olan zavallı Céline'i– kim suçlayabilir ki? Bizim bu sefil dünyamız onları bu hale getirmiştir ve Céline hepimizin gerçek kayıp dünyamız olduğunu bildiğimiz şeyi ifade etmiştir – üstelik bunu son derece güzel bir üslupla, son derece dürüst ve gayrişahsi bir tarzda yapmış, her şeyi dramatize etmiş, yazar olarak araya girmemiştir. Charles Berard'ın dediği gibi, "şefkat deposu hiç bitmeyecek gibidir".

Ondan sonra geri çekiliriz. En azından bu tür bir retoriğe karşı tümden savunmasız olmayacak kadar şanslıysak, geri çekilir ve bu söylenenleri reddederiz. Bu dürüst bir tablo değildir, başarıyla gerçekleştirilmiş bir tablo da değildir. Bu şeyler "yargılanıp büyük şemada ayrılmış yerlerine konmamıştır" ve Katherine Mansfield'ın Dorothy Richardson'ın eserlerindeki yargılanmamış ayrıntı yığınları için dediği gibi, "sanat dünyasında hiçbir anlamları yoktur".[4] Dünyanın sefil bir yer olduğu görüşünü içermesi, kahramanla duygusal özdeşleşmenin kötülüğün tümden reddine dayanmasına nazaran eseri daha dürüst kılmaz artık.

Yine de bu kitap üzerine ne kadar akıl yürütürsek yürütelim, kitabı okurken ona yakalanırız. Çile çeken bir bilincin tuzağına yakalanırız ve hem ahlaki hem görsel olarak boyun eğmeye itiliriz. Nasıl ki Thackeray'in Barry Lyndon'ı –Thackeray'in Barry'nin ahlaksızlığını kınadığını açıkça göstermek için tüm yaptıklarına rağmen– Trollope'u tuzağa kıstırdıysa, burada da tamamen ilkesiz bir adam yakalanmıştır. Céline geleneksel bahaneyi öne sürse bile –unutmayın, konuşan ben değilim benim karakterim– okurun ciddiye alması halinde onu yozlaştıracak bir kitap yazmış olmasını bağışlayamayız. Kitap ne kadar iyi anlaşılırsa o kadar ahlaksız görünecektir. Sadece Céline'in hile yapması anlamında ahlaksız değildir ama elbette bu da önemlidir: Gerçeklik olarak tasvir ettiği dünya, o dünyadaki herhangi bir insanın bir kitabı –hatta bu kitabı– nasıl yazabileceğine dair hiçbir makul açıklama içermez. Daha da önemlisi, okur bu kitaptaki kandır-

4. *Novels and Novelists*, haz. J. Middleton Murry (Londra, 1930), s. 4 (yazılış tarihi 4 Nisan 1919). Ayrıca değerlerin hatalı düzenlenişine dair başka bir şikâyet için bkz. s. 34-5.

ma amaçlı sözleri ciddiye alır ve ayrıca Céline'in yargısından kökten farklı bir yargıda bulunmazsa, bu kitabı okumasının sonucunda sırf nasıl bir his olduğunu anlamak için bir kadına vurmanın neden yanlış olduğuna dair hisleri muğlaklaşmakla kalmayacak, en sonunda olabildiğince etkin bir şekilde yaşama iradesi de zayıflayacaktır. Bu kitap ciddiye alınırsa, hayatı başkalarının hayatlarını bencilce yağmalamak dışında bir anlam taşımayan bir şey haline getirecektir.

Céline'e fazla sert davranmış olsam da olmasam da, teknik yargıdan öte bir şeyde ısrar ederek kafamızı karıştıran eserlerle hepimizin karşılaştığını düşünüyorum. Yine de teknik zaferlerin, başardıkları şeyin değeri ile hiç ilişkileri yokmuş gibi konuşmaya devam ediyoruz. Bu meselelerde bizi tehdit eden esaslı karmaşanın neredeyse korkutucu bir biçimini Robbe-Grillet'nin romanı *Röntgenci*'nin[5] Grove Press baskısının iç kapağında görüyoruz.

> Robbe-Grillet'nin kurmaca teorisinin –şeylerin yüzeyinin insanın derinliklerinden daha anlamlı olduğu yönündeki teorinin– bu gergin ve şok edici romanda parlak bir biçimde hayata geçirildiğini görüyoruz. ... Nesnel betimlemelerin üst üste yığılan ayrıntıları sayesinde ... Robbe Grillet, geleneksel romanın içsel yoklamaları olmadan, daha önceki kurmacalarda hiç görülmemiş bir okur katılımı elde ediyor. Roman Mathias'ın zihninin içinde olduğumuzu kaçınılmaz olarak fark edinceye kadar dikkatimizi tamamen zapt ediyor – ve sonunda cinai bir manyağın suç ortağı olduğumuzu anlıyoruz.

Üzerinde düşünmeye başlar başlamaz, bunun tuhaf bir övgü olduğunu görürüz. Kitap içeriden görüşlerin ve yaratabileceği sempati ve özdeşleşmenin denendiği yüz yıldan uzun bir sürenin parlak bir şekilde doruğa ulaşmasıdır. Öyle ki kana susamış bir manyağın heyecanlarını ve duygularını yoğun bir şekilde deneyimleye götürür bizi. Peki ama gerçekte edebiyatı bunun için mi okuyoruz? Böyle bir kitabın zaten cinayet eğilimi olan okurları nasıl etkileyebileceği sorusunu bir yana bırakırsak, beceriyle gerçekleştirildiği sürece neyi öveceğimiz konusunda hiçbir sınır yok mu?

Bu soruya hakkıyla cevap verebilmek için tamamen farklı bir kitap gerekir kuşkusuz. İyi ve kötünün özenle tanımlanması, kötülüğe yönelik sempati yaratma konusunda benzer bir güce sahip olan sine-

5. *Le Voyeur* (Paris, 1955); İngilizcesi: *The Voyeur*, çev. Richard Howard (New York, 1958); Türkçesi: Röntgenci, çev. Suat Başer Çağlan (İzmir: Şenocak, 2009).

ma ve televizyon gibi başka iletişim araçlarıyla mukayeseler yapılması gerekecektir. Hâkim yansızlık teorilerine bir şekilde cevap vermeden bir ahlaki yargıyı ortaya sürmek büyük ihtimalle beyhude olacaktır. Ahlaki eleştiriye cevaben yazar, "Ama ben iyileştirme amacında değilim. Kendi genel standardınızı bana dayatıyorsunuz," dedi mi iş biter. Böyle bir konumdan akılcı argümanlarla hareket etmek en nihayetinde imkânsızdır. Bu durum bir arkadaşımızı intihardan vazgeçirmeye çalışmaya benziyor: Ana önermenizi nerede bulabilirsiniz? Yazar eserlerini okuyanların *herhangi bir şekilde* daha iyiye gitmelerini önemsemiyorsa, sanatsal güdüleri ile okurlarının hayatlarının niteliğinde herhangi bir iyileşme arasında hiçbir bağ hissetmiyorsa, böyle bir bağın varlığını kanıtlamaya çalışmak beyhude olacaktır. Üstelik bir toplumun ahlakı o kadar bozuk olabilir ki, sanatçıların çoğu sanatlarını yıkıcı amaçlar için kullanma güdüsü hissedebilir. Ama günümüzde romancıların çoğunun –en azından İngilizce yazanların– ahlak konusundaki popüler söylemlerden tamamen ayrı olarak, sanat ile ahlak arasında kopmaz bir bağ hissettiklerini düşünüyorum; sanatsal görüşleri kısmen gördükleri üzerine bir yargıdan kaynaklanıyor ve görüşün bir parçası olarak bu yargıyı paylaşmamızı istiyorlar bizden.[6] Her halükârda, ancak böyle romancılara –kaç kişi olurlarsa olsunlar– tekniğin ahlakiliğine dair bir şeyler söylenebilir. Esas niyetin ahlaken sorgulanabilir olduğu eserler karşısında yenilgiyi kabullenip, ahlaksız anlatıcının belagatli yalanları nedeniyle yazarın ahlaki yargısının yanlış okunduğu eserlere yüzümüzü dönmeliyiz.

YAZARIN AHLAKİ YARGISININ MUĞLAKLAŞMASI

Gayrişahsi anlatılar istemeden zarar verme riski yaratmak bakımından yalnız değildir elbette. Yanlış okuyanlara zarar verebilecek tüm eserleri ortadan kaldırsaydık, Platon'un izinden giderek methiyeler

6. En ahlakçı eleştirmenlerimizden bazıları tam da bu noktada yanıltıcıdır. Leslie Fielder romancıyı "sanatın esas işlevini, kışkırtma ve rezalet çıkarma yönündeki olumsuz işlevini" yerine getirmek için "hayır" diye bağırmaya çağırırken, sanatın ahlaki işlevini örtük olarak kabul eder. Ama suçlamada bulunurken "hayır" deyip anlaşılabilir sebepler öne sürenler ile sırf mahremiyet ve sorumsuzluğa sığınarak "hayır" diyenler arasında hiçbir ayrıma gitmez (Leslie Fiedler, "No, in Thunder", *Esquire* [Eylül 1960], s. 78 vd.).

ve felsefi diyaloglar dışında bütün edebiyatı yasaklamamız gerekirdi büyük ihtimalle. Eleştirmenler *Tess*'in deneyimsiz okurlara zarar verebileceğini söylediğinde Hardy'nin verdiği cevap yeterince adil görünüyor:

> Karakterlerin davranışının ibretlik olmadığı, ödüllerin ve cezaların hak edilenle uyuşmadığı böyle samimi bir sunumun zayıf zihinler üzerindeki etkilerine gelince, bunu uzun uzadıya düşünmek bizim işimiz değildir. Bir düzine embesilde ölümcül yara açan, normal zindeliğe sahip zekâlarda ise canlandırıcı sonuçlar yaratan bir romanın var olmak için gerekçesi var demektir; ayrıca en saf zihne sahip yazar bile hiçbir ahlaki malule zarar vermeyecek bir roman yazamaz büyük ihtimalle.[7]

Robert Penn Warren, Hemingway'in *Silahlara Veda*'sının ahlakını savunurken bu alıntıyı kullanır. Ona göre kitabın bir "anlamı" varsa, "modern dünyada Hemingway'in somut olarak sunduğu anlamda iyi kötü var olan bir ahlaki ve felsefi meseleyle ciddi bir şekilde" ilgileniyorsa, aklanmıştır; zayıflar üzerindeki zararlı etkisinin bir anlamı yoktur.

Peki ama ölümcül yara alanların sayısı ile "canlandırılanların" sayısını dengelemek, edebiyatın ahlakını savunurken kullanmayı gerçekte kabul edemeyeceğimiz faydacı bir kafa saymacılık anlamına gelmez mi? Çok az insanı, hatta bir kişiyi "canlandıran" ama pek çok kişiye zararlı olan bir eseri ne yapacağız? Daha da önemlisi, yazarın niyetlerinin ciddi olduğunu, konularının hayati ya da gerçek olduğunu göstermek eserin sanatsal başarısı konusunda pek az şey söyler. Bir şekilde önemli bir konuyla uğraşmak iyi yazmak konusundaki zorunlu adımlardan biri olabilir, ama yeterli olmadığı kesindir. Yazarın ahlaki amacını savunmak, onun bir şaheser yazmak istediğini göstermekten daha tayin edici olamaz. Tuhaftır ama başka konularda "niyet yanılgısı"na düşmeyen eleştirmenler bu konuda düşmektedir: Romancının amaçları "ticari" değil "ciddi" ise, ya da soyluluğu kutlamak yerine pisliği göstermek üzere yola çıkmışsa, tekniği ne kadar kötü olursa olsun, çoğu eleştirmen onun eserine en azından biraz itibar tanımaları gerektiğini düşünmektedir.

Ahlaki soru gerçekte, yazarın ahlaki düzenlemelerini netleştirme

7. Aktaran Robert Penn Warren, "Hemingway", *Literary Opinion in America* içinde, s. 461. Birinci basım *Kenyon Review*, IX (Kış, 1947), s. 1-28.

anlamında iyi yazma yükümlülüğü olup olmadığıyla ilgilidir. Eğer öyleyse kimin için netleştirmekten bahsediyoruz? Son dönemde Ian Watt romanın esasen muğlak bir biçim olduğunu öne sürdü; ona göre romanın yükselişinin ta kendisi, "klasik dünyanın nesnel, toplumsal ve kamusal yöneliminden son iki yüzyıl edebiyatının ve yaşamının öznel, bireyci ve kişisel yönelimine geçiş"in[8] bir yansımasıdır. Roman onun "temsili gerçekçilik" adını verdiği şeyi, gerçekliğin kendisinin giderek muğlak, göreli, oynak hale geldiği bir dünyada ararken, başka edebi türlerin "değerlendirme gerçekçiliğinden" kaçınılmaz olarak bir şeyler feda etmiştir.

Bu iddiada kesinlikle bir gerçeklik payı vardır. Bir tiyatro oyunu derhal ve düşünmeden kurulan bir mutabakata bağlı olarak başarı kazanabilir; bir nevi topluluğun tek bir noktada toplanması olmadan tiyatro ayakta kalamaz ve en rahatsız edici oyunlar bile hemen her seferinde kolayca kavranan, yaygın olarak kabul edilen normlara dayanır, halbuki kurmacaların çoğunda karmaşık ve sorunlu değerler söz konusudur. Üstelik tiyatro yazarının oyunda yarattığı kasıtsız muğlaklıklar iyi bir prodüksiyonla bir ölçüde giderilir; her yönetmen sayısız prodüksiyon aracına başvurup muğlaklık potansiyeli taşıyan unsurları tanımlayarak kendi yorumunu dayatır. *III. Richard* hem sempatik hem antipatik Kral Richard okumalarına izin vermek bakımından muğlak olabilirse de, her bir tekil prodüksiyonda şu ya da bu hatta kayılır. Ama romanda her okur kendi prodüksiyonunu yapar.

Öte yandan bu durum romanlarda muğlaklık yaratmanın gerekli ya da zorunlu olduğu anlamına gelmez. Keza romancı ile okur arasındaki iletişim eksikliklerine, sanki iletişimdeki başarı kişilik özelliğiymiş gibi bakılması gerektiği anlamına da gelmez. İletişimde başarısızlık olduğunda, Leon Edel bunun, "bazen sanatçının suçu olabileceğini" söyler, ama "genellikle daha ziyade uyumlu bir ilişki kurmak üzere bir araya gelen iki bilincin başarısızlık yaşaması olarak kabul edilmesi gerektiğini" ekler. "Hayatta bununla çok sık karşılaşırız; okuduğumuz romanlardan bazılarıyla ilişkimizde de bunun olmasını beklemememiz için hiçbir sebep yok."[9] Bir yere kadar bu tespitin doğru olduğunu kabul edebiliriz; hiç şüphe yok ki iyi okurlar ile iyi

8. *Romanın Yükselişi*, s. 203 ve çeşitli yerlerde.
9. *The Psychological Novel* (Londra, 1955), s. 139.

yazarların ortak noktada buluşamadığı vakalar vardır ve pek az okur verilen ipuçlarının hepsini görecek kadar dikkatlidir. Ama kurmacadaki muğlaklık potansiyeline bakarak şu sonuca varmak da eşit ölçüde mümkündür: Tıpkı iyi bir tiyatro prodüksiyonunda olduğu gibi, romancı da eserindeki öğelerin tanımını *eserinin içinde* sunmak için daha sıkı çalışmadır.

"İyi yazmanın" ahlakı tam da bu noktada sık sık yanlış anlaşılmaktadır. "Kötü yazdığın zaman en büyük suçlu sensin," der Zola. "Edebiyatta kabullenebileceğim tek suç budur. Ahlakı buradan başka nerede arayabiliriz hiç bilemiyorum. İyi ifade edilmiş bir cümle iyi bir eylemdir."[10] Zola'nın amentüsü onun döneminden beri önemli yazarların çoğunluğu tarafından kabul edilmiştir, ama şurası açık ki bu amentü ancak yarı yarıya doğrudur. Bu sadece kusursuzluk peşine düşmek değerli olduğu için bir şeyi iyi yapmanın ahlaklı bir eylem olduğu anlamına geliyorsa, aynı zamanda atom bombası atmak, düzenli ve etkin bir gaz odası ya da mezbaha işletmek için söylemediği hiçbir şeyi sanat için söylemiyor demektir. İyi yazmak sadece iyi bir ifade ortaya koymak olsaydı, Zola'nın sözleri ancak bu anlama gelebilirdi. Ama sanatta ahlaklılığın "iyi yazmakta" yattığını söylerken, değerli bir amacı gerçekleştirme kavramını da iddiamıza sessizce katarız. İyi ifade edilen bir cümle Zola'nın edebi amaçlarına hizmet ettiği kadar Hitler'in retorik amaçlarına da hizmet edebilir. Ama edebiyatta iyi yazma kavramına okurunuzun kurmaca dünyaya dair görüşünü başarılı bir şekilde düzenlemek de dahil olmalıdır. Kurmacada "iyi ifade edilmiş cümle" sırf "güzel"in çok ötesine geçmelidir; daha büyük amaçlara hizmet etmelidir ve sanatçının da "iyi yazma" yönündeki estetik yükümlülüğünün esas parçalarından biri olarak ahlaki bir yükümlülüğü vardır ki o da amaçladığı şekliyle dünyasını gerçekleştirmek için her durumda elinden geleni yapmaktır.

Bu bakış açısından yazarın gayrişahsi, bağlılık göstermeyen teknikler seçmesinde ahlaki bir boyut vardır. Daha önce gördüğümüz üzere nesnel anlatı, bilhassa son derece güvenilmez bir anlatıcı tarafından aktarılıyorsa, okuru yoldan çıkarmak için özel ayartılar arz eder. Yazarın derinden karşı çıktığı davranışlara sahip karakterleri su-

10. Zola, *The Experimental Novel, and Other Essays*, çev. Belle M. Sherman (New York, 1893), s. 365.

narken bile, onları kendini savunma retoriğinin ayartıcılığıyla sunar. Dolayısıyla bu tür eserlere tepkilerin karmaşa ve yanlış suçlamalar barındırması şaşırtıcı değildir.

Katolik okurları Graham Greene'e kötü karakterleri fazla sempatik yaptığı, kötülüğün kendisini çekici kıldığı için kızmışlardır. Böyle okurlar büyük ihtimalle kendileri zarar görmezler, onlar daima başka okurlara verilecek potansiyel zarardan bahsederler sadece. Ama gerçekten zararlı yanlış okumalar hakkında; okurun, en kötücül bilinç merkezleriyle en trajik şekilde yanlış özdeşleşmesi hakkında hiç yazılı tartışma yürütülmediği sonucuna varabiliriz. Ahlaki meselelerin cam gibi berrak olduğu büyük hicivlerde bile naif öğrenciler bu şekilde yoldan çıkıverirler. Greene'in eserlerindeki incelikli yergileri gözden kaçırarak feci sonuçlara varan naif okurların sayısı bu öğrencilerden çok daha fazla olmalıdır.

Zeki bir arkadaşım ergenliği sırasında Huxley'nin eserlerini sürekli bir pornografi kaynağı olarak kullandığını kabul etmişti. *Cesur Yeni Dünya*'da hicvedilen seks cümbüşleri onun için komik ya da hiciv niteliğinde değil, sahiden seks cümbüşleriydi; işin hicvedilen yönünü gözden kaçırması da yazarın doğrudan bir ipucu vermemesi yüzünden mümkün olabiliyordu. Pek çoğumuz, özellikle de daha deneyimli okurların rehberliği olmadan geniş çaplı okumalar yaptığımız gençlik dönemimizde bu türden yanlış okumalar yaptığımızı hatırlıyor olmalıyız. Dehşet ya da tiksinti uyandırması amaçlanan sahnelerden sadist bir haz almaktan tutun da, yazarın hicvettiği düşünsel konumları benimsemeye kadar çok çeşitli yanlış okumalar yapmışızdır hepimiz.

Böyle yanlış okumalar, ortada yanlış okuma diye bir şey olduğu dışında pek az şeyi kanıtlıyor belki de. Gerçekten de Hardy'nin cevabı hâlâ geçerlidir. Yine de, yazarın ahlaki konumu hakkında mümkün mertebe net olma yükümlülüğü taşıdığını, böyle bir şeyi öne sürmenin güçlüğüne rağmen ve tüm sorunlu yönlerini dikkate alarak söylemek zorundayız. Pek çok yazar için öyle bir zaman gelir ki, tarafsız ve nesnel görünme yükümlülüğü ile eserin ahlaki temelini tereddütsüz bir şekilde netleştirerek başka etkileri artırma yükümlülüğü arasında açıkça bir çatışma ortaya çıkar. Yazarın tercihlerini kimse onun yerine yapamaz, ama sanatsal tercihin daima saflık ve nesnellik yönünde yapıldığını varsaymak da budalalıktır.

Sözünü ettiğimiz başarısızlıkların romanın bünyevi koşullarından ya da yazar ile okur arasındaki doğal bir uyuşmazlıktan kaynaklanmadığı konusunda çok net olmalıyız. Bunlar ustalıklı bir retoriğin, kendini haklı çıkarma amaçlı ayartıcı söylemiyle sunulan kötücül bir bilinç merkezinden okurun kendini ayıramamasından kaynaklanır. Humbert Humbert'a retorik kaynakların tam ve sınırsız kontrolü verildiğinde Nabokov'un *Lolita*'daki ironilerini okurların gözden kaçırmasına gerçekten şaşırıyor muyuz? "... bir türlü mutlu olmadığım izlenimini yaratmaya çalışıyor değilim. Okuyucum öncelikle şunu anlamalıdır ki, su periciğinin eline düşmüş, onun tutsağı olmuş, büyülenmiş yolcu, deyim yerindeyse, 'mutluluk ötesi' bir noktadadır. Çünkü dünyada bir su periciğini okşamakla boy ölçüşebilecek mutluluk düşünülemez. Bu mutluluklar ötesi bir mutluluktur, başka bir sınıfa, başka bir duyarlık düzlemine aittir." Bunlar kulağa gerçekten çok güzel geliyor. "Didişmelerimize, terbiyesizliklerine, yaptığı bütün mızmızlıklara, surat asmalara, durumun bütün bayağılığına, tehlikesine, korkunç çaresizliğine karşın, hâlâ kendi isteğimle seçtiğim, gökleri cehennem alevlerinin renginde ama gene de cennet olan bu cennetin göbeğinde oturmayı sürdürüyordum" (s. 192-3). Her şey aşk için, tıpkı Antonius ve Kleopatra ya da diğer büyük âşıklar gibi! Bütün bu canlı savunmadan sonra Humbert'ın kendine kızmasını Lionel Trilling'in kabul edemeyeceğini zaten görmüştük. Onu nasıl suçlayabiliriz ki? "Cennet" uzun uzadıya dramatize edilmiş, tasvir edilmiş ve övülmüştür; pişmanlık ise sadece aktarılır – gerçi güçlü bir şekilde aktarılır: "Bana –bugünkü halimle, kalbim, sakalım ve bütün çürümüşlüğümle bana– Dolores Haze adlı Kuzey Amerikalı bir çocuk-kızın manyağın biri tarafından çocukluğundan yoksun bırakılmasının sonsuzluğun akışı içinde zırnık kadar önemi olmadığı kanıtlanmadıkça, işte bu kanıtlanmadıkça (ki bu kanıtlanırsa hayatın kötü bir şakadan başka bir şey olmadığı da ortaya çıkacaktır), zavallılığıma, dilbaz sanatın son derece sınırlı bir etkiye sahip hazin merheminin dışında hiçbir şeyin ilaç olamayacağına inanıyorum" (s. 326). Nabokov burada Humbert'a söylettiklerinde ciddidir, üstelik "okuma yazma bilmeyen genç serseriler" dışında kimsenin yanlış anlamaması için gereken her şeyi yaptığını hissettiği de anlaşılmaktadır (s. 364). Ama sanatın yasaları onun aleyhinedir. Gerçekten de en usta ve olgun okurları baştan itibaren Humbert'ın tatlı sözlerini reddedeceklerdir;

sayısız ipucu vardır, üslup baştan sona kendini açık eder – şayet okur bu açıdan bakarsa. Bu derin ve keyifli kitabın başlıca keyiflerinden biri de Humbert'ın *neredeyse* kendini haklı çıkarmasını izlemektir. Ama Nabokov okurlarından bir kısmının, hatta çoğunun başarısız olmasını garantilemiştir, onlar Humbert ile yazarı Nabokov'un amaçladığından daha fazla özdeşleştireceklerdir. Onlara göre sondaki vazgeçiş hiçbir şekilde ilk sahnelerin canlılığını öldürmeyecektir.[11]

Andre Gide'in Lafcadio'su, yani kendisinin –ve Gide'in– özgürlüğünü ifade etmek için cinayet işleyen o rahat ve çekici suçlu konusunda Kenneth Burke'ün bir seferinde dediği gibi, böyle bir kurmaca "okurun daha sofistike olduğunu ve yazarın kurgulamalarının körü körüne hareket eden takipçisi olmaya çalışmayacağını" varsayar. Kitap "dindar" okurlar için yazılmıştır, "zehirleyiciler ve kalpazanlar için değil".[12] Peki ama okurların ahlaken sağlam olduğu anlayışı biraz naif değil mi? Okurlar her türlü günahı da işleyebilecek insanlar değil mi? Gide'in çizdiği portredeki tutarsızlıklar sebebiyle Gide'in amaçladığı mesafeyi tam olarak tutturmak yerine, Lafcadio'nun ahlakıyla kolayca özdeşleşme ihtimalleri daha fazla görünüyor – zira Gide "ısrarla" ona sempati duymamıza yol açar.

ELİTİZMİN AHLAKI

Güvenilmez tarzdaki eserlerin çoğunun yarattığı etkinin yazar ile okurları arasındaki ironik gizli anlaşmaya dayandığını daha önce görmüştük. Meşru olarak yaratılan bu tür etkiler ile züppeliğin hazları arasındaki çizgi pek net değildir; ama gayrişahsi, ironik anlatı, yorumda açıkça ifade edilse asla hoşgörülemeyecek gizli züppelik ifadelerine rahatça, hatta fazlasıyla rahatça yer açabilir. Chesterton bir keresinde Dickens'ın popülerliğindeki azalmayı kısmen "tüm sanatsal düşkünlüklerin en adisine (absent ya da afyon düşkünlüğünden

11. Dikkatini kitabın kendisinden ziyade halk arasındaki çeşitli esrik ve sorumsuz yanlış okumalarına veren *The New Republic* editörü, kitaba sanki esasen Humbert Humbert'ın davranışının savunmasıymış gibi saldırmıştı (27 Ekim 1958, s. 3). Kitap hakkında yanılıyordu, ama okurların çoğu üzerindeki muhtemel etkisi konusunda yanıldığını keşke söyleyebilseydim.

12. *Counter-Statement* (New York, 1931; 2. baskı; Los Altos, 1953), s. 104. Mann ve Gide üzerine olan makalenin tamamı problemimizle alakalıdır.

çok daha adi bir haz düşkünlüğüne), sıradan insanların beğenmeyeceği sanat eserlerini beğenmenin hazzına" bağlamıştı.[13] Öte yandan, ancak seçilmiş azınlığın anlayabileceği şekilde eserler yazmanın hazzı daha da adicedir. Elindeki eserin ihtiyaçlarına bakmaksızın, gayrişahsiliğiyle "Berlin, Paris, Londra, New York, Roma ve Madridli iki ardışık kuşağın en uyanık gençlerine" seslenen bir yazar, halkın kitap alan kesiminin önyargılarına seslenen yazar kadar sanatsallıktan uzaktır.

Bitmiş eseri yazarın güdülerine göre yargılamıyoruz elbette. Ama yasaklama iki yönde de geçerlidir: Sırf yazarının züppe olduğunu bildiğim için bir eseri yeremezsem, sırf yazarı ticari olmayı reddediyor diye bir eseri övemem ya da sadece yazar çoksatar yazmaya çalıştığı için bir eseri kötüleyemem. Ölçüt eserin kendisi olmalıdır; bir eserde popüler izlerkitlenin geçici önyargılarına seslenmek gibi ucuz numaralar keşfeden okur eseri nasıl mahkûm ediyorsa, yaşadığı güçlüklerin altında eleştirel geleneğin ticarilik-karşıtı bir duruşu buyurmasından başka bir şey göremeyen okur da aynı şekilde eseri mahkûm etmelidir. Her iki durumda da asıl mesele, eseri temelde ulaşılabilir kılmak için gereken her şeyin –ama fazlasının ya da eksiğinin değil– yapılıp yapılmadığıdır; eser temel etimolojik anlamıyla artık yazarın egosuna bağlı olmayan, kendi varlığına sahip bir şey haline getirilmiş, gerçekleştirilmiş olmalıdır. Ayrıca yorumlar aracılığıyla sahte bir duygusal yoldaşlık havası yaratmak Viktoryen romancılara has bir eğilimse, gayrişahsi romancılar da okura yapmaları gereken yardım miktarını bilmelerine rağmen "ciddi" görünmeyi garantilemek için daha az yardımda bulunma yönünde güçlü bir eğilime sahiptir.

Zaman zaman ortaya çıkan züppece havanın sıklıkla karşılaşılan açıklamalarından biri de, kıymetli, durumu kurtaran istisnalar haricinde ciddi bir sanat izlerkitlesi kalmadığıdır. Örneğin Virginia Woolf, yaşlı yazarların kamusal normlara sahip bir izlerkitleye yaslanabileceği, fakat kendisinin ilerlerken özel değerlerini adım adım inşa ederek okura fark ettirmeden dayatması gerektiği fikrinden kurtulamamıştır. Ne Austen'ın ne de Scott'ın doğrudan davranış biçimleriyle ilgili yargılar konusunda söyleyecek pek bir şeyi olmadığını belirtir, "ama her şey buna bağlıdır. ... İzlenimlerinizin başkalarının gözünde

13. *Kasvetli Ev*'in Everyman baskısına giriş (tarihsiz), s. ix.

geçerli olduğuna inanmak, kişiliğin mengenesinden ve dört duvarından salıverilmek demektir."[14] Romancının başvurabileceği bir dış dünya kalmadığı için kendi içine, kendi özel değerler dünyasına dönmesinin kaçınılmaz olduğu tekrar tekrar söylenir.[15] Ama mutabakat azalsa bile –tüm hazır klişelerimize rağmen kendi başına ispatlaması zor bir şeydir bu– sanatçılar bu azalmanın sorumluluğunu biraz da kendilerinde aramalıdır kuşkusuz. Mutabakatın kaybolması onları özel değer sistemlerine, özel mitlere zorladıysa bile, bu kitabın son kısmında tartıştığım türden özel tekniklere zorladığı pek söylenemez. Parçalanmış bir topluma verilebilecek tepkilerden biri özel bir değerler dünyasına çekilmek olabilir, ama başka bir tepki de yeni bir mutabakat örecek sanat eserleri üretmek olabilir.[16]

Mutabakatın farazi azalışını böyle olumlu bir tarzda karşılamanın önünde felsefi ve psikolojik engeller vardır. En yıkıcı felsefi engel nihilizmdir ki daima öznelcilik, hatta tekbencilik eğilimlerini de bera-

14. Virginia Woolf, *The Common Reader* (Londra, 1925), s. 301-2.

15. Robert Liddell kaotik bugün ile düzenli geçmiş arasındaki aynı karşıtlıktan bahseder. "İnsanlar [günümüzde] muhakkak daha ahlaksız değildir, ama İlkeli insanlar arasında bile yazarın başvurabileceği evrensel bir Ahlaki Uyum standardı yoktur." (*Some Principles of Fiction* [Londra, 1953], s. 110). Geleneksel tiyatro ile on dokuzuncu yüzyıl romanını modern romanla karşılaştıran Alex Comfort şöyle der: "Modern roman okurun inançları ya da eylemleri konusunda, toplumun belli bir kesimine hitap eden on dokuzuncu yüzyıl başı romanının yaptığı varsayımları yapamaz. ... Yazılan her kitapta koca bir dünya ayrı ayrı yaratılmalı ve insanlarla doldurulmalıdır." "Yakın tarihte ilk defa tamamen parçalanmış bir toplumumuz var" (*The Novel and Our Time* [Londra, 1948], s. 13, 11).

16. Romancıların önündeki olanaklara dair daha umutsuz bir görüşün ikna edici bir ifadesi için bkz. Earl H. Rovit, "The Ambiguous Modern Novel", *The Yale Review* (Bahar, 1960), s. 413-24: "Modern romancının ... bir tarafta sadelik ve doğrudanlık, diğer tarafta karmaşıklık ve muğlaklık dışında bir seçeneği yokmuş gibi görünüyor. Kendi deneyiminin ve yirminci yüzyıl insanlık durumunun kaosunun korkutucu anlaşılmazlıklarıyla dürüstçe başa çıkmaya çalışırsa, bir bakıma kendine özgü bir biçim geliştirmek zorunda kalacaktır. Geleneksel hikâye anlatma biçimlerini kullanmaya kalkarsa ... bu biçimlerin bünyesinde bulunan geçmişe ait güvencelerden bazılarını kabul etmek gibi büyük bir tehlikeyle karşılaşacak, dolayısıyla duygusallık ve melodrama içinde harcanıp gidecektir. Bu yüzden ciddi bir modern romancı değer yaratma uçurumuna dalmakla yükümlüdür ve yazdığı roman –şayet başarılıysa– muhakkak dönüşlü ve simgesel olarak iletişim kuracaktır [yani eserin dayandığı değerlerle ilgili doğrudan yazar beyanı yoktur]. Yabancılaşmasını estetik bakımdan doyurucu bir metaforla billurlaştırmakta başarılı olursa, eserinin izlerkitle tarafından kibarca görmezden gelinme ihtimali çok büyüktür" (s. 424).

berinde getirir. Romancı varlığın hiçbir nesnel anlamı olmadığını gerçekten inanıyorsa, yazmasının tek sebebi yazmak istemesidir - son tahlilde bu sebep Hitler'in ya da mesela duvar yazısı yazan birinin sebeplerinden daha iyi ya da kötü değildir. Sahiden absürd bir evrende okur kaygısı duymak da absürd olacaktır.

Ama mahut nihilizmlerin çoğu bu tam olumsuzlamaya yetmez yazarların hemen hepsi bir anlam olduğunu, en azından sanatsal yaratı eyleminde bir anlam olduğunu düşünürler. Kant'tan bu yana filozof olmayan yazarların daha yaygın felsefi varsayımı bir tür öznel sanat-çılık (*art-ism*) olmuştur: Değer vardır, ama sadece sanatçının kaostan yarattığı değerdir.

Bence bu konumdan bile, sanatçının görüşünü iletme çabası lehine bazı kaçınılmaz savlar çıkarabiliriz. Ama çoğu durumda bu konum neredeyse nihilizmin buyurduğu kadar kökten bir estetik tekbenciliği savunmak için kullanılıyor. Joyce'un bilinç akışı tekniğinin babası olarak gösterdiği Dujardin şöyle der: "Bütün gerçeklik, insanın ona dair berrak ya da karmaşık bilincinden ibarettir." Ayrıca Joyce'u onaylayarak yaptığı alıntıda, "Bir bakıma tek var olan ruhtur," der.[17]

Bu konum bile genişletilerek, yazarın sırf "kendisi" için değil, kendisinin halkla ilişki içinde yaşayan parçası için gerçeklik bilincini netleştirmek uğruna elinden gelen her şeyi yapmasının gerektiği şeklinde yorumlanabilir; bir eser okur-olarak-yazar için gerçekten açıksa, hitap ettiği insanlarca da anlaşılabilir olacaktır, gibi bir iddiada bulunulabilir. Ama pratikte bu konum tüm okurlara karşı bir kayıtsızlık pozuna yol açma eğilimindedir. En katıksız sanatçıların dahi insan kibrine kurban gidebileceğine inanmak için dar kafalı olmamız gerekmez; ayrıca Joyce'tan bu yana bazı romancıların tartışmalarına damgasını vuran yıkıcı –ama çoğunlukla da eğlenceli– kültçülüğü görmezden gelmek için hakikaten modern edebiyata körü körüne kendimizi adamış olmamız gerekir.

Böyle bir durum konusunda, temelindeki öznelciliği reddetmek haricinde pek bir şey yapılamazmış gibi görünüyor. Meseleyi burada felsefi açıdan ortaya koyamasam da, retorik güçlüklerimizin bu veçhesinin sırf okurlarda daha zekice bir ayrıma gitmek için çalışarak

17. Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce* (Paris, 1931), s. 99.

düzeltilemeyeceği açık. Yazarın kendisi pek çok teknik tartışmasında yüceltilen yüzeysel "nesnellik"ten çok daha güç ve çok daha derin bir nesnelliğe ulaşmak zorundadır. İlk önce okurlarının gerçekten umursadığı evrensel değerlerin derinine inmelidir. Ama dindar eleştirmenlerimizin tavsiye ettiği gibi bir nevi sonsuz zeminde hareket etmesinin yeterli olacağından şüpheliyim.[18] Bu zemine dair görüşünü okurun kabul etmesine yardımcı olmak için yollar arayacak kadar alçakgönüllü olmalıdır. Sanatçı bu bakımdan hem kâhin hem vahyeden olmalıdır; Mann ve Kafka gibi kâhin-romancılar tarzında yeni hakikatler keşfetmeye girişmesine gerek olmamasına, ayrıca eserin dayandığı normların açıkça beyanına kesinlikle ihtiyaç duymamasına rağmen, çoğunlukla olduğu gibi egosunun belirlediği özel simgelerden oluşan kendi özel görüşünü esasen kamusal bir şey haline dönüştürmeyi bilmelidir.

Felsefi problem bu noktada psikolojik bir problem haline gelir. Yazar tüm diğer insanlar gibi sürekli olarak boş gururun ayartıcılığıyla savaşmak zorundadır. Kabul etmesi onun için ne kadar zor olsa da, şeylere dair özel görüşü sırf ona ait olduğu için büyük sanat olmaz. Büyük sanat olacaksa ancak kendi nesnel varlığını kazanınca, yani kamunun ulaşabileceği hale gelince olabilir.

Ama görüş ulaşılabilir hale gelir gelmez yargılanmaya da açık hale gelir elbette; en hoş ironilerden biri de yazarı ne kadar iyi anlarsak itibarını o kadar kaybetmesidir, çünkü onu ne kadar iyi anlarsak, eserinde dönüşmeden kalmış bencilce zayıflıklarını o kadar iyi görürüz.

Kısacası, yazar anlatıcılarının gerçekçi olup olmadığından ziyade, *kendine dair yarattığı imgeye* yani zımni yazara en zeki ve kavrayışlı okurlarının hayran olup olmayacağıyla ilgilenmelidir. Okurlarından nefret eden[19] ya da eserinin olduğundan daha iyi olduğunu dü-

18. Bkz. Edwin Muir, "The Decline of the Novel", *Essays on Literature and Society* (Londra, 1949), s.144-50.

19. Henry de Montherlant vakası bu bakımdan en ilginç olanıdır. Romanlarının savunuyor göründüğü aristokrat "kalite etiği", "horgörünün erdemi" yaygın itirazlarla karşılaşmıştır. Montherlant'ın kendisinin de karakterlerinin savunduğu görüşleri benimseyip benimsemediğine karar vermek zordur, ama benimsemişse eserine yönelik hayranlığımızı azaltacağı açıktır. Son dönemde bir yorumcunun dediği gibi, *Les jeunes filles*'deki Pierre Costals gibi bir karakterin sempatik olmasının amaçlandığını düşünüyorsak, yazara tam anlamıyla saygı duymamız mümkün değildir. "Pierre Costals'ın kendi yazarından aldığı onayın Georges Carrion, Alissa ya

şünen zımni yazar kadar bir eseri mutlak unutuluşun kollarına kesin olarak bırakan bir şey yoktur. Ve hiçbir şey yazarın kendine ilişkin böyle bir tablo çizmesinde, gerçekte olduğundan daha parlak, anlaşılması zor ve ticarilikten uzak görünme çabası kadar etkili değildir. Halka verilen tüm tavizlerin aynı ölçüde bayağı olduğu ve yazarın kendisinin "halkın" bir üyesi olmadığı gibi kimilerinin işine gelen ama nihayetinde gülünç anlayışlar, ne pahasına olursa olsun eserin satmasını sağlama arzusu kadar zararlı olabilir.

Demek ki kurmacanın retoriğindeki en büyük problem yazarın kimin için yazması gerektiğidir. "Yazar kendisi için yazar" cevabının ancak bu "kendi"nin bir tür kamusal benlik olması, başka insanların onun kitaplarına gelirken maruz kaldıkları sınırlara maruz kalması halinde bir anlam ifade edeceğini daha önce görmüştük. Sık verilen başka bir cevap da yazarın akranları için yazdığıdır. Çok doğru. Ticari yazar tanımı gereği kendisinin saygı duyamayacağı tepkiler isteyen yazardır. Ama hiç kimse yardıma ihtiyaç duymadan yazarın dünyasını görebilme anlamında yazarın akranı olamaz. Yazar, algıları zaten kendisininkilerle uyum içinde olan akranlarının zaman zaman ortaya çıkmasını kaidesinin üzerinde pasif bir şekilde bekliyorsa, her şeyi böyle okurlara bırakmaması için bir sebep yoktur. O zaman niye zahmet edip kalem oynatsın ki? Okur gerçekten de bu anlamda yazarın akranıysa, kitaba ihtiyaç duymayacaktır. Böyle okurlardan oluşan bir dünyada iletişim problemini düşünmeyi bırakabiliriz ve herkes kendi kitaplarını yazıverir. Ama günümüz dünyasının bazı olgularına yakın görünmesine rağmen böyle bir dünyanın gülünçlüğü kabul edilirse, romancı kendi malzemeleri üzerine yargıda bulunmaktan muaf tutulamaz. Bu malzemeleri ancak söz konusu yargı Faulkner'ın salt "insanın kaydı" dediği şey olmaktan çıkarıp, yazarın tam bir insan olmasına yardım edecek "sütunlara" dönüştürebilir. Güneyli beyefendinin Nobel konuşmasındaki retoriğiyla alay edebiliriz, ama yaşayan en büyük romancı –bir kez olsun– söylediğinde ciddidir.

---

da Jean-Baptiste Clamence'inki kadar az olması M. De Montherlant'ın zeki bir yazar olarak ünü açısından daha iyi olmaz mıydı?" (*T.L.S.*, 6 Ocak 1961, s. 8). Gerçekten de daha iyi olurdu. Ama bu aklanmanın haklı olup olmadığını *romanların kendisine* sormamız gerekmez mi? Her halükârda, romancının itibarı eserlerin bize neler söylediğine bağlı olarak artacak ya da azalacaktır.

Savaştan bu yana daha eski, Flaubert-öncesi modellere dönme yönünde pek çok çağrı yapıldı; üstelik sadece bakış açısı konusunda değil, romanın genel yapısı ve ilgileri konusunda da bu çağrı geçerliydi.[20] Çeşitli nesnellik biçimlerinin dayattığı sahte kısıtlamalar sık sık saldırıya uğradı; kimi zaman roman yazmadaki kişisel deneyimlere dayanan son derece dirayetli saldırılar oldu. Ama ihtiyacımız olan şeyin Balzac'a, on dokuzuncu yüzyıldaki İngiliz tarzına, Fielding'e ve Jane Austen'a dönmek olduğunu düşünmek büyük bir hata olacaktır. Pek çok kez öldüğü ilan edilen ama tekrar tekrar canlanıp son derece etkili olan mektuplaşma tekniği gibi[21], diğer geleneksel tekniklerin de yeni kullanım alanları bulacaklarından emin olabiliriz. İhtiyacımız olan şey önceki modellerin basitçe tadilattan geçirilmesi değil, "saf biçim", "ahlaki içerik" ve okur için biçim-malzeme birliğini gerçekleştirmenin retorik araçları arasındaki tüm keyfi ayrımların reddedilmesidir. İnsanın eylemleri bir sanat eseri yapmak amacıyla biçimlendirildiğinde, yaratılan biçim insani anlamlarından ve insanlar her eylemde bulunduğunda örtük olan ahlaki yargılardan asla kopartılamaz. Ayrıca son tahlilde, yazarın yaptığı hiçbir şey, bu şeyi başkalarının –akranlarının, hayali okur olarak kendisinin, izlerkitlesinin– ulaşabileceği hale getirme çabasından yalıtılmış olarak anlaşılamaz. Roman iletilebilir bir şey olarak varlık kazanır ve iletişim araçları da –utanç verici bir beceriksizlikle yapılmamışlarsa– utanç verici müdahaleler değildir.

Yazar okurlarını kendisi "yapar". Onları kötü yaparsa, yani tüm saflığı içinde oturup, algısı ve normları kendisininkine uyan okurların ara sıra ortaya çıkmasını beklemekle yetinirse, kötü zanaatçılığını bağışlamamız için düşüncelerinin gerçekten son derece yüce olması gerekir. Ama onları iyi yaparsa, yani daha önce hiç görmedikleri şeyleri görmelerini sağlarsa, onları tümden yeni bir algılama ve deneyimleme düzenine taşırsa, yarattığı akranlarında ödülünü bulacaktır.

20. Örneğin bkz. Angus Wilson, *The Observer*, 7 Nisan 1957, s. 16: "Balzac ... bir kez daha romancıların geri döndüğü geleneksel biçimin büyük ustalarından biri..."

21. Bu tarzdaki en yakın tarihli eser, Mark Harris'in: *Wake Up, Stupid* (New York, 1959) adlı keyifli, komik romanıdır.

Diğer tüm çalışmalar gibi bu çalışma da birkaç yıla kalmadan demode olacaktır – hatta ne kadar ciddiye alınır, yani tartışılır, sınanır, gözden geçirilirse o kadar çabuk demode olacaktır.

GÉRARD GENETTE

İKİNCİ BASKIYA SONSÖZ

Kurmacada Retorik ve Retorik Olarak Kurmaca: Yirmi Bir Yıl Sonra

Bir kitap geniş çevrelerce tartışıldığında, yayımlanmasından sonraki yıllar yazar için çileli bir eğitim dönemi olabilir. Eski bir şarkıda dendiği gibi, "Yirmi bir yıl, canım, hiç biter mi saymayla." Üstelik zamanı *Kurmacanın Retoriği*'ni geliştirme önerileriyle ölçerseniz bu yıllar hakikaten uzun gelebilir. Bu önerilerden bir kısmı, bir yazarın, eserinin nasıl anlaşılacağını kontrol etme imkânının ne kadar az olduğunu öğretti bana. Gerek dost gerekse düşman eleştirmenler kitabım hakkında, bana sorulsa söyleyeceklerimi söyleyemediler; bu yüzden de bu sonsözde, yazarların benzer yorumlarda bulunurken genellikle direnemedikleri dört ayartı konusunda kendimle biraz mücadele etmem gerekti: eleştirmenlerin yanlış aktardığından, hatta söylenenin tersini anladığından şikâyet etmek; bir konuda ilk yorumu sizin yapmış olmanıza rağmen başkasının takdir topladığından yakınmak; eleştirmenlerin sizin eserinizde uzun süre önce kesinlikle çürütülen görüşleri savunmaya devam etmesine kızmak; ya da tam tersine, en çok rağbet gören meseleler sizin eserinizde sonuca kavuşturulmuş olmasına rağmen bazı yeni eleştirmenlerin inatla sizin modanızın geçtiğine karar vermesine itiraz etmek.

Bu ayartılar yıllardır beni sık sık dürtüyor. Hatta her yıl daha da güçleniyorlar: Kitabı okumaya zahmet etmeden kitapta ne dendiğini bilen insanların sayısı artıyor; bir zamanlar kitabı okuduğunu hatırlayan ve akıllarında kalanla ona gönderme yapan insanların sayısı da artıyor. O halde bu parlak yeni şöhretlerin tüm romanların gerçekçi olması gerektiğini söylediğimi iddia ederek aslında sadece ikinci bö-

lümün başlığını okuduklarını ortaya serip sonra da elini kolunu sallayarak uzaklaşmasına niye izin vereyim? Meşhur bir okur-eleştirmen kitabımda inancın konuyla ilişkisini yanlış ele aldığımı ima ettiğinde, aslında onun bu konudaki görüşlerini ondan yirmi yıl önce beşinci bölümde dile getirmişken şimdi niye sessiz kalayım? Ödül kazanan belli bir makaledeki temel fikirlerden hepsinin bu kitapta bulunduğunu dünyaya niye hatırlatmayayım? "Wayne Booth ... ve Jean-Paul Sartre" gibi eleştirmenlerin "anlatıcının ahlaki değerlendirmelerinin illaki güvenilir olmadığını unuttuğunu" düşünen okuma-özürlüleri ifşa ederek niye biraz eğlenmeyeyim?

Ama böyle misilleme girişimleri suçlanandan başka kimsenin umurunda olmayacaktır. O yüzden dişimi sıkarak kitabın okurlarıyla kavga etmek yerine kitabı genişletmeyi ve bazı noktalarına açıklık getirmeyi seçtim. Korkarım bu seçimim yüzünden aşağıdaki kısım sadece asıl kitabı okuyanlara anlamlı gelecektir.

Başlığımda "Kurmacanın Retoriği" dememdeki boş gururun maskesi düşeli çok oldu; şimdi olsa kitabıma "Bir Kurmaca Retoriği" adını verirdim, ya da belki "Anlatının Pek Çok Retorik Boyutunun Bir Veçhesine, Bazı Sınırlı Kurmaca Türleri Üzerinde Özellikle Durarak Bakmanın Muhtemel Bir Yoluna İlişkin Giriş Niteliğinde Notlar" gibi bir başlık kullanırdım. 1961'de, hikâye anlatanlara "didaktik olmayan, okurlarla iletişim kurma sanatı olarak görülen kurmacanın tekniği – ya da ... retorik kaynaklar" hakkında söylenebilecek şeylerin hemen hepsini söylediğimi hissediyordum. Bazı boşluklar bıraktığımın farkındaydım (bkz. "beşinci yıl düşünceleri" No. 379).[1] Ama kitap yayımlanmadan hemen önceki ayların tükenmişliği ve coşkusuyla konuyu genel olarak anlatmayı büyük ihtimalle başarmış olduğumu hissettiğimi hatırlıyorum; artık geriye benim değinmediğim hikâyelerdeki sonsuz değişkenlere sistemi uygulamak kalmıştı sadece.

Binlerce eleştirel yorum –basılı eserlerde, sohbetlerde, mektuplaşmalarda karşılaştığım itirazlar, genişletmeler, uygulamalar, örneklemeler– bu kibrimi her yıl daha da komikleştirdi. Yine de kitaba güvenimin tükenmediğini açıkça söylemek zorundayım: Şimdi yeniden

1. Yerden tasarruf etmek için bundan sonra dipnotlardan mümkün mertebe kaçınıp burada olduğu gibi kaynakçadaki numaralanmış başlıklara gönderme yapacağım.

okuduğumda pek çok noktanın daha güçlü ifade edilmesi gerektiğini, pek çok görüşümü artık savunmadığımı görmeme rağmen, kitabın merkezi sorgulaması bana hiç de "bayat" gelmedi. Girdiğim bazı tartışmalar artık eskimişti tabii ki. Ama dönemin moda fikirlerine yaptığım saldırıların, bugün hâlâ eleştiri tartışmasına katmak isteyeceğim temel noktaları gösterdiğini fark ettim.

Gerçekçilik adına genel kurallar koyma eğilimine bölüm ikiden beşe kadar yaptığım saldırı buna iyi bir örnektir. "Yazarın sesine yöneltilen saldırıların çoğunluğu kitabın 'gerçek' görünmesini sağlamak adına yapılmıştır muhtemelen," demiştim (s. 49). İyi özet, kötü kehanet. Son dönemdeki eleştiriler aşırı gerçeklik ya da gerçekçilik vurgusundan sıkıntı çekmedi. Onun yerine, kurmaca dilin daima "opak" olduğu, yani asla kendisinden başka bir şeye gönderme yapamayacağı gerekçesiyle "göndergeselliğe" sayısız saldırı yapıldığını gördük. Bu yeni dalgadaki geçerli savların büyük bir kısmı benim "doğal nesneyi" reddetmemle (s. 108-26) uyumlu bir dile eksiksiz tercüme edilebilir. Mesele "önce ben demiştim" iddiasında bulunmak değil, gerçekçilikle ilgili o kadar sayfa boyunca nişan aldığım asıl hedefin hâlâ eskisi kadar önemli olduğunu belirtmek: Soyut kurallar koyanlar hâlâ muzaffer bir edayla topraklarımızda at sürüyor.

Bugün kurallar biraz farklı: "Tüm iyi romanlar gerçekdışı olmalıdır"; "Tüm iyi yazarlar öznel güdülerine teslim olmalı ve budalaca, gerçekleşmesi imkânsız nesnellik rüyasından vazgeçmelidir"; "Tüm iyi okurlar –yani 'güçlü' okurlar– okuduklarını ve inandıklarını tüm kurmacalara dayatmakta serbesttir; eskiden metne saygı denen şey artık özyıkıcı pasif teslimiyet olarak adlandırılsa daha iyi olur". Tüm bunlar yarım hakikatlerdir ve romanları, yazarları ve okurları yargılamak için kolayca başvurulan genel kriterlere yol açarlar. Dahası, çeşit çeşit yazarla çeşit çeşit okurun, çeşit çeşit metinde buluşmasını –inceleme konusu olarak retoriği seçmemizi haklı çıkartan bu harikulade buluşmanın gerçekleşmesini– engellemekte önceki yarım hakikatlerden bile daha etkili olabilirler.

Genişletmeler

I. İLK DÖNEM VE SON DÖNEM ANLATILARIN HEPSİNDE

A. "*... kurmaca hakkındaki en ilginç soruların çoğuyla ilgilenmiyorum*" [Önsöz]

Bunun doğru olduğu açık, ama kitap, konusunun başka muhtemel konularla nasıl ilişkilendiği hususunda her yerde yeterince net değil. Dolayısıyla okurlar sık sık kitabın aklıma bile gelmeyen alanlarda bir şeyler yapmaya çalıştığını düşündüler. Önsözde birkaç ayartıcı konu dışarıda bırakılıyor, ama başkalarının da zikredilmesi, sonra da *bu* konu üzerinde durulurken onların neden paranteze alınması gerektiği açıklanmalıydı.

Her şey birbiriyle şu ya da bu şekilde ilişkili olduğundan, bir bakıma her kitabın keyfi bir konu seçkisi (örneğin tarihlerden ziyade romanlar) olması zorunludur; keza konunun problemleri arasında da seçim yapılır (biçimsel güzellikler ya da ironik giriftlikler yerine etkili retorik ifadeler); ayrıca problemlerle başa çıkma yöntemleri arasında da tercihte bulunmak gerekir (genel kurallardan sonuçlar çıkarmak yerine romancıların nasıl yazdığına dair ampirik gözlemler). Bir kitap yazmak için –herhangi bir kitap yazmak için– ilginçlik potansiyeli taşıyan hemen her şeyi dışarıda bırakmak zorunludur.

Dolayısıyla yorumcuların bu kitapta kurmaca hakkında bir kitabın yapabileceği pek çok şeyin açıkça eksik olduğunu söylemesi bana hep anlamsız görünmüştür. Bu kitap dört dörtlük bir "kurmaca teorisi" ya da "anlatı imkânlarının yapısalcı bir tipolojisini" sunmaz, "anlatısallığın doğasını" her yönüyle ele almaz, "metinlerarasılık" şöyle dursun, "metinsellik" öğretisi bile geliştirmez. Yeterli bir *Rezeptionstheorie*, eleştiri anatomisi, hatta bir kurmaca poetikası geliştirmez kesinlikle. Herhangi bir şeyin sistematik bilimi değildir, "anlatı bilimi" bile değildir. Bu liste epeyce uzayabilir. Kitap aslında bu meselelerin hepsine temas etmektedir, fakat bunları başka isimlerle ele almakta ve çoğu durumda da hepsinin esasen retorik olan bir alanın içine uyabilecek parçalara indirgenebileceğini göstermektedir. Bazı okurların kitabı sahip çıktığı alanları fethedememekle suçlamasına pek şaşmamak gerek.

Bir taraftan, hâlâ savunduğum bir iddia kitabın başından sonuna kadar örtük olarak varlığını koruyor: Retorik soruşturma her eserde uygulanabilir, hiçbir kurmaca eser *bu* mercekle baktığımızda ilginç malzemeler sunmamazlık etmez. Diğer taraftan böyle genel bir faydalılığın seçtiğim sorulardaki ve cevaplama yöntemlerimdeki radikal sınırlılıklarla nasıl ilişkilendiğinden hemen hiç bahsetmemişim. Şimdi içimden "çoğulluk"la ilgili kısa bir bölüm eklemek geçiyor; böylece belli bir soruşturmadaki seçimlerimizin optik araç seçimimizi nasıl etkilediğini gösterebilir, her kamera, mikroskop ya da teleskobun başka araçların sakladığı ya da karanlıkta bıraktığı noktaları açığa çıkarabileceğini anlatabilirdim. Ne yazık ki çoğullukla ilgili ciddi ciddi düşünmeye başlayınca kısa, basit ve net bir bölüm yerine uzun ve karmaşık bir kitap ortaya çıktı; retorik araştırmanın başka çalışmalarla nasıl rekabet ettiğini ya da onlarla iç içe geçtiğini okumak isteyenler için tek yapabileceğim, onları *Critical Understanding*'de (Eleştirel Anlayış) (No. 377) bana katılmaya davet etmek.

Kitabın teorik kapsamın sınırlarına ilişkin muğlaklığının yanı sıra, tartıştığım kurmacaların statüsü konusunda da bir netlik eksikliği var. Bu eserler 1960'a kadar okumuş bulunduklarım arasından, yani biraz da tesadüfen "seçilmiş" örneklerden ibaretti elbette. Yine de zaman zaman coşkuya kapılarak bu kitaplar bana Tanrı tarafından vahyedilmiş, ayrıca bu kitapların eşsiz doğru okumasını bulmuşum gibi yazmışım. Kitabın içinde kitabın türetildiği malzemenin örnekleri olması gerektiği çok açık: yani birbiriyle çarpıştırılan genel kavramlar yerine tadına varılmış hikâyeler. Ne yazık ki örnekler genellikle örneklediği şeyden –özellikle bellekte– daha canlıdır ve örneklerim sinir bozucu olsa da fikirlerimin geçerli olabileceğini okurlara hatırlatmak için yıllar boyu epeyce vakit harcamam gerekti.

Blackwell yayınevi 1975'te bana Lawrence'ın mektuplarını içeren bir kitap göndermişti. Kitabın üçte birini okuduktan sonra sayfaların arasından, "Sevgili Profesör Booth: D. H. Lawrence'ın romanları düşündüğünüzden daha güzeldir," diye kırmızı mürekkeple yazılmış bir not çıkması çok hoşuma gitti. Saygıdeğer, hiçbir çıkarı olmayan bir paketleme görevlisinin, onun gözünde Lawrence'a haksızlık ettiğimi öğrenmemi istediğini düşünmek harikaydı. Adam (yoksa kadın mıydı?) çok haklıydı: Kitapta Lawrence'a hiç adil davranılmıyor. Bir fikrimi örneklemek için bir roman seçtiğimde, fikrimi en iyi yansıtanını

seçiyorum. Burada da Lawrence'ın "taraflılığa" saldırısı ile, dengeleri Lady Chatterley'nin ve sevgilisinin lehine ve kocası Clifford'ın aleyhine değiştirmesi arasındaki çatışmayı göstermiştim; amacım büyük bir yazarı hafife almak değildi.

Şimdi bile her örneği sınırlamak için başka bir örnek vererek, hepimizin yanılabileceğimizi hatırlatıp her okumanın sınırlarını saptayarak kitabı yeniden yazmak istemem. "Öte yandan, *Âşık Kadınlar*'ı severim." "Öte yandan, pek çok eleştirmen *Lady Chatterley'in Sevgilisi*'nde Mellor'un konuşmasını gayet etkili bulmuş, hiç de komik olduğunu düşünmemiştir." Ama tercihlerimin mutlak olmadığını keşke daha sık belirtseydim.

Böyle bir dikkat gösterseydim, tartışmaya katmadığım eserleri hafife aldığımı düşünen okurların yarattığı başka bir sorun da ortaya çıkmayabilirdi. Yıllar boyunca şu sözler kulağımdan hiç eksik olmadı: "[*İyi Asker, Eugene Onegin*] gibi şahane bir romanı nasıl küçük görürsün ya da [Smollett, Hawthorne, Stendhal, Hugo, Goethe] gibi büyük bir yazara nasıl kayıtsız kalırsın?" Halalarımdan biri John Galsworthy'den çok az bahsettiğim için beni asla affetmedi. Bu okurlar zımni yazarımda, okuduğu tüm kurmacalarla biraz gurur duyan –tüm bu dünyanın üstesinden geldiğini ya da gelmek üzere olduğunu göstermeye fazla niyetli– bir adam görmüş olmalılar. Kendi yeniden okumalarımda ben de bazen bu atılgan genç adamı yakalıyorum ve şimdi bu vesileyle "hepsini geri alıyorum".

B. "*Ama ihtiyacımız olan şeyin Balzac'a ... Fielding'e ... dönmek olduğunu düşünmek büyük bir hata olacaktır.*" [s. 409]

Örnek verirken yaptığım tercihlerin belki de en kötü etkisi, okurlardan bir kısmının kitabı modern kurmaca karşısında geleneksel kurmacanın durumu hatta savunması olarak anlamasıydı. Bu kadar büyük bir yanlış anlama olamaz, ama şimdi kitabı okuduğumda bu yanlış anlamanın nasıl ortaya çıktığını görebiliyorum. Verdiğim örneklerin orantısız ölçüde büyük bir kısmı modernlik öncesinden; ayrıca modern tekniklerin getirdiği zenginlikleri açığa çıkartmaya harcadığım vakit, bu tekniklerin zaman zaman onları savunanların hoşuna gitmeyebilecek bedellere mal olduğunu göstermeye harcadığım vaktin yanında o kadar az kalmış ki, güya önceki yüzyıllarda tipik olan

basit, net bir anlatıya dönüşü istediğimi sanan aceleci okurlara alan açmışım.

Benim niyetim son dönemde konmuş bazı soyut kurallar ihlal ediliyor diye eski kurmacaları suçlayanlara karşı çıkmaktı. Hâlâ kuralkoyuculara karşı çıkmak istiyorum, ama onlara karşı polemiğimi netleştirmek için, hem eski uygulamaları neden o kadar bariz bir biçimde kötü bulduklarını (zira yazar yorumu gerçekten de çoğunlukla fena halde suistimal ediliyordu) hem de yeni kuralların onlara niçin mutlak geçerlilikte göründüğünü (zira övdükleri uygulamalar pek çok edebi zenginliği mümkün kılmıştı) daha sağlam bir şekilde göstermek isterdim. Şu anda metni gözden geçiriyor olsaydım, bazı ağır, doğrudan haletiruhiye manipülasyonları konusundaki tenkitlerimi genişletirdim (s. 214-8), Camus'nün *Düşüş*'ü ve *Yabancı*'sı (s. 308-14) gibi eserlerde, James Joyce'ta, Porter ve Faulkner'da vs. yazarın sessizliğinin kullanımına, yaratılan kasıtlı ve temel karmaşaya dair zaten güçlü olan övgülerimi daha da güçlendirirdim. Geriye dönmemekten ve "önceki modellerin basitçe tadilattan geçirilmesi"nin (s. 409) saçmalığından bahsederken ciddiydim, ama şimdi ciddiyetimi gösteren daha fazla örnek vermiş olmayı diliyorum. Bu ekin sonunda Beckett'ın *Eşlik*'ini analiz ederek onuncu bölümü gerektiği gibi genişletmeye, on üçüncü bölümü de sınırlandırmaya çalışacağım.

C. "... [mutlak sessizlik]..."

Benim asıl konuma ait olup da atladığım en önemli şey muhtemelen destan, roman ya da öykü değil de tarih, mit, gazetecilik, rüya anlatıları, dedikodu, yalan, muziplik türünden anlatıların oluşturduğu koca bir alandı.[2] Bunların hepsi de kitabımda tanımlanan her kaynağı kullanabilir ve bunu neden yazmadığımı da bilemiyorum. Aslında kitabın taslaklarından birinde adını "Anlatının Retoriği" koymayı sıkça

2. Sanat olan hikâyeler ile başka bir şey olan hikâyeler arasında keskin, sabit çizgiler çekme eğilimim geçmiş yirmi bir yılda zayıfladı. Bu çizgiler bazı amaçlar için hâlâ faydalı olabilir. Ama "estetik" davranma derdindeki her eleştirmen düzenli olarak panzehir almak için mesela Kenneth Burke okumalı, Mircea Eliade'nin mit araştırmalarıyla ilgilenmeli, halk arasındaki anlatıları büyük önemde sanat eserleri olarak değerlendiren yeni antropolog dalgasının kitap ve makalelerine bakmalıdır. Örneğin bkz. Wendy Doniger O'Flaherty, "Illusion and Reality in the Yogavâsistha, or The Scientific Proof of Mythical Experience", *Quadrant* (Bahar, 1981): 46-65.

düşünmüştüm. "Kurmaca-dışı" hikâyeleri dışarıda bırakmak kitabı bitirmeye yardımcı oldu, ama hiç kuşku yok ki biraz Thucydides ya da Gibbon'dan bahsedebilir, bir-iki fıkrayı analiz edebilir veya dedikoducular ile söylenti yayanların buluşlarını "sanatçıların" buluşlarıyla kıyaslayabilirdim.

Kurmaca biçimlerine yoğunlaştığım için anlatının hayatımızdaki gerçek önemi kitapta garip bir şekilde karanlıkta kalıyor. Kenneth Burke hikâye anlatmanın, "*simgesel* eylemler" inşa etmenin insanın tanımlayıcı özelliği olduğunu sık sık öne sürmüştür: Diğer hayvanlar da dünyayı deneyimler, "bir portakalın tadını" (Burke'ün örneği) en az bizim kadar keskin bir şekilde duyumsar. Ama asla portakalın tadına dair bir hikâye anlatamazlar: "Bugün portakal bahçesinde dolaşıyordum ve ne buldum biliyor musun? En lezzetli portakalı..."[3]

Anlatı retoriği konusunun tüm hikâye anlatımlarında ilkesel düzeyde evrensel olduğu artık benim için açık; bu evrenselliği bozacak anlatılar ancak bilgisayarların ya da rasgeleleştirilmiş programların ürettiği anlatılar olabilir. Bu anlatılarda bile insan-okur çıktıdan bir anlatı hissi yakaladığı anda konu geçerlilik kazanır. Bir eleştirmen anlatı hissinin nasıl yakalandığını, verili işaretlerden anlatı dünyasının nasıl inşa edildiğini araştırabilir; gerçi böyle eserlerle uğraşırken mevzunun ilginçliği en azından yarı yarıya azalır: Hikâye *aracılığıyla* tanışan insanlar, hikâye *olarak* birbirine hediye verip alan insanlar yoktur zira.

Bu yüzden kurmaca retoriği bu devasa mevzunun nispeten büyük dallarından biridir sadece. İster kurmaca, isterse tarihsel, felsefi ya da didaktik herhangi bir hikâye hakkında söyleyeceklerimiz diğer tüm hikâyeler hakkında söylediklerimize bazı bakımlardan benzeyecektir. *Emma*'da ironi ile sempatiyi dengeleyen retorik, *Doğu Ekspresinde Cinayet*'te gizem yaratan retorik, Thucydides'in *Tarih*'inin gerçek olayları anlattığına inanmamı sağlayan retorik, *1984*' te totaliterlikten nefret etmemi ve korkmamı sağlayan retorik – bunların hepsi aynı teknikleri kullanır. Ama benim kendimi sınırlamayı seçtiğim kurmaca retoriğinin çok özel sorunları vardır. Her kurmaca türü daha

3. Yine bu nokta da Burke'ün eleştirilerinin tamamına dağılmış durumdadır, ama özellikle bkz. *Language as Symbolic Action*. Ayrıca bkz. benim *Modern Dogma and the Rhetoric of Assent* (Chicago, 1974), özellikle s. 180-204.

fazla özel sorun üretmekte ve her bir hikâye eşsiz talepler ortaya koymaktadır. Bu ifadenin gerekli kıldığı edebi tür teorisiyle ilgilenmeye aşağıda devam edeceğim. (Tarihsel anlatı ile kurmaca anlatı arasındaki ayrım hakkında daha fazla bilgi için bkz. aşağıda s. 434-5.)

II. AKLA GELEN TÜM RETORİK ARAÇLARDA

A. "*Yine de James gözlemcinin [Marcher'ın] arkasından bize gizli ipuçları vermeseydi, görünüşte silinmiş yazarın göze batmayan üslubuyla yorumlar yapmasaydı, Marcher'ın son derece akla yakın görüşlerine fazla gömülme ihtimalimiz de vardı. Pek çok eleştirmenin işaret ettiği üzere, sonuç bir nevi çifte görüştür...*" [s. 293]

Böyle meseleler üzerine çok pasaj yazdım, ama keşke daha fazla yazsaymışım. "Dil" ve "üslup" bu kitapta biraz es geçilmiş, ama dizinde –*erlebte Rede, style indirect libre** ve İngilizcedeki muadilleriyle birlikte– neredeyse hiç bulunmamalarının işaret ettiği kadar kötü bir durum yok. Daha önce dediğim gibi, pek çok eleştirmen kurmacanın nasıl harika bir çifte-sese (ya da üçlü, dörtlü seslere) müsait olduğuna işaret etmiştir. James Phelan'ın *Worlds from Words*'ü (Kelimeden Dünyalar) ve Mikhail Bakhtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (No. 465, 369) gibi eserleri okudukça, çok genel bazı terimler altına ne kadar fazla çifte-ses tipi ve nüansı sakladığımızı öğrendim. Kendimi savunmak için eleştirel terimlerin değişmez kavramlar olmadığını, ironi ve güvenilmez anlatıcı başlığı altında tartıştıklarımın büyük bir kısmının başkalarının *erlebte Rede* gibi terimlerle ya da Bakhtin' in "polifoni" ve "heteroglossia" terimleriyle tartıştıklarına denk olduğunu söyleyeceğim sadece. Ayrıca kurmacaların *dilden yapıldığını* düşünen analizcilerden hâlâ şiddetle ayrılıyorum; kurmacalar (en azından bizim buradaki amaçlarımız açısından) eylemlilik halindeki karakterlerden yapılır, *dilde anlatılır*. Bu yüzden deneyimimiz gerçekten dille dolaylanır, ama modern kurmacadaki nadir biçimler haricinde, hayal edilmiş insanlardan oluşur.[4]

* *erlebte Rede, style indirect libre*: "serbest dolaylı anlatım"ın sırasıyla Almanca ve Fransızcası. –*y.n.*

4. Bu iddiayı destekleyen savlar için bkz. No. 21, 22, 85, 465, 492, 630 ve Scholes'un no 462'deki makalesi. Bir sanat eserinin şu ya da bu tekil şey olduğu yö-

Aslında kurmacadaki seslerin daha satır satır ve titiz analizleriyle, konunun (kitabın aksine) "kurmaca dilini"[5] azımsamasının gerekmediğini göstermek isterdim. Ama şimdilik, hatırlatma babında bir kısmına hızlıca bir bakış attığımızı düşünelim – Flannery O'Connor'ın "Parker'ın Sırtı" öyküsünün ilk paragrafı.

Parker'ın karısı ön sundurmaya oturmuş fasulye kırıyordu. Parker onun biraz uzağında basamağa oturmuş somurtkan bir suratla onu seyrediyordu. Çirkindi, çirkin. Suratının derisi ince ve soğanın üzerindeki zar gibi gergin, külrengi gözleri buz çekiçlerinin uçları gibi küçücük ve keskindi. Parker onunla neden evlendiğini anlıyordu da –onu yatağa atmasının başka yolu yoktu– neden hâlâ onunla oturduğunu anlayamıyordu. Hamileydi, hamile kadınlar da en bayıldığı kadınlar değildi. Gene de oturuyordu onunla, kadın sanki büyü yapmıştı. Şaşkındı Parker, kendinden utanıyordu.

İlk iki cümlede, sorgulamamız için hiçbir neden görmediğimiz bir sesten sahne hakkında mutlak bir bilgi alıyoruz. Ama üçüncü cümlede birinciye ikinci bir ses, yani Parker'ın sesi ekleniyor. Adeta "Flannery O'Connor" arkadan şöyle bir şey söylüyor: "Parker ona bakarken, onun çok çirkin olduğunu düşündü." Ama "çirkin" sözcüğünü tekrarlayan Parker'dır – ve üslubu ikinci cümlede "somurtkan" sözcüğünde, onun özenle "biraz uzağa" yerleştirilmesinde, hatta bir bütün olarak cümlenin sakıngan düzensizliğinde zaten sezdirilmiş olan karakterle örtüşmektedir.

Çifte-ses bir kez kurulduktan sonra, onun hırçın düşüncelerini tırnak işaretlerine gerek kalmadan okuyabilir, hem kahramanın sözlerini hem de yazarın görüşünü kimi zaman kahramanın, kimi zaman yazarın olan, kimi zaman da sahibi ayırt edilemeyen ifadelerde takip edebiliriz. İki benzetme –soğan zarı ve buz çekici– ile "yatağa atmak", "en bayıldığı kadınlar değildi" ve "büyü yapmıştı" gibi ifadeler Parker'ın içsel dilinin nasıl işlediğini gösterir. Ama "Gene de"nin ona

---

ndeki her iddiaya getirdiğim çoğulcu sınırlama için bkz. *Critical Understanding*, özellikle s. 47-57.

5. Bu ifade David Lodge'un kitabına (No. 554) gönderme yapmaktadır elbette. Kurmacaların sadece sözcüklerle *anlatılmakla* kalmadığını, aynı zamanda aslında sözcüklerden *oluştuğunu* varsaymasının yarattığı sınırlılıklara rağmen, bu kitabın çoğunu memnuniyetle kendi kitabıma dahil edebilirdim. Bu karşıt varsayımların sonuçlarına dair en sistemli tartışma Phelan'dadır (No. 465). Dil konusunda daha aydınlatıcı görüşler için bkz. Bakhtin (özellikle No. 368) ve Genette, No. 532. *Erlebte Rede* hakkında daha fazla bilgi için bkz. No. 539 ve 582.

ait olmadığı açıktır, ayrıca "şaşkındı" ve "utanıyordu" da büyük ihtimalle şaşkınlığı ve utancı ifade etmek için onun kullanacağı sözler değildir. Daha da karmaşık olan nokta, "utanıyordu" sözcüğüne geldiğimizde tersine çevrildiğini, normal kullanımından çıkarıldığını, bir kabahat işleyenin duygusu olmaktan çıkarılıp anlatıcının sesini Parker'ın sesinden iyice ayıran komik bir sözcüğe dönüştürüldüğünü görmemizdir. O'Connor'a göre, hamile bir eşe sadakat konusundaki utancın komik bir insani kusur olduğu çok açıktır.

Bu hikâyenin devamının komik mi yoksa ciddi mi olduğunu bilmesek de anlatıcı ile Parker arasında büyük bir yakınlık ve büyük bir mesafe olduğunu artık biliyoruz: Anlatıcı onun düşüncelerini bilecek ve onun diliyle iletecektir, ama kendini hem düşüncenin ahlaki içeriğinden hem de düşüncenin meydana geldiği üsluptan sürekli olarak ayıracaktır.

Böyle bir dilin karmaşıklıkları hepimizi güç bir duruma sokar: Ya okur ustalıklı retorik yeniden-kurmanın tüm kaynaklarını kullanacaktır, ya da pasaj yoldan sapacaktır. Yine de hangi sözcüklerin kesinlikle O'Connor'ın olduğunu, hangilerinin sadece Parker'a atfedilebileceğini, hangilerinin muğlak bir şekilde paylaşıldığını nasıl bildiğimizi takip etmek kesinlikle basit bir iş değildir (O'Connor'ın başka bir hikâyesi olan "Her Çıkışın Bir İnişi Vardır"da [No. 744, s. 152-69] ironiyi analiz ederken bunu da göstermeye çalıştım).

Bu kitaptaki sorunum dili karaktere ve olaya tabi kılmış olmam değil; eserin amaçları bakımından şimdi olsa bunu yine yapardım. Benim sorunum dilin hangi anlamda *önce geldiğini* tam olarak belirtmemek: İlk karşılaştığımız şey dildir, en yakından temas ettiğimiz şey dildir, hayal ettiklerimizi "olgular" karşısında sınarken geri döndüğümüz şey dildir.

Bu vurgu eksikliğinin açık bir göstergesini gerçekçilik çeşitleri listemdeki tuhaf bir atlamada buluyoruz. Eleştirmenler gerçekçilik programlarını gerçekten de benim tanımladığım (s. 63-7) dört boyutta yaparlar. Ama diğer yandan dildeki gerçekçiliği yazarın eserinin nihai sınaması olarak gösteren programlarımızın da bulunduğu açık: "Kulağı hiç iyi değil"; "karakterlerinin hepsinin konuşması birbirine benzer, üstelik dünya yüzünde hiç kimsenin konuşmayacağı bir şekilde konuşuyorlar". Mary Doyle Springer'ın hatırlattığı üzere bu boyutu atlamıştım ve şimdi beşinci bir boyut olarak ekliyorum.

B. "*Herhalde üzerinde en çok çalışılmış ayrım kişiyle ilgili ayrımdır.*" [s. 162]

Düpedüz yanlış. Aslında üzerinde *son derece az* çalışılmıştı (nelere yol açabileceğine dair örnekler için bkz. No. 417, 559, 560). Bu konu üzerine çok konuşuldu, tekniğin diğer veçhelerinden çok daha fazla ilgi gördü, ama yorumu takip eden benim sözlerimde olduğu gibi, yüzeyin altına inilemedi. Bu yeni baskıda sayfa 162'nin başında "hiç" yerine "pek" dendiğine dikkat edin ki bu bile fazla güçlü bir iddia olacaktır.

C. "*Devam ettikçe edebilir [eserleri yazar sesinin tüm izlerinden arındırmaya çalışıyorsak], eseri göze çarpan her kişisel müdahaleden, açıkça edebi olan her anıştırmadan ya da renkli metafordan, her mit ya da simge deseninden arındırabiliriz.*" [s. 30]

O halde niçin böyle vaatlerin ardından kitabın kendisini bu konuların önemli olduğuna dair başka her türlü işaretten arındırdım? Buna cevap vermekle vakit kaybetmeyeceğim. Ama metaforlar için No. 516, 522 ve 556'ya, kinayeler için No. 414'e bakabilirsiniz. Mit ve simge retoriği için açık ve net bir kaynak bilmiyorum, ama kavramsal tercümede becerikli okurlar No. 1'den başlayıp –birkaç yıl sonra!– No. 765'e gelinceye kadar kabaca üç eserden birinde konuyla ilgili bir şeyler bulacaklardır.

Buraya kadar gelmiş olan tüm okurların gözünde, bir anlatı etkisini artırmak için herhangi bir yazarın kullandığı her retorik figür ya da mecazın konumuzun bir yerlerine oturduğu gayet açık olmalı. Aristoteles'in *Retorik*'inin hemen her sayfası, Quintilian'ın *Institutio Oratoria*'sındaki (Hitabet Enstitüleri) ya da Kenneth Burke'ün insan etkileşiminin gramerine, retoriğine ve "simgelerine" dair anıtsal çalışmasındaki hemen her araç belli bir hikâyenin ya da muhtemel bir hikâyenin başarısını ya da başarısızlığını açıklayacak bir şeyler bulmamıza yardımcı olabilir.

III. KÜLTÜR, SİYASET VE TARİHTE

A. "*... tekniği keyfen tecrit ettiğimin, yazarları ve okurları etkileyen tüm toplumsal ve psikolojik kuvvetlerden ayırdığımın bilincindeyim.*" [Önsöz]

Fredric Jameson'ının *Marksizm ve Biçim*'inde (No. 673A) "Booth'un eserinin değeri en nihayetinde genel olarak muhafazakâr konumundan gelir: Teşhis olarak faydalıdır ... pratikteki tavsiyeleri de gerilemeden ve geçmişe yönelik kısır bir özlemden başka bir anlama gelmez" (s. 358) sözlerini okuyunca öfkelendiğimi kabul etmeliyim. Benim "temelde tarih-dışı bir yaklaşıma" sahip olduğuma, "edebiyat tarihinin geri döndürülemezliğini" kavrayamadığıma, "zamanımızda siyasal olanın demode anlamda etik olandan nasıl önce geldiğini" anlayamadığıma ilişkin sözleri de (s. 357). Jameson denen yeniyetmeyi 1950'de üniversite birinci sınıflara verdiğim bir derste öğrenci olarak tanımıştım, ama yirmi yıl sonra eserimi reddeden –hem de siyasi zeminde reddeden– bir kişi olarak çıkıyordu karşıma. Benim projemin tarih-karşıtı değil tarih-aşırı olduğunu, bunu bilinçli olarak yaptığımı, kurmacanın retoriğini incelemekle başka romanların ve roman yorumlarının siyasi tarihini incelemenin farklı şeyler olduğunu göremiyor muydu acaba?

Ama bir süre sonra yatıştım ve kültürel tarihin nerede rol oynamış olabileceğini düşünmeye başladım. Bu kitap boyunca elbette ki bir nevi eleştiri tarihi gösteriliyordu: anlatı tekniğinin nasıl tartışılacağına dair bir teoriler tarihi. Bu tarihte ilk başta Aristoteles ve Platon vardı, sonra iki bin yılı aşkın acayip bir boşluk yaşanmış (bu dönemde insanların çok sorun yaşamadan nasıl iyi şeyler yapılacağını bir şekilde bildiklerine dair ipuçları var), aniden bir grup kötü adam hiç yoktan ortaya çıkmış, göstermenin anlatmaya üstünlüğüne dair yanlış yönlendirici fikirler savunmaya başlamışlardı. Onlardan sonraysa doğru ve kalıcı faydaya sahip bir görüş gelmişti: benim görüşüm! Üstelik tüm bunlar sırasında sınıf, ulus, cinsiyet ya da eğitimin ürettiği hiçbir fark oluşmamıştı! Biraz karikatürleştirdim, ama kitabım açısından mahcubiyet duymama yetecek kadar doğru bir tablo bu.

Burada zımnen başka bir tarih, bir kurmaca tarihi daha vardır. Bu tarih aşağı yukarı şöyle ifade edilebilir: Kurmaca tekniklerinin gittik-

çe karmaşıklaşmaya doğru dümdüz ilerleyen basit bir tarihi olduğunu öne süren çok sayıda insan vardır; ama gerçekte bu tarih çok sınırlı bir anlamda düz ilerler. Yüzyıllar geçtikçe giderek daha fazla teknik kaynak biriktirdik; ama bir teknik ne kadar modern olursa olsun, onu tercih etmek başka tekniklerle elde edilebilen etkileri feda etmeyi gerektirdiğinden, modern yazarlar sadece sınırlı bir bakımdan eskilerden daha iyi durumdadır: Yalnızca içinden teknik seçtikleri sepet büyümüş, atılabilecek ilmek çeşitleri artmıştır.

Bu tarihlerin tatminkâr olmadığı açıktır. Uzun uzadıya anlatılsalar bile, kültürlerin ve anlatı üsluplarının neleri anlattığı konusunda ciddi bir öğrencinin bilmek isteyeceği hiçbir şey söylemezler. Her tarihsel dönem içindeki tekniklerin ve biçimlerin asıl zenginliğine dair bildiğimi düşündüğüm şeyler ışığında beni tatmin edebilecek tek tarih, anlatısal başarı ve başarısızlıkları açıklayan sebeplerin peşine düşerken benim gösterdiğim ihtimamı gösteren bir tarih olabilir ancak. Belli bir tarihsel uğrak belli bir teknik ya da biçimsel devrimi niçin teşvik etmiştir? Kitabımda söylediklerimin, döneme ve kültüre genç-ken tahmin edebileceğimden daha çok bağlı olduğunu kabul etmek –ki buna hazırım– yetmez; keza Batı tarihinin başka bir uğrağında "benim" bu kitabı yazamayacağımı; hatta başka bir yer ya da zamanda "ben"im aynı "ben" olmayacağımı; 1961 ya da 1982'de "bizim" bir esere verdiğimiz bir tepkinin, MÖ 431, MS 1749, 1815 ya da 1869'da "bizim" vereceğimiz tepkiden kökten farklı olduğunu; yazarların, okurların ve metinleri eleştirel gözle yeniden okuyanların tekniklerinin kendi zamanlarını, sınıfsal önyargılarını, özel kültürel anlarındaki –belli bir edebi türde neyin uygun neyin uygunsuz olacağını belirleyen– anlatı uzlaşımlarını yansıttığını kabul etmek de yeterli değildir. Bu tür bir şey hakkında salt doğaçlama düzeyinin ötesinde konuşmanın bir yolunu keşfetmek gerekir ve ben de bu yolu keşfedememekle kalmayıp aynı zamanda bu yönde çabalayan pek çok eleştirmeni de ikna edici bulmadığımı itiraf ediyorum.

Sadece zaten inandıkları şeyleri bulanların aksine anlattıkları tarihler akla yakın gelen ideolojik ve tarihsel eleştirmenler, hem edebi eserlere hem de bu eserlerin yansıttıkları iddia edilen kültürel fenomenlere yakından bakacak kadar uzun süre durup izleyenlerdir. Özellikle Mikhail Bakhtin'in benim kitabımın koymuş göründüğü sınırları aşmaktaki becerisi karşısında etkilendim. Bakhtin bir yandan ya-

zarların ve okurların nasıl "yapıldıklarına" kültürleri tarafından ve kısmen de tükettikleri anlatılar tarafından nasıl yapıldıklarına yakından bakıyor. Diğer taraftan da belli bir kurmacaya bakarak sahici yazarının eseri yazmak için neye inanması gerektiğini, özellikle de yazarın potansiyel okurları konusunda nelere inandığını çıkarsamakta olağanüstü bir beceri sergiliyor. Bir zamanlar etten kemikten yazarlar ile zımni yazarlar arasında ve okurken şeklini aldığımız çeşitli okur kalıpları ile değişen kültürlerimizde nefes alıp veren fiili benliklerimiz arasında yaptığım keskin ayrımları bazı amaçlar için sorunsallaştırmam gerektiğini şimdi görebiliyorum.[6] Ama bu ayrımlara daha yakından bakmadan önce –bir kez daha– boğuşmamız ve başa çıkmamız gereken bazı kafa karışıklıkları var.

Netleştirmeler

I. KURMACADAKİ RETORİK VE RETORİK OLARAK KURMACA

A. "*... geniş anlamda retorik ... dar anlamda retorik...*" [s. 119]

İki retorik anlayışı arasında bütün kitap boyunca devam eden, ama her yerde tutarlı bir şekilde korunmayan bir ayrım söz konusudur: kurmaca eserlerin aleni ve fark edilir söylemi olarak (ki bunun en uç biçimi yazar yorumudur) kurmacadaki retorik ve "toptan bir iletişim eylemi gibi görülen bütün eserin bir veçhesi olan daha geniş anlamdaki" retorik olarak kurmaca. Bu ayrımın hakkını vermek için herhangi bir kısmı tamamen baştan yazmak ya da kitabı ikiye bölmek gerekmiyor. Okurların verili bir savunma ya da örneğin teknik meselelerle mi ("retorik uzlaşımlarla mı") yoksa retorik açıdan bakılan bütün bir hikâye anlatma sanatıyla mı ilgili olduğunu sormayı hatırlamaları yeterli olacaktır. Bu ayrıma daha büyük bir dikkat gösterilme-

6. Bu konuda eğitilmek yavaş işleyen bir süreç. Bazı etkileri, yorumlamaya yardımcı olmak için "gerçek" yazarların mefhumlarını devreye soktuğum *Critical Understanding*'de görülebilir (özellikle bkz. s. 272-318). Aşağıda (s. 438-41) verdiğim karmaşık liste de böyle ortaya çıktı ve şu an üzerinde çalıştığım etik ve siyasi eleştiri konulu kitabımı etkiledi. Bakhtin'in tarihi, toplumsal eleştiriyi ve biçimsel meselelere saygıyı birleştirme yönündeki etkileyici çabaları için bkz. No 368-70, özellikle de "Forms of Time and Chronotope in the Novel" başlıklı makalesi.

sinin bizi nereye götürebileceği konusunda bazı noktaları daha sonra netleştireceğim (s. 442-4'te "tür farklarından" bahsederken ve s. 446-9'da "canlı olay örgüsünden" bahsederken). Şimdilik kafa karıştırma potansiyeli taşıyan pasajlara tek bir örnek vermekle yetineceğim:

B. *"Lawrence'ın tarafsızlığı meselesinin teknik gereç seçimiyle tamamen bağlantısız görünmesi gayet manidardır. ... [K]ararımız onun yazar olarak vaaz verirken şu ya da bu biçimi kullanmasına dayanmaz. ... [B]u kitaptaki haksızlık her neyse, romanın nüvesinde yatmaktadır."* [s. 90-1]

Nüve nedir, kabuk nedir? Yazarlar, metinler ve okurlardaki belli bir "nesnellik" türünü savunmamın –"nüvedeki" adaleti talep etmemin– teknik nesnelliğe dair öğretilere yönelik (ve kendi içinde haklı) daha kapsamlı itirazlarımın gölgesinde kalmamasını isterdim. Bir bütün olarak merkez ve çeper sorunu kitabın genelde gösterdiğinden daha karmaşıktır. Genette gibi incelikli bir yazar bile (bkz. aşağıda s. 449-51), "anlatının" başkalaştırdığı birincil *diegesis*'in* ne olduğuna nasıl karar verdiği konusunda bizi tamamen karanlıkta bırakır. Sterne'de olduğu gibi Proust'ta da gerçek nüve –bütün ikincil bahanelerin ötesine geçen şey– *anlatmanın* hikâyesi değil midir? Yine de hiç şüphe yok ki nesnellik sorunu, hikâyenin merkezi olarak neyi görüyorsak onun üzerinde durmamızı gerektirir.[7]

Bu tür sorunlarla derinlemesine uğraşan bir eleştirel geleneği daha birkaç yıl önce keşfettim. Mikhail Bakhtin ve çevresi nesnellik ve kurmaca tekniği konusunda Batı'da yürütülen pek çok tartışmanın yakın geçmişe kadar ulaşabildiği noktanın çok ötesindeki sofistike bir düzeye uzun zaman önce ulaşmışlardı. Ama "hiç kimse" onların eserlerini bilmiyordu.

Bu sonsözün taslaklarından birinde Bakhtin'in kışkırtıcı ve atılgan Dostoyevski övgüsüyle ilgili söyleyeceklerim için on iki sayfa harcamıştım. Bakhtin'e göre Dostoyevski "romanın" hakiki nesnelli-

* Yunanca "anlatım". Yunancada "taklit" anlamına gelen ve kurmacada göstererek ya da canlandırarak aktarma tekniğine işaret eden *mimesis*'in aksine, *diegesis* anlatarak aktarmaya dayalı bir temsil tarzıdır. –*y.n.*

7. "Gerçek" *diegesis*'in uçuculuğuna dair faydalı bir tartışma için bkz. Barbara Herrnstein Smith, No. 462, s. 209-32, özellikle s. 224 vd.

ğe doğru bünyevi ilerleyişinin doruğudur; bu nesnelliğe yazar baskın bir sesi bastırmayı başardığında ve "yabancı" karakterlere tam ses vererek sahici bir "polifoni" yarattığında ulaşılmaktadır. Yer sıkıntısı yüzünden o sayfaları Bakhtin'in kitabının, University of Minnesota Press'ten Caryl Emerson'ın tamamlamak üzere olduğu yeni bir çevirisinin (No. 369) girişine saklamam gerekiyor. Burada önemli olan nokta, Bakhtin'e karşılık vermek için Lawrence hakkında söylediklerimin altını çizmemin gerekli olması: Nesnellik sorunu neticede belli tekniklerle değil, verili bir dünya görüşünü aktarmak için tüm tekniklerin nasıl sıralandığıyla ilgilidir. Şimdi kısaca değineceğimiz "ahlak" meselesinde bu nokta özellikle önemlidir.

II. RETORİK VE AHLAK

A. "*Bunların [anlatısal olaylarda karakterlere sempati duymamızın sebeplerinin] en iyisi önemli ahlaki seçimler yapmak zorunda kalan iyi bir insan manzarası olmuştur daima.*" [s. 140]

Ahlaki onayla ilgili sözlerim pek çok okurum için yanlış yönlendirici olmaya devam ediyor. Şaşırtıcı ölçüde çok kişi, iyi bir kurmacada On Emir'den bazılarını çiğleyen sempatik karakterler bulduklarında, kurmacada ahlaki yargının önemini reddetmek için kanıt bulduklarını düşündü.

Şunun altını daha kalın çizmeliydim: Bir karakterin yaptığı şey geleneksel yargılara göre ahlaksızlık sayılsa bile, yapmak zorunda olduğunu düşündüğümüz bir şeyi yapmayı seçtiği zaman ahlaki onayımızı alır. Hatta sebeplerini onaylıyorsak, geleneksel ahlaka aykırı davrandığında onu özellikle severiz. Büyük bedeller ödeyerek bu "ahlaksızlığı" yapıyorsa yarattığı etki daha da büyük olur.

Eylemleri bize ikna edici gelirse en sevimsiz tipler bile, genel standartlara göre yargılandıklarında ne kadar ahlaksız görünürlerse görünsünler, dünyaya meydan okumamızı sağlayıp onayımızı alabilirler. Göstermeye çalıştığım üzere, ahlaki karakteri yakından okuma yapanlar dışında herkesten gizlemenin son derece etkili yollarından biri içeriden görüşlerdir. Ama en uzun içeriden görüşler bile Jason gibi bir karaktere karşı ahlaki yargılarımızı ortadan kaldırmaz (s. 320-1). İçeriden görüşlerin sağlayabileceği genel sempati ya da sıcaklığa

ek olarak ahlaki sempati kazanmak isteyen yazar, karakterin hayran olunası bir tercih yapma kapasitesine dair bize kanıt göstermelidir. Örneğin *Atlantic City* filmi, bizi başkarakterin en sonunda bir adamı öldürmeyi becerdiğinde hissettiklerini hissetmeye ikna eder: "Karakteristik" korkaklığını aşarak ahlaken zafer kazanması karşısında büyük bir kıvanç duyarız. Benim kendi "gerçek" ahlaki yargım, herhangi bir kişinin kendini kanunun yerine koyarak birini öldürmesinin büyük bir hata olduğunu söyler bana – kurban filmde gösterildiği gibi insan olarak beş para etmese ve kahramanın hayatını tehdit etse bile. Ama filmde *kendisi için* mümkün olan en ahlaki tercihi yapan bir adam gördüğümden hislerim harekete geçer.

Belki de "ahlaki" sözcüğünün ta kendisi pek çok okur açısından o kadar olumsuz anlamlarla yüklüdür ki "doğru seçimler" için başka bir sözcük bulmamız gerekir. Ama aklıma böyle bir sözcük gelmiyor – ayrıca hangi sözcüğü kullanırsak kullanalım, yaratılan etkiler değişmeyecektir.

B. "*Peki amà etkiler arasında seçim söz konusu değil mi?... Gayrişahsi anlatı karşımıza o kadar çok ahlaki güçlük çıkarıyor ki, ahlaki soruları teknikle alakasız olduğu için bir kenara itmek mümkün değil.*" [s. 390] "*Kurmacada 'iyi* ***ifade edilmiş cümle' sırf 'güzel'in çok ötesine geçmelidir; daha büyük amaçlara hizmet etmelidir ve sanatçının da 'iyi yazma' yönündeki estetik yükümlülüğünün esas parçalarından biri olarak barındırdığı ahlaki bir yükümlülüğü vardır ki o da amaçladığı şekliyle dünyasını gerçekleştirmek için her durumda elinden geleni yapmaktır.***" [s. 400]

Bunlardan hiçbirini kesinlikle geri almak istemiyorum (tuhaf "barındırdığı" metaforu hariç); aslında bugün sanatçının etik ve siyasi yükümlülükleriyle ilgili sorunlar ve kendimizi budala gibi göstermeden "tekniğin ahlaklılığından" nasıl bahsedeceğimiz üzerinde durmakla daha da fazla ilgileniyorum. Ama retorik soruşturmadan türeyen sonuçlar ile benim tartışma götürmez şahsi bağlılıklarımdan ibaret olanlar arasında daha açık bir ayrım yapmalıydım.

Şimdi bile nötr bir duruş benimseyip kitabı bir tür kurmaca bilimi isteyenleri tatmin edecek şekilde yeniden yazamam. Bir kez kurmacaya retorik açıdan bakmayı seçtikten, bir kez "okurlarla iletişim kur-

ma sanatı" olarak, okurlara "kurmaca dünyalar dayatma" sanatı olarak görülen kurmaca tekniğini incelemeyi seçtikten sonra bu "dünyaların" gerektirdiği her şeyi ciddiye almakla yükümlüydüm elbette; tüm anlatıların "inançlar" ve "normlar" dediğim şeylere bağlı olma ve bunları dayatma tarzından, modern jargonda "değerler" denen, Bakhtin ve diğer Avrupalı eleştirmenlerin "ideoloji" dediği şeyi savuşturmam çok zordu. En nötr görünenleri de dahil olmak üzere tüm hikâyeler hem ne söyledikleri hem de sessizlikleri bakımından ahlaki, siyasi ve dinsel ("dinsel" sözcüğünü bugünlerde antropologların tartışmalarında görülen geniş anlamıyla kullanıyorum) yargılara dayanır. 1961'den bu yana anlatıyı daha bilimsel bir şekilde ele alma yönündeki pek çok girişim şu katı gerçek yüzünden suya düşmüştür bana kalırsa: Kurmaca biçimlerde önemli olguların çoğu aynı zamanda değerdir ve değerleri görmezden gelmek incelenen nesneyi eksikli bir hale getirir.

Bunun anlamı herhangi bir hikâyedeki değerlerin benim ya da sizin değerleriniz olduğu değildir kesinlikle. Bazı yerlerde, özellikle de on üçüncü bölümde, okuma yaparken, retorik sorunları incelerken, benliklerin ve toplumların tesisinde ve eleştirisinde belli edebiyat eserlerinin göreli değerleri üzerinde düşünürken etik karmaşıklıklara adil davranmanın ne kadar zor olduğunu unutmuş görünüyorum.

Céline'le ilgili tartışmam kadar yüzeysel olmayan bir etik ve siyasi eleştiri kitabı yazmaya çalışırken bile hâlâ bu güçlüklerle uğraşıyorum. (Öncü sürtüşmelere dair bir rapor için bkz. No. 516, 617 ve 634A.) Kurmacanın retoriğine (ya da s. 389-90'da tarif ettiğim varsayımsal yapılara) uygun düşen problemler ile hikâyelerin okurlara ve toplumlara yaptıklarının değeriyle ilgili yargılar arasında sert ve hızlı bir çizgi çizecek bir nokta bulamadığımı fark ettim. Ama bu konularda son bölümdekinden ciddi ölçüde daha net olabileceğimi umuyorum.

III. YAZAR VE OKUR TÜRLERİ

A. "*...sonucuna varsak bile ... yapabiliriz. ... yapmalıyız. ... Kesinlikle emin değilsek... ihtimalini değerlendirmek zorundayız. ... [B]u güçlükle illaki karşılaşırız...*" [s. 335 – ve daha pek çok sayfa]

Bu özgüvenli "biz"lerde yanlış bir şey var, hem de üslupsal bir kalem sürçmesinden öte bir yanlışlık. Gençliğimde "biz"im verdiğimiz tepkilerden bahsederken sergilediğim özgüven karşısında çok şaşırıyorum. Buradaki biz kim? Etten kemikten okurlar olarak "biz" öngörülemezdir ve kimse büyük bir güvenle "biz"den bahsedemez.

Kitapta sık sık yazar bunu bilmiyormuş hissi oluşuyor. Halbuki her sınıfta ve öğretmen odasında yaptığım tartışmalar, ayrıca zaman içinde istikrarsızlığı ortaya çıkan kendi okumalarım bana işin aslını öğretmişti. *Anna Karenina* okumamda yılların yarattığı etki dikkatimi çekmişti – belki de bundan bahsetmeliydim. On sekiz yaşındayken, otuz iki yaşındaki Levin ile o tatlı genç kız Kitty'nin (tam benim yaşımdaydı!) ilişkisini ve evliliğini ocak ile haziranın talihsiz bir eşleşmesi olarak görmüştüm. Bu kız neden kendini o müşkülpesent yaşlı adamın kollarına atıyordu ki? Otuz iki yaşındayken kitabı tekrar okuduğumda ve derste anlattığımdaysa bu evlilik tam tersine Kitty için talihli bir durum gibi görünmüştü: "Levin onun olgunlaşmasına yardımcı olacaktır!" (Şimdi altmış bir yaşındayım: "Bu iki çocuk böyle davranarak ne yaptıklarını zannediyorlar?") Yine de "bizim" –etten kemikten okurların– sadece tek bir tepkisi, "bizim" tepkimiz, olabilirmiş ya da olmalıymış gibi konuşma iznini kendime sık sık veriyorum.

Neyse ki kitapta "biz"le ilgili söylenenlerin büyük bir kısmı zımni yazarın koyutladığı görece istikrarlı izlerkitle –metnin bizden olmamızı istediği okurlar– hakkında sözlere kolayca tercüme edilebilir. Bugün bu tercümeyi yaparken, her okuma ediminde oynadığımız doğuştan, kaçınılmaz yaratıcı rolün altını çizmek isterim. Son dönemdeki "okur-eleştirmenler" fiili okurun, hikâyede yapılan her şeyi (elbette hikâyenin anlatıcısı da buna dahildir) "yapmak" zorunda olduğunda ısrar etmekte çok haklılar.[8] Ayrıca bu kadar çeşitli varlıklar olduğu-

8. Okur eleştirilerinin çeşitliliğine iyi bir giriş için No. 735 ve 736 birleştirilebilir.

muz için fiili okumalar daima bir ölçüde çeşitlilik gösterecektir.

Yine de pek çok hikâyeyi okurken çoğumuzun aleni kavgalarda kabul edilenden daha fazla deneyimi paylaştığını öne sürüyorum.[9] Herhangi bir hikâyeye *–Don Quijote, The Mayor of Casterbridge, Gurur ve Önyargı, Oliver Twist–* gönderme yaptığımızda büyük ortak deneyim merkezlerine işaret *ederiz*: "Hepimiz" (yani *hemen hemen* hepimiz) Don'a verdiğimiz farklı tepkilerden bağımsız olarak Sançe Panza'ya güleriz; hepimiz Michael Henchard'ın kaderine üzülür, Elizabeth ile Darcy'nin evliliğine sevinir, Oliver denen zavallı çaresiz oğlanın haline acırız. Yine de kitabımda paylaştıklarımızın ve anlaşmazlıklarımızın kaynakları konusunda zaman zaman kafa karıştırıcı olduğumu kabul ediyorum. Örneğin erkek okurlar ile kadın okurların tepkileri arasındaki büyük fark tamamen ihmal edilmiştir. Şimdi kitabın örtük erkeklik içeren "biz"lerle ve açıkça erkeksi olan ifadelerle dolu olmakla kalmayıp, feminist eleştirinin ortaya çıkardığı ikna edici alternatif okumaların (örneğin bkz. No. 533, 557, 634A, 643, 735, 736) zenginliklerinden hiç bahsetmediğini görünce şoke oluyorum.

B. "*'Zımni yazar' neyi okuyacağımızı ... seçer; ... kendi seçimlerinin toplamıdır. ... Büyük bir eser zımni yazarının 'samimiyetini' kurar; bu yazarı yaratan adam eserinde cisimleştirdiği değerlere hayatın başka alanlarında ne kadar ters düşerse düşsün bu durum değişmez. Zira bizim bilebileceğimiz kadarıyla, hayatındaki tek samimi an bu romanı yazdığı an olabilir.*" [s. 84-5] "*Kısacası, yazar kendisinin bir imgesini yarattığı gibi okurun da bir imgesini yaratır; kendi ikinci benliğini yarattığı gibi okuru da yaratır ve en başarılı okumalar, yaratılmış olan yazar ve okur benliklerinin tam bir mutabakata vardığı okumalardır.*" [s. 148]

"Gerçek" yazar ile zımni yazar, güvenilir anlatıcı ile güvenilmez anlatıcı arasındaki ayrımlar muhtemelen kitabın geri kalanının tamamından daha fazla yoruma yol açtı. Ama benim terimlerimi kullanan kitap ve makaleleri okudukça tatminsizliğim arttı – üstelik bu konuda yalnız da değilim. Okur eleştirilerindeki üslupların son yirmi yıldaki

9. Merkezi anlaşmaya karşı çeperde anlaşmazlığa dair daha eksiksiz bir tartışma için bkz. No. 377'de "veri" ve "*danda*"yla ilgili tartışmam; ayrıca bkz. Rader, No. 470 ve 471.

gelişim sürecinde giderek daha çok sayıda eleştirmen daha incelikli analizler denemiştir.[10]

Ne yazık ki daha fazla kesinlik arayışı –beşeriyetçi çalışmayı daha bilimsel hale getirme yönündeki çabaların çoğunda olduğu gibi– sıklıkla konuların yoksunlaşmasına yol açmıştır. Örneğin bu konularla ilgilenen herkesin okuması gereken eserlerin yazarı olan Gerald Prince, metnin hem "içinde" hem "dışında" zengin bir "muhatap" yani okur ya da dinleyici tipolojisi geliştirmiştir (bkz. başka eserlerinin yanı sıra No. 468). Prince tüm fiili okurların aksine her türlü edebi, ahlaki ve siyasi ilgiden arındırılmış, metinde ima edilen ya da metne getirilen bir "sıfır derece" alıcı ("muhatap") koyutlar; bu kasten soyut yapıyla başladıktan sonra da, sıfır dereceye koyut olarak ne eklediklerini görmek için metinleri büyük bir kesinlikle inceler. Fakat onun bu soyut iz sürmeleri bana göre herhangi birinin fiili okumasından çok uzaktır.[11]

Her deneyimli okur için –bu bakımdan hepimiz deneyimli okurlarız– herhangi bir kurmaca metinde ima edilen bir inançlar ve değerler aralığının tamamını açıklamaya çalışan analizleri daha faydalı buluyorum haliyle. Örneğin Peter Rabinowitz üç türlü zımni okuru herhangi bir basılı hikâyeyi alıp okumaya başlayan fiili okurlardan ayırma konusunda güçlü ve etkili bir sav ortaya atar (bkz. No. 607 ve 715-19). Öncelikle Rabinowitz'in "yazar izlerkitlesi", "yazarın varsayımsal izlerkitlesi" adını verdiği kesim, yani yazarın eseri ulaşılır kılarken, özellikle de olgusal temelini anlaşılır hale getirirken söylediği ya da söylemediği her şeyde zımni olarak bulunan okurlar vardır. Bu izlerkitlenin üyeleri benim zımni ya da koyutlanmış (*postulated*) okuruma benzemektedir (bkz. s. 147-8); her başarılı okumada bu okurlar en sonunda zımni yazarın tüm olgu ve değerlerini (veya çoğunu ya da en önemlilerini) paylaşırlar. Ama Rabinowitz'in yazar izlerkitlesinden bahsetme tarzı benim tartışmamda açıklığa kavuşma-

10. Bunları listelemek bile koca bir kaynakça gerektirir. Ama örneğin bkz. No. 373, 383, 392-3, 396-7, 423, 427, 430, 438, 448, 453, 455, 462, 466, 468, 469, 481, 493, 498-500 – gülünçleşme tehlikesi bulunan listeyi kısa kesmek için Phelan'ın kaynakçasının III. ve IV. bölümlerindeki hemen her şeyi katabiliriz.

11. Wolfgang Iser'ın ima edilen okur konusunda geliştirdiği modeller her okurun fiilen deneyimlediği ve çoğu ima edilen okurun sergilediği tutkulardan benzer şekilde arındırılmış gibi görünür bana çoğunlukla. Onunla bu konudaki görüş alışverişim için bkz. No. 671.

yan sorunlu bir olgunun altını çizer: Zımni yazarın *hitap etmek üzere yazdığı* okur metnin açık hitaplarında bulunduğu kadar metindeki sessizlikte de bulunur. Yazarın neyi zikretme ihtiyacı hissetmediği, bizim kim olduğumuzu düşündüğünü –ya da umduğunu– gösterir. "Demby'nin *The Catacombs*'u (Katakomplar) ... altmışların başında geçer ve ancak okur 22 Kasım 1963'te John F. Kennedy'nin suikaste uğrayacağını bilirse kötü sonun yaklaştığı hissi yakalanabilir." Tam da roman bu olgu konusunda sessiz kaldığı için "yazar izlerkitlesine" mensup olan okurların bunu zaten bildiği çıkarsamasını yapabiliyoruz. Aynı şey değerlere dair inançlarımız için de geçerlidir: Hikâyenin bağlı olduğu değerlerden hangilerini yazarın zikretme ihtiyacı duymadığı, okumaya başlamamızdan önce bizim kim olduğumuzu düşündüğünü söyler.

Bu yüzden, onuncu bölümde olduğu gibi "sessizliğin kullanımları" üzerinde düşünmeye başladığımızda sadece modern eserlerde yazarın gözden kaybolduğu yanılgısı yaratan sessizlikler üzerinde durmamalıyız. Eserde söylenmeden bırakılanlar Homeros ve Fielding'de de en az Samuel Beckett'taki kadar açıklayıcıdır.[12] Ardından Rabinowitz keskin bir ayrım yapar: Benim kitabımda da örtük olarak geçen bu ayrım, metinde zımnen bulunan ve "fiili" okur tarafından bir bakıma örneklenen yazar izlerkitlesi ile katılıyormuş gibi yaptığımız "anlatısal izlerkitle" arasındadır. Anlatının içindeki dinleyiciler, yazar izlerkitlesi ve nefes alıp veren okurun tersine hikâyedeki olayların gerçekliğine ve anlatının aslında bir tarih anlatısı olduğuna inanırlar. Anlatısal izlerkitle hem *Savaş ve Barış*'taki Nataşa, Pierre ve Andrey'in gerçek insanlar olduğuna, hem de Moskova'nın 1812'de yandığına inanmaktadır; yazar izlerkitlesi ise Moskova'nın yandığına inanır, ama karakterlerin gerçekliğine sadece inanmış gibi yapar.

12. Sessizliğin nasıl anıştırma yapabileceğine dair özellikle iyi bir tartışma için bkz. No. 414, s. 10 vd. "Sessizliğin" çoklu anlamları son yıllarda genellikle "yokluk" (*absence*) adı altında edebiyat çalışmalarının alışıldık bir teması haline geldi elbette. Burada beni ilgilendiren sessizliğin tersine, yokluk genellikle o kadar engin ve hatta sonsuzdur ki, bu inceleme tekil işlerin başarısı ya da başarısızlığı konusunda bize hiçbir şey öğretemez. Kısacası, "yokluk" genelde metafiziğin ya da metafizik-karşıtlığının bir temasıdır. Okurların bir hikâyeden anlam çıkarabilmek için yardıma açıkça ihtiyaç duyduğu alanlarda yazarın özgül sessizliği tamamen farklı bir konudur – bütün göz önüne alındığında önemi daha azdır kuşkusuz, ama yine de kendi adına ilginçtir.

Okuma deneyimine ve "ilgiler"le "inançlar"a dair açıklamalarımda kritik olan bu ayrım, zımni yazar ile "sahte" okurun paylaştığı "umutlar, korkular ve beklentilere" dair genel sözlerimde bulanıklaşmaktadır. İlgimi çeken herhangi bir romanı okurken katıldığım anlatısal izlerkitle karakterlerin kaderi ve kitabın neticesine dair umutlar ve korkular geliştirir. Ama yazar izlerkitlesinden biri olarak ben karakterlerin gerçek olmadığını, umutlarının ve korkularının ise sadece hayali olduğunu bilirim (yer ve zaman birliği kurallarına saldırırken Samuel Johnson da buna işaret eder).[13] Dolayısıyla, kendi umut ve korkularımla çatışan güçlü beklentilerim ve arzularım olur sıklıkla. *Othello*'da ilk geceki seyirciler daha oyunun en başlarında, hatta belki de oyun başlamadan önce Othello ile Desdamona'nın sonunun kötü olacağını bilmektedir; biz de onların sonunun kötü olmasının kişisel düzeyde bizim için anlam taşımadığını biliriz, ne de olsa bu "sadece bir hikâyedir"; hayali insanların –eski dostları olan tanrıların birazcık katkısıyla– kendilerini nasıl yıkıma sürüklediklerine dair bir dizi betimlemeden biridir sadece. Ama tüm bu bilgiler –ayrıca sahneleme işi, aktörlerin tarihsel geçmişleri, Akdeniz'in coğrafyası, ırksal kökenler ve önyargılar, buradaki ve dışarıdaki evlilik âdetleri hakkındaki diğer bilgilerimiz– olayı gerçek saymakla kalmayıp gerçekten korku ve panik hisseden, en sonunda kederlenen anlatısal izlerkitleye katılmamızı asla engellemez. Tarih ve gazetecilikteki pek çok anlatı deneyiminin aksine kurmaca deneyimi bu yüzden özel bir çifte rol yapma türünden oluşur: Sınırsız sayıda yazar izlerkitlesine katılma kapasitesine sahip fiili dinleyici ya da izleyici olarak benim özellikle şu hikâyede varsayılan izlerkitleye katılmam "sağlanır" – üstelik onlara numaradan değil gerçekten katıldığımı söyleyebiliriz; ama anlatısal izlerkitlenin bir üyesi olarak çok daha ileri gidiyormuş gibi yapar ve fiziksel olarak gerçek olmalarına rağmen "sahte" olduğunu bildiğim gözyaşları bile dökebilirim.

Sonuçta inanç sistemleri arasında ortaya çıkan gerilim (normal durumlarda bilinç düzeyine *çıkmayan* bir gerilimdir bu) kurmaca alanlarının temel işaretidir, aynı zamanda pek çok ayırt edici etkinin de kaynağıdır. Bu etkiler arasında, "gerçekte" kendimize ikamet etme izni vermeyeceğimiz ölçüde geniş dünyalarda ikamet etme özgürlü-

13. Kendi Shakespeare baskısına önsözünde.

ğü de vardır. Bu etki yazar izlerkitlesinin tarihsel olgular konusunda inandığı her şeyle bilinçli olarak ve açıkça çelişen, yani kısacası kurgusal hale gelen tarihsel anlatılar haricinde tüm tarihsel anlatılarda kesinlikle eksiktir.

Son dönemdeki bazı eleştirmenlerin, tüm anlatılar arasındaki ilginç benzerliklerin peşine düşmek gibi gayet düzgün bir iş yaparken anlatıların hepsini kurmaca başlığı altında toplaması sonucunda ödenen bedeli tam anlamıyla anlatacak yerimiz yok burada; okuma deneyimine değil sadece teoriye hitap eden böyle devasa gruplamalar yapmakta kullanılan argümanları da ele almam mümkün değil. Bunlar ya genel metafizik, antropolojik veya dilsel ilkelerden yapılan çıkarımlardır, ya da "kurmaca" gibi bir kelime bir zamanlar köklerinin geldiği anlama gelebilirmiş gibi antik etimolojilere başvururlar.

C. "*Kısacası, puslu aynalardan yansıyan sisli manzaralara o kadar uzun süre baktık ki sisi sevmeye başladık. ... Yine de hepimiz iletişim hatlarımızın karıştığını ve bunun iyi bir şey olmadığını biliyoruz.*" [s. 386]

Rabinowitz'in kesinliğiyle yazar izlerkitleleri ile anlatısal izlerkitleler arasında bir ayrım geliştirmiş olsaydım, gereksiz muğlaklığa böyle itirazlar daha az sorun yaratırdı. Genç halimin bazı sızlanmaları, zaman zaman kendi deneyimlerimi yalanlıyor aslında: Herkes gibi ben de sadece *bazı* sisli manzaralarda tehdit hissediyorum; diğerlerini seviyorum. Rabinowitz'in dürtmesiyle şimdi, ikisine de açıkça itiraz edilemeyen iki muğlaklık türünü daha açık bir şekilde ayırt edebiliyorum.

Birincisini sadece anlatısal izlerkitle rolümüzde deneyimleriz: Lord Jim ya da Quentin Compson'ın fiilen var olduğuna inanarak "safça" okursak, muğlaklık olarak adlandırılabilecek kaçınılmaz karmaşıklıklar ve çözümsüzlükler buluruz. Lord Jim bir korkak mıydı? Quentin'in intiharının sebepleri neydi? "Romanın dünyası içinde" kafamız karışır ve bu karmaşık insanları daha iyi tanımaya çalışırken ortaya çıkan etik sorgulama, kurmacanın harikulade yönlerinden biridir. Katlanabileceğimiz ya da keyfini sürebileceğimiz muğlaklık miktarı bakımından hepimiz farklıyızdır, ama buna herhangi bir teorik sınır koyulabileceğini sanmıyorum (gerçi gençliğimde böyle bir

yol varmış gibi sözler ettiğim olmuştu). Rabinowitz'in ayırt ettiği ikinci muğlaklık türü de,

> [Dostoyevski'nin] *İkiz*'i gibi romanlarda bulunur; diğerinden çok daha ender görülür ve genelde tesadüfidir. Birkaç anlatısal izlerkitleden hangisini kabul edeceğimiz konusunda bir muğlaklıkla karşılaştığımızda ortaya çıkar – gerçi potansiyel anlatısal izlerkitlelerin kendileri herhangi bir muğlaklıkla karşılaşmayabilir. Bu yüzden, örneğin ... anlatısal izlerkitlenin bilimsel bir ikiz ihtimalini kabul mü ettiğini (bu durumda Golyadkin ... kendisi dışındaki güçlerden zulüm görecektir) yoksa ret mi ettiğini (bu durumda Golyadkin'in ikizi çılgınca bir hayaldir, paranoyasının bir ürünüdür) bilmiyoruz. [No. 718, s. 136-7][14]

Kasıtlı olmayan muğlaklıklara yaptığım bazı itirazlar iki türü birbirinden ayıramadığım için kafa karıştırıcıdır. Yine de muğlaklıkların başlı başına değerli olduğu –tüm iyi edebiyat eserlerinin ayırt edici özelliği olduğu– yolundaki, tuhaf bir şekilde moda olan varsayımı sorgulamak isterim. Birinci türden muğlaklıklar (aynı zamanda "zenginlik" veya "indirgenemez ahlaki karmaşıklık" diyerek de hakkı verilebilecek muğlaklıklar) gerçekten de Homeros'tan İncil'e kadar önemli edebi eserlerin çoğunda bir ölçüde bulunmaktadır; ama basit netlikler için de aynı şey geçerlidir, mesela "Goneril ve Regan kötüdür", "Odysseus kahramanımızdır ve koca adayları yok edilmeyi hak etmiştir", "Fagin zalimdir" ve "Jason Compson yalancı, hilekâr, sadist bir bağnazdır". İkinci türden muğlaklıklar modern eserlerde daha karakteristiktir. Zaman zaman yaptığım önerilere rağmen muhakkak kötülenmeleri gerekmez; zımni yazar tarafından başarılı bir şekilde icra edildiklerinde, yazar izlerkitlesi anlatısal izlerkitle olarak farklı

14. Nabokov'un *Solgun Ateş*'te ortaya koyduğu çözülemez sorunlara dair Rabinowitz'in analizi (No. 718) bana özellikle ikna edici görünüyor: Karakterlerin ve anlatıcıların gerçekliği ya da gerçekdışılığı konusunda izlerkitle hangi hipotezi kabul ederse etsin, karşıt yönde bir kanıtla karşılaşılınca çıkmaza girilecektir. Çok Nabokov okuyan hiç kimse bu muğlaklığın tesadüfi olduğunu düşünmeyecektir büyük ihtimalle; dikkatsiz –ya da aşırı dikkatli– okurlara yönelik olması muhtemel bir tuzaktır bu, dolayısıyla da tıpkı diğerleri gibi kıymet biçilebilecek bir edebi etkidir. Ama böyle parlak ve bu kadar çok haz veren bir roman konusunda en nihayetinde çekinceleri olan varsa da, bu çekinceler muğlaklık gibi genel bir mefhum altında özetlenemez. Şayet bir itiraz varsa ya etik ya siyasi olacaktır, bu yüzden de öne sürülen sav kitabın sunduğu –ya da herhangi bir okurun ulaştığı– toptan hayali deneyim hakkında olmalıdır. Ayrıca bu savın kabul ettirilmesi, dostlarım, *Kurmacanın Retoriği*'nde sıklıkla ima edildiğinden çok daha zordur.

duruşları denemekte, sonra da bu duruşların getirdiği farklarla oynamakta düşünsel kazanç ve heyecan görebilir: "Eser" hangi anlatısal izlerkitleye katıldığımıza bağlı olarak muhtemel birkaç eser olur. Becerikli okurların her iki türden muğlaklıklardan benzer kâr ve hazlar çıkaracağına şüphe yok. Bu kâr ve hazlardan hangilerinin etik bakımdan kusurlu olduğu sorusu ise net olma ya da net olmayı amaçlama sorularına indirgenemez.

Rabinowitz'in ele aldığı haliyle yazar izlerkitlesiyle anlatısal izlerkitle arasındaki ayrım burada giremeyeceğim pek çok farklı konuda faydalıdır: Gerçekçilik hakkında konuşma tarzlarımızı hem karmaşıklaştırabilir hem de netleştirebilir (No. 718); diğer iletişim araçlarını kullanan sanatçıların önceki deneyimlerinden bahsetmenin kullanışlı bir yoludur, örneğin "komik" ve "trajik" müzik hakkında daha doğrulanabilir bir tarzda konuşmamızı sağlar (No. 716); yanlış okumanın ideolojik kökenlerine dair başka yerlerde gördüğüm analizlerden daha kesinlikli analizlere kapı açabilir (No. 717, 719). Bu oyunun başarılı yönleri tahmin ettiğimden o kadar fazla çıktı ki, uzun zamandır direndiğim bir ayartıya sonunda boyun eğdim: daha da ayrıştırılabilecek çeşitli "yazar" ve "okur"ların detaylı bir çizelgesini üretmek ve belki de bundan benzer bir kâr elde etmek.

Diğer retorik eleştirmenleri gibi ben de yapabildiğim tüm ayrımları içeren eksiksiz bir liste oluşturma fikrine sık sık kapılıyorum. Hatta bir zamanlar, anlatan ve dinleyen tiplerinin hep geçerli olacak sistematik bir çizelgesini oluşturabileceğim gibi naif bir umudu bile taşıyordum. *Tristram Shandy* üzerine tezime çalışırken N_1, N_2, N_3... ve R_1, R_2, R_3... gibi simgeler kullanarak gelişkin bir şifreleme tekniği oluşturmuştum. Ama benzer bir liste oluşturmaya çalışan herkesin keşfetmiş olabileceği sebepler yüzünden işler fazla karmaşıklaştı. Tüm dostlarım ve danışmanlarım gerçek kullanım için fazla karmaşık olduğunu söyleyerek bu şifreden vazgeçmemi tavsiye ettiler. Daha sonra, her ayrıma dair açıklamaların bıktırıcı ya da anlaşılmaz olduğunu fark edince kitaptan benzer çizelgeleri çıkardım.

Burada sunduğum çizelge o kadar karmaşık değil, zira fazla iddialı da değil: Artık böyle meselelerde –kimilerinin "sistematiklik" olarak adlandırdığı– eksiksizliğin mümkün olduğuna inanmıyorum. Okurlardan bazılarının bu basitleştirilmiş listedeki ayrımlardan bir kısmının bariz bir pratik değeri olmadığını düşüneceğini bilsem de,

benim açımdan listenin şu ya da bu süreçte fiili okumamda attığım adımları açıklamak için ihtiyaç duyduğum terimlerle sınırlı olduğunu hatırlatmak isterim. Şimdi artık bunun son derece eksikli bir retorik başlıklar (geleneksel anlamda yerler veya aralıklar da diyebiliriz) listesinden ibaret olduğunu düşünüyorum: (yakın geçmişteki pek çok benzer girişimde olduğu gibi) dilsel bir nesnede ya da ideal bir yapıda sabitlenmiş varlıkların listesi değil, belli bir hikâye hakkında düşünürken aranması gereken "ipuçları" listesi. Geniş okumalar yapan herkes bazı anlatıların daha da fazla ayrım (örneğin çok farklı türden ve dereceden güvenilmez anlatı) gerektirdiğini keşfedecektir; keza bazı anlatılarda da, bu kitabın büyük bir kısmında olduğu gibi, "nefes alıp veren yazarlar ve okurlar" ile "zımni yazarlar ve okurlar" arasındaki basit bir ayrım işi çözecektir.

Yazarlar (Yazan ya da Sözlü Olarak Anlatan)

I. PEK ÇOK HİKÂYE ANLATAN ETTEN KEMİKTEN YAZAR, VERİLİ BİR HİKÂYEDEN ÖNCE:

A. En yakınında olanlar için bile sonsuz derecede karmaşık ve büyük ölçüde bilinmezdir;

B. Herhangi bir verili hikâyeyi oluştururken en az üç tür dinleyici varsayar (ya da zımnen belirtir):

1. Dinlemek (ya da okumak) isteyen, gereken okuma becerisine sahip olan ama tepkileri bakımından sonsuz derecede karmaşık ve çeşitli olan etten kemikten insanlar;

2. Seçilmiş dinleyiciler, hikâyenin ilerlerken ürettiği ve dayandığı özel tür (zımni okur [birinci anlam]); (etten kemikten insanların ne kadar şey bildiğinden bağımsız olarak) bazı şeyleri bilen ve başkalarını bilme-

İzlerkitleler (Okuyan ya da Dinleyen)

I. PEK ÇOK HİKÂYENİN ETTEN KEMİKTEN YENİDEN YARATICISI:

A. Yazarlar ya da eleştirmenler için sonsuz derecede karmaşık ve büyük ölçüde bilinmezdir;

B. Aşağıdakilerden biridir ya da olmak istemektedir:

1. Çalışan bir dinleyici; becerilerin kullanan, kendi başına atıl görünen "işaretlere" duygusal tepkiler veren bir dinleyici;

2. Verili bir hikâyenin seçtiği ya da ima ettiği türden okur: bazı meseleleri bilen, bazı konulardaysa cahil olan (çalışan okur olarak bu cehalet sahte olsa bile) zımni okur (birinci anlam); değerleri nihayetinde hikâyesi

yen okurlar; değerleri nihayetinde –en azından geçici olarak– hikâyesi anlatılanların değerleriyle uyuşanlar; yine de hikâyenin (çoğunun, birazının, tamamının) gerçek olmadığını, bir bakıma "sadece bir hikâye" olduğunu bilenler;

3. Hikâyenin içindeki, her şeyi gerçekten oluyormuş sayan ve anlatıcının değerlerinin hepsini sorgusuz sualsiz kabul eden görece safdil dinleyiciler (zımni okur [ikinci anlam], Rabinowitz'in anlatısal izlerkitlesi");

C. Bir "gelişmiş versiyon, ikinci benlik (zımni yazar) [aşağıda No. II])" yaratmayı (bilinçli ya da bilinçsiz olarak) seçer;

D. Güvenilmez anlatıcı (zımni yazar tarafından güvenilmez olarak yaratılmış anlatıcı) yaratarak, yanılabilir anlatıcının çarpıtılmış değerlerini yanlışlıkla kabul eden ilave zımni okurlar (üçüncü anlam) yaratabilir.

II. BU HİKÂYENİN ZIMNİ YAZARI:

A. Kitapta bulunan ya da kitabın sessiz kaldığı yerlerde ima edilen her ayrıntıyı, her niteliği bilinçli ya da bilinçsiz olarak (ki böylece her verili okur çıkarımda bulunabilir) seçer;

anlatılanların değerleriyle uyuşan, ama yine de anlatılanların büyük bir kısmının bir bakıma "sadece bir hikâye" olduğunu bilen okur;

3. Hikâyenin içindeki, her şeyi gerçekten oluyormuş sayan ve anlatıcının değerlerinin hepsini sorgusuz sualsiz kabul eden görece safdil dinleyici (zımni okur [ikinci anlam], Rabinowitz'in anlatısal izlerkitlesi");

C. Hem nefes alıp veren benden daha basit, hem de sıradan tarzlardan çok farklı tarzlarda karmaşık olan bir benin "gelişmiş versiyonunu" yaratmakta zımni yazara katılır;

D. Ve gerektiğinde son derece karmaşık ironik inşalara girişebilir, belli güvenilmez anlatıcıların sözde değerlerini tümden reddeder ve böylece zımni okur (üçüncü anlam) olmaya karşı çıkar.

II. VARSAYILAN OKUR (ZIMNİ OKUR [BİRİNCİ ANLAM], RABINOWITZ'İN "YAZAR İZLERKİTLESİ"):

A. Her ayrıntıyı seçen ve böylece dünyaya yeni bir "gayritabii" nesne ve yeni bir "kişi" ekleyen, yani "her şeyi uyduran" yazarı çıkarsayabilir;

B. Hikâyenin gerçek anlamda doğru olmadığını (Oliver Twist, Huckleberry Finn ve Emma' nın uydurma olduğunu), eserin normlarından bazılarının "gerçek" hayatta tutmayacağını ve zımni okurun da (birinci anlam) tüm bunları bildiğini bilir;

C. Ama zımni okur gibi, uygun bir şekilde okunursa (ironi, güvenilmez anlatı ve diğer çember içinde çemberler düzeltilerek okunursa) her şey doğruymuş, numarası yapan, tüm normların gerçekte de geçerliymiş numarası yapılabileceğini bilir; ve böylece "bu hikâyeyi anlatan"ı yaratır.

III. BU HİKÂYEYİ ANLATAN:

A. Her şeyin gerçekten olduğuna *inanır*;

B. Zımni yazar gibi tüm normları kabul eder, ama yazarın aksine bunları kalıcı olarak kabul eder ve "estetik mesafe" ya da daha gerçek bir hayata muhtemel bir dönüş hissiyle sınırlamaz: Bu, *gerçek hayattır*;

C. Yerine geçecek dramatize edilmiş anlatıcılar sunabilir ve bu anlatıcıların anlatısal eylemleri yaratılan toplam eserin bir parçası haline gelebilir; bu anlatıcılar
ya 1. Anlatılan hikâyede rol almaz (hikâyenin dünyasına girmez ve olup bitenler üze-

B. Hikâyenin gerçek anlamda doğru olmadığını, Pierre ve Natasha' nın uydurma, "kurmaca" olduğunu, ama savaşın gerçek olduğunu (ya da çok farklı bir anlamda "kurmaca" olduğunu") bilir;

C. Ama tıpkı zımni yazar gibi, uygun bir şekilde okunursa her şey doğruymuş numarası yapılabileceğini bilir; ve böylece "safdil dinleyici"yi yaratır.

III. SAFDİL DİNLEYİCİ (ZIMNİ OKUR [İKİNCİ ANLAM], RABINOWITZ'İN "ANLATISAL İZLERKİTLESİ"):

A. Her şeyin gerçekten ANLATAN'ın dediği gibi olduğuna inanır;

B. Tüm normları kalıcı olarak kabul eder ve "estetik mesafe" ya da daha gerçek bir hayata muhtemel bir dönüş hissiyle sınırlamaz: Bu, *gerçek hayattır*;

C. Ama tüm anlatıcıların doğru söylediğini sanan daha da safdil dinleyiciyle (zımni okur [üçüncü anlamda]) benzer şekilde özdeşleşmez.

rinde bir etkisi yoktur); yani şu ikisi de değildirler:

a) Vekil anlatıcıyı bu hikâyenin anlatıcısı olarak zımni yazarın değerlerinden ayıran açık belirtiler göstermeyen hikâyelerde güvenilir anlatıcılar;

b) Bir veya daha fazla eksendeki değerler bakımından ya da anlatının olgularını resmetme bakımından anlatıcı olarak zımni yazardan açıkça ayrılan güvenilmez anlatıcılar;

ya da 2. Güvenilir olsa da olmasa da anlatılan hikâyede rol alır (birinci tekil şahıstaki başkahramanlardan tutun da, dost ya da *raisonneur* olarak küçük ama önemli roller oynayan üçüncü tekil şahıslara kadar).

IV. ESERDEN ESERE DEĞİŞMEYEN, TÜM ESERLERİNDEKİ ZIMNİ YAZARLARIN BİLEŞİMİ OLAN "MESLEKTEN YAZAR".

IV. ALIŞKANLIKLARI VE BECERİLERİ ESERDEN ESERE DEĞİŞMEYEN "MESLEKTEN OKUR"; TÜM OKUMA DENEYİMİNİN BİR BİLEŞİMİDİR, DEĞERLERİ OKUDUĞU ESERLERİ BELİRSİZCE YANSITIR YA DA ONLARDAN ETKİLENİR.

V. HALK EFSANESİ; TÜM DİĞERLERİNDEN GENELDE ÇOK FARKLI OLAN VE ONLARLA SADECE BELLİ BELİRSİZ BİR BAĞLANTISI BULUNAN BİR TÜR SÜPER-YAZAR (bkz. No. 377, s. 271).

V. "OKUR KİTLESİNE" DAİR HALK EFSANESİ ("günümüzdeki okurlar" ya da "Rönesans dönemi okuru" gibi mefhumlar; bunlar daima belirsiz ve çelişkilerle doludur, ama yazarların kendilerini okutma işini tasavvur etmesi ve eleştirmenlerin okunduğunu varsayacağı kitapları belirlemesi üzerinde etkisi olduğu açıktır).

Böyle bir çizelge, bugüne kadar gördüğüm tüm edebi tür teorilerinden çok farklı bir edebi janr retoriğine giden yolu açacaktır. Edebi türlerine göre ayrılmış eserleri etiketlemeyi sağlamak yerine, çeşitli okuma karşılaşmalarımızda kimin kimle buluştuğu üzerine konuşmamızı sağlayacaktır. *Kurmacanın Retoriği*'ni temel alarak, ama kendi kısıtlı alanında bile yapılacak ne kadar çok iş bıraktığını kabullenerek nereye gidilebileceğine dair şu anda ancak ipuçları verebilirim.

IV. EDEBİ ESER TÜRLERİ

A. *"Romancı bakış açısıyla uğraşırken daima tekil eser düzeyinde düşünmek zorundadır. ... Bu sorular genel olarak kurmacaya, romana ya da bakış açısıyla ilgili kurallara bakılarak değil, ancak tekil eserlerin potansiyellerine ve zorunluluklarına bakılarak cevaplanabilir. Hiç şüphe yok ki yazarın gönderme yapabileceği etki türleri vardır..."* [s. 177] *"Bu türden bir genel olay örgüsüyle ... üst düzey güçlüklere yöneldiği açıktır."* [s. 258] *"Yorumun kendisine çok yakından bakmam, eşsiz bağlamıyla ilişkisini görmem gerek."* [s. 217]

Bu alıntılardan birincisinde görüldüğü üzere, yazarlar ve okurlar seçimlerini sadece önlerindeki esere özgü bir şekilde yapıyormuş, eserin özgül bir türe ait olduğunu düşünmüyormuş gibi yazdığım pek çok yer buluyorum şimdi kitapta. Geniş edebi janrlara ("roman", "modern roman", "hakiki sanat", "estetik") gönderme yapılarak savunulan genel niteliklere dayanan eleştiriye haklı olarak direnmek istiyordum. Ama direnirken, ne kadar orijinal görünürse görünsün her eserin açığa çıkardığı akrabalıkları görmezden geldim sıklıkla. Uzlaşımlardan en uzak hikâyeyi okurken bile, başka hikâyelerle olan deneyimimizden türettiğimiz beklenti dağarcığını ve çıkarım örüntülerini ona yakıştırırız. Başka türden hikâyelere neresinin benzeyip neresinin benzemediğine dair önsezilerle çalışmazsak her bir hikâyenin yeniden oluşturulması imkânsızlaşacaktır.

Bu yüzden, kendi geçmiş deneyimlerimize dayanarak şu üç tip farklılığı açıklamanın yollarını aramalıyız: (1) her biri fiili okurlardan (ve tabii iki tür zımni ya da varsayılan okurdan yani "anlatısal izlerkitle" ve "yazar izlerkitlesinden") kökten farklı taleplerde bulunan

ve onlara kökten farklı vaatler sunan pek çok kurmaca türü arasında; (2) her biri farklı bir hikâye birikimine, dolayısıyla farklı beklenti ve becerilere dayalı bir deneyimi okuma edimine taşıyan farklı fiili okurlar arasında; (3) farklı kültürler ve aynı kültür içinde farklı dönemler arasında. Tüm bu farkları düşününce, belli bir eserin iki okurunun "aynı deneyimi" paylaşması bile şaşılacak bir durumdur. Nitekim şimdi bazı eleştiri okullarında sadece farklardan bahsetmek ve farklardan bahsederken şu ya da bu zemini paylaştığımızı reddetmek neredeyse alışıldık bir durum olmuştur. Ama benim kitabım birinci tipten –eserlerin kendileri arasındaki– farkların (2) ve (3) numaralarda tehdit potansiyeli taşıyan her şeyi aşmamızı açıklayacak kadar gerçek olduğu varsayımı üzerine kurulmuştur. Yazarlar farklı türden hikâyeler anlatırken "gerçekten" de kökten farklı şeyler yaparlar ve biz de bu tuhaf, akışkan "şeyleri" yeniden yaparken onların retorik yardımlarından nasıl faydalanacağımızı öğreniriz – çoğumuz da hayatımızın ilk evrelerinde öğreniriz.

Bu yüzden hepimiz ne tür hikâyelerin mümkün olduğuna ve hangi açılış tarzlarının belli bir türü vaat ettiğine dair görece sabit mefhumlarla yaklaşırız hikâyelere. Rabinowitz'in gösterdiği üzere (No. 719), başlık bile belli bir tür dikkati tetikler: *Ses ve Öfke*, *The Power and the Glory* (Güç ve Zafer) gibi metaforlu başlıklar başka, *Trent's Last Case* (Trent'in Son Davası) ya da *Doğu Ekspresinde Cinayet* gibi başlıklar başka bir dikkat, beklenti ve okuma pratiği üretir. Peşi sıra gelen her cümle ilk başta "bu mahlukla nasıl başa çıkacağımıza" dair yaptığımız tahminleri (şu türün muhteşem bir örneği midir, yoksa bu türe yönelik berbat bir deneme mi?) ya doğrular ya da başka ihtimallere yol açacak şekilde tahminlerimizi boşa çıkarır.

Çıkarımda bulunurken kullandığımız bilginin büyük bir kısmını yazar vermez; okuma kültürümüzün tüm üyelerinin paylaştığı geleneksel donanım olarak çoğunlukla bilinçsizce bu bilgiyi devreye sokarız. Hatta yazar bile belli bir hamlesinin başarı kazanmasını sağlayan bilginin ne olduğunun farkında değildir çoğunlukla. Bu yüzden, benim kitapta zaman zaman yaptığım gibi, zımni yazarla yolculuk ederken hissettiğimiz yol arkadaşlığı duygusunun eserde bulduğumuz olağanüstü şeylere bağlı olduğunu ima etmek bir hatadır; bu duygu eserde bulmadıklarımıza da –yani zımni beklenti uzlaşımlarının hepsine– bağlıdır aynı zamanda. "Jane Austen Cemiyeti"ni örgütle-

yen ve sürdüren okurlar, Dickens ya da Joyce, Faulkner ya da Lessing hakkındaki makalelerini birbirlerine okumak için her yıl toplanan akademisyenler, hayran oldukları yazarın sadece belagatli olmakla kalmayıp, uygun yerlerdeki sessizliğiyle, her şeyin dile getirilmesine ihtiyaç duymayan aklı başında bir okur camiasını da gayet güzel ima ettiğini söylüyorlar birbirlerine. İroninin en güçlü etkileri –sanırım herkesin bildiği gibi– sessizliğin bu şekilde kullanımına dayanır.

Yazarlar ile okurlar bir araya gelmeyi başaramadığında, bunun nedeni çoğunlukla aynı tür sessizliklerde bulunabilmektedir. Eski klasikler modern okurlarla buluştuğunda ya da Çin romanları Batı'ya gittiğinde, "uzlaşım boşlukları" diyebileceğimiz boşluklar muazzam boyutlara ulaşabilir. *Edebiyat tarihçilerinin* yapmaya çalıştığı şey büyük ölçüde, geçmişteki fiili izlerkitlelerin nasıl düşündüğü ve okuduğu konusunda bilgilenmek isteyen okurlar için bu boşluğu daraltmaktır. İyi bir *retorik eleştirmeninin* (ulaşabildiği bu tip bilgilerden yararlanmanın yanı sıra) yapması gereken şey ise bir metindeki sözlerden ve sessizliklerden ustaca çıkarımlar yaparak hangi okuma uzlaşımlarının en güzel, canlı, ilginç, tarihsel bakımdan sağlam ya da kişisel olarak faydalı metinleri hayata geçirebileceğini bulmaktır (burada uygulanabilecek standart her zaman olduğu gibi eleştirel projeye bağlı olacaktır).

Bu karmaşıklıkların peşine düşmek için edebi janr teorisiyle ilişkili haliyle muazzam bir alımlama teorisi gerekecektir. Bu kitabı daha faydalı hale getirmek için burada problemin sadece bir yönüne dair bir not düşebilirim: "eserlerin kendileri" arasındaki tür ayrımları.[15] Fark yaratan tür farkları, Sheldon Sacks'ın gösterdiği üzere (No. 630,

15. "Eserin kendisi" diye bir şey olmadığından eserler arasında gerçek tür ayrımları olamayacağını gösteren savların farkındayım elbette. Böyle argümanlardan kaynaklanan teorik karmaşıklıklarla burada yüzleşmemize gerek yok (bkz. No. 377 ve 378). Okuma deneyimi teoriden bağımsız olarak şunu gösteriyor ki, yazarların ve okurların paylaştıklarını düşündükleri eserin hangi türden olduğu, onların o türe uygun saydıkları anlatı uygulamalarının türünü daima bir ölçüde belirliyor. Bir başka deyişle: Farklı uygulamalar bizi farklı türler çıkarsamaya götürür. *Kral Lear*'ın son sahnesinde bir sahne görevlisi öne çıkıp *Tristram Shandy*'den, Beckett'ın *Watt*'ından ya da *Gulliver'in Seyahatleri*'nden birkaç satır okursa, en ateşli gerçekçilik-karşıtı bile şoke olacaktır. Bu uzlaşım çatışması yazara ya "araya girmeyi" bırakmasını ya da geri dönüp bütün oyunu "bu yeni türde" baştan yazmasını söylemeye itecektir bizi. Kitabı ilk kez yeniden değerlendirdiğimde (*Novel*, No. 379) edebi

özellikle 1. Bölüm) çok büyük kategoriler arasında bulunabilir. Okurlar "hiciv" uzlaşımlarını "ahlaki hikâyelere" (*Rasselas* gibi) uyguladıklarında ya da "canlandırılan olayların" (*Tom Jones* gibi) uzlaşımlarını hicve uyguladıklarında sakat okumalar doğar – bu okumalar tatmin edici görünebilir, ama okumanın tutarlı olması için görmezden gelinmesi gereken unsurlara birisi işaret edince yıkılıp giderler. Fiili okurlar bir eserden janr beklentilerinin mümkün kıldığı sonuçları çıkarabilse de, eserlerin kendileri yeri gelince "çıkmaz" işaretleri koymak ve gerçekten işe yarayan yön okları yerleştirmek için deyim yerindeyse çok çalışırlar. "Biz" de büyük yön kategorilerini şaşırtıcı ölçüde kabulleniriz: hicivsel saldırı, düşünce metni, absürd güldürü, lirik sunum, iyi bir kitap, derinden etkileyen bir hikâye. Üstelik yorumun diğer ayrıntılarında uzlaşamadığımız zamanlar da bu kategorileri paylaştığımızı varsayarız.

Ama şurası açık ki çok daha ince ayrımlardan da faydalanıyoruz; okur çoğunlukla daha açılış paragrafında son derece köşeli yorum kalıplarına giriveriyor: Bu kitabın konusu kesinlikle Poirot'nun çözeceği gizemli bir cinayet; bu kitap başkahramanın ikincil mutluluk peşinde koşmak yerine anlamlar aradığı bir "manevi arayış romanı"; bu kitap beni korkutmak üzere tasarlanmış; bu da "yeni bir Wodehouse" ya da "yeni bir Peter de Vries". Tam olarak aynı sözlü işaretler, edebi janra bağlı kararlar doğrultusunda çok farklı –çoğu durumda da yazarın bakış açısına göre yanlış– okunur. *Cesur Yeni Dünya*'yı hiciv değil pornografi olarak gören okur (s. 401), tıpkı aynı kitabı "düpedüz" bir ütopya olarak gören eskiden tanıdığım bir psikolog gibi, "metinde" kendi okumasını destekleyen bol miktarda kanıt bulabilir. Bir kez janra dair katı kararlar verildikten sonra, bu kararları sarsmak için muazzam miktarda karşı-kanıt gerekir. Öte yandan bu "aşırı" çeşitlemeler bile verili bir metnin sınırları içinde bir ölçüde bulunur. En ekzantrik okur bile *Cesur Yeni Dünya*'yı dedektif hikâyesi, kovboy hikâyesi, burjuva romansı ya da bir dizi aşk sonesi vs. olarak görmeyecektir.

---

janr ayrımlarını vurgulamayı reddetmem kurmaca *poetikasından* ziyade *retoriğiyle* uğraşmanın esas veçhelerinden biriymiş gibi yazmıştım. Ama pek çok meslektaşımın müdahaleleri –Sacks (No. 630 ve 724), Hernadi (No. 427), Goldberg (No. 535), Rabinowitz (No. 714, 719), Rader (No. 469-70), Richter (No. 474), Springer (No. 491), Wright (No. 510), Zahava McKeon (No. 455) ve Davis (No. 399)– beni o yazdıklarımı geri almaya zorladı. Ayrıca bkz. Genette, No. 414, özellikle s. 11.

V. ÖZEL BİR TÜR "CANLI OLAY ÖRGÜSÜ"

"Gülünç ama meziyetli kahramanın layık olduğu ödülü aldığını görmenin hazzını bizim de paylaşmamızın nedeni, malzemenin içsel niteliklerinde değil, çok farklı şekillerde kullanılabilecek malzemeden canlı bir olay örgüsü çıkarma hünerinde yatar." [s. 25]

İyi güzel de "canlı olay örgüsü" denen şey nedir? Herhangi bir anlatının doğurduğu karmaşık deneyimi analiz ettiğimizde, tabiri caizse ham anlatı hattını veya çizgisini, yazar bu hat boyunca tüm retorik başkalaşımlarını işlediğinde ortaya çıkan ve türü ayırt edilebilen bitmiş hikâyeyle nasıl ilişkilendiririz?

Benim yöntemlerime dayandığı iddiasındaki pek çok eleştirel inceleme, verili bir anlatı hattının nasıl –ve hangi amaç için– işlediğini anlama yönündeki zorunlu ilk mücadeleyi ihmal edip doğrudan bakış açısı, "anlatının güvenilirliği" ya da başka teknik manipülasyonlara atladığı için başarısız olmuştur (benim gözümde). Sıklıkla söylediğim (ve umarım daima ima ettiğim) üzere, yazarın en önemli biricik yaratıcı eylemi Aristoteles'in tabiriyle "olayların sentezini" ortaya koymaktadır. Bu sentez, tasarlanan anlatı hattı anlamında "olay örgüsü"dür ("olaylar karışıyor" dediğimizde kastettiğimiz yüzeysel entrikalar da buna dahil olabilir, ama olay örgüsü çok daha kapsamlıdır). Bu daima bir ölçüde olayların ham dizilişini çok farklı olan anlatma kronolojisine göre düzenlemektir. Ayrıca *bu hikâye anlatıcısının dönüştürücü görüşüyle algıladığı şekliyle karakterlerin başına gelen bu olaylara* dair zihnimizdeki tasavvurun ayrılmaz parçası olan o güçlü etkiyi yaratmak üzere düzenlenmiştir daima – en azından saygımızı kazanacak kadar iyi kurmacalarda.

Ama benim "dar anlamda retoriği" savunma görevim bazı noktalarda, olay örgüsünün önce geldiğine ilişkin güçlü sözlerimi (s. 107) muğlaklaştırıyor. Hikâye çizgisinin ve yazarın dönüştürme ediminin gerçek önemine kıyasla, olay örgüsü analizlerim biraz eksik görünebilir; en tamamlanmış olanı başlangıçta Boccaccio'nun hikâyeleriyle ilgili anlattıklarım içindedir; diğer açıklamalar, hatta epeyce kapsamlı olanlar bile –"Solgun At, Solgun Binici", James'in hikâyeleri, hatta *Emma* konusundaki uzun açıklamalar– olay örgüsüne ilişkin kitapta kaydedilmemiş ön analizlere fazla bağımlıdır. Bu analizler de yine

örtük kalan tür ayrımlarına bağımlıdır. Açıkça görüldüğü üzere her noktada şöyle bir mantığa bağımlıyım: Şayet bu yazar benim çıkarsadığım gibi her şeyi şu ve şu etkiyi yaratmak üzere düzenliyorsa (bu etki daima başka yazarların da yaratmaya çalıştığı ya da çalışabileceği türden olacaktır), *o zaman* şu ya da bu hamlesinin etkililiğini değerlendirebiliriz. Ama çok fazla şey söylenmeden bırakıldığından, pek çok okurun, kitabı, bakış açısının yüzeysel takibi için bir tür ruhsat olarak kullanması şaşırtıcı gelmemelidir.

Bu eksiklikler için iyi sebeplerim vardı elbette. "Chicago" akıl hocalarım yirmi yıldır esasen, benim tabirimle olay örgüsü poetikasıyla ilgileniyorlardı. Ben de yanlış bir şey yaparak onların eserlerindeki bilgileri verili saydım. Koca dünyanın o çarpıcı eserleri görmezden gelme derecesini azımsayarak (hatta büyük bir kısmının basılmadığını, sadece toplantı salonlarında takip edildiğini unutarak), birkaç hatırlatıcıya bel bağlayabileceğimi ve ham kronolojinin başkalaşıp anlatı hattı oluşu üzerine düşünmeye hazır okurlara bu soruşturmayı sunabileceğimi düşündüm. Crane'in itinayla gerçekleştirdiği harika "Olay Örgüsü Kavramı ve *Tom Jones*'ta Olay Örgüsü" (No. 21) araştırmasını damarlarımda hissederken, yapılması gereken iş bana başka türden vurgulamalarda kullanılan sanatsal yöntemlerin araştırılması gibi göründü.

Ellilerdeki durumumun aksine, bugün benim tabirimle "malzemeyi" ya da "malzemeleri" yani "hikâyenin çıplak hatlarını" "gerçekleştirilmiş olay örgüsüne" ya da "canlı olay örgüsüne" dönüştüren "düzenlemeyle" ilgili çeşit çeşit analitik plan var elimizde. Örneğin Seymour Chatman'a göre bu terimler "söylem"e karşı "hikâye"dir (No. 392). Gérard Genette'e göreyse *récit*'e karşı *l'histoire* (ya da *diégese*): "anlatı"ya karşı "hikâye" (No. 532). Ne yazık ki tüm sorunları dil sorunlarına indirgeme yönündeki mevcut eğilim sıklıkla bu ayrımı *biçim* karşısında *içerik* ayrımına ya da dil veya söyleme karşı ham olaylar ayrımına çevirme etkisi yaratıyor. Bu da olayların bir şekilde değişmeden kaldığı, dilin ise olayları ya onlar kadar gerçek olmayan ya da onlardan daha önemli olan bir şeyle kuşatmak için düzenlendiği düşüncesini akla getiriyor. Ama romancının kronolojileri dönüştürürken yaptığı şey –bazı anları vurgulayıp onlarca yılı bir kalemde geçmek, bazı güdüleri vurgulayıp diğerlerini bastırmak– bir olay türünü başka bir olay türüne çevirmektir: Olay örgüsünü "ger-

çekleştirme" sürecinden doğan karakterler ve olaylar, tamamlanmış bir "anlatı", ham kronolojide çok daha belirsizce "var olan" karakterler ve olaylarla bir değildir.[16] Sihirli bir dokunuşla başka kitapların meziyetlerini kendi kitabımıza katabilseydik, herhalde bu açıdan en faydalı kitaplar Sheldon Sacks'ın *Fiction and the Shape of Belief*'i (Kurmaca ve İnancın Şekli; No. 630) ile Gerard Genette'in *Anlatının Söylemi* (No. 532) olurdu. Her iki kitap da benim ilgilendiğimden farklı problemlerle ilgileniyor, ayrıca her ikisi de benim amaçlarıma indirgenemeyecek kadar zengin. Ama her ikisi de hikâye hattının veya çizgisinin nasıl işlediğine dair anlayışımızı genişletmekte işe yarayacaktır.[17]

Zımni okurun ahlaki inanışlarının, yani anlatıyı anlama ve deneyimlemenin bağımlı olduğu "inançların" tohumlarını atan ve bu inanışları besleyen yazarın kullandığı kaynaklar konusunda Sacks özellikle faydalıdır. Yazarın inançlarımızı (dolayısıyla anlatısal iştahımızı) "şekillendirmekte" kullandığı "ifşa aygıtları" ve "değerlendirme işaretlerini" inceleyen Sacks, yazarların ikincil karakterler yaratarak zımni yazarın umursadığı şeyleri umursamamızı sağladıklarını, böy-

16. Kitap boyunca yaptığım pek çok tartışmaya ek olarak, bkz. "Chicago eleştirmenleri"nin No. 21 ve 22'de yaptığı, ayrıca 15. dipnotta sayılan eserlerdeki tüm pratik analizler. Bu ayrımla otuz beş yıl yaşadıktan, Boccaccio ve Fielding'in bu ayrımla oynadığı oyunların keyfini aldıktan, hatta hikâyeyle ilgili tüm düşüncelerde merkezi olmasını verili saymaya başladıktan sonra, geçtiğimiz beş-on yıl içinde şu ya da bu kişi tarafından keşfedildiğine dair iddiaları okuyunca çok eğleniyorum. Aslında ayrım hem Aristoteles'te hem de Platon'da önemlidir. Eleştirel kitaplar arttıkça kültürel unutkanlığımız da artıyormuş gibi görünüyor.

Ama hiçbir eleştirel ayrımın bir bağlamdan ötekine geçilirken tamamen aynı anlamı korumadığının altını çizmeliyim. *Diegesis* son zamanlarda "ham hikâye" gibi bir anlama gelen bir terim olarak moda oldu. Bu süreçte en az dört farklı anlamı ifade etti: bir hikâyedeki insani olaylara karşı bu olayların anlatımı (Seymour Chatman, No. 392'de hikâyenin "tarzına" karşı "ne olduğu"dur); olayların doğrudan dramatik taklit ya da *mimesis* ile gösterilmesine karşı olayların anlatılması (Genette'in *Anlatının Söylemi*, No. 532, s. 162-6, özellikle s. 163. Görünüşe bakılırsa, yazar yanlış bir şekilde benim "göstermeye karşı anlatma"mı "mimesise karşı diegesis" ile bir tuttuğu için konumumda bir paradoks bulmuştur); biçime karşı içerik (Genette, s. 50); gösterene karşı gösterilen (Genette, s. 27).

17. Hikâyelerin hikâye sıfatıyla nasıl işlediğini görece ihmal etmiş olduğum, kaynakçalarda bu konuyu "genel" başlığı altına yerleştirmemden anlaşılıyor. Ayrı bölümler gerektirebilecek kadar önemli olan pek çok tartışmanın, oradaki bir sürü başka "genel" konunun arasında kaybolma tehlikesi altında olduğunu görüyorum.

lece bizi hikâyeyle birlikte hareket ettirdiklerini etraflıca açıklar. Sacks'ın Fielding'le ilgili açıklamalarında bugün bile kurmacaların çoğunda bulunan ve değer-pekiştiriciler olarak da adlandırılabilecek ikincil karakterlerin her türlüsünü bulmak mümkündür: çeşitli tiplerin "kusursuz örnekleri", yanılabilir ve yanılmaz olanlar, çok ya da az konuşanlar, erkek ya da kadın olanlar; "kendiyle çelişme", "başkahramanla ilişki" ya da "kusursuz örneklerle ilişki" ile "etiketlenen" (yani değer biçilen) "ayaklı kavramlar". Sacks'ın Fielding'in romanlarındaki "konudan sapmaların" ana hikâyenin değerlerini yerine yerleştirmeye yaradığını göstermesini bilhassa faydalı buluyorum. Pek çok modern "konusuz" eserde görünüşte bağlantısız epizotların nasıl birbirleri üzerine birtakım değerlendirmeleri yansıttığını ve böylece yeni türlerde "konusuzluklar" yarattığını göstermek için Sacks'ın yöntemi kullanılabilir.

Genette'in *Anlatının Söylemi* de benzer şekilde büyük bir yazara odaklanır ve o yazarın uygulamaları temelinde aşırı genellemeler yapma eğilimindedir. Ama Proust'un büyük *Kayıp Zamanın İzinde*'sinde "hikâyenin" nasıl "anlatıya" dönüştüğüne dair harika ve zengin bir analiz sunar.

Genette tek başına alındığında çok yanıltıcı olabilir; Sacks'ın en güçlü olduğu noktalar tam da Genette'in en zayıf olduğu noktalardır. Genette okurken, en sofistike okurların okuma deneyiminin bile genellikle umut ve korku gibi duyguları, mutluluk arzusunu ve bazı dramatik ironi türlerinin ürettiği yoğun endişeyi içerdiğini nadiren düşünüyor insan. Kitabı neredeyse tamamen bilmeyle, bilişle, fikirlerin ve yapıların biçimsel tasavvuruyla sınırlıdır. Sonuçlar konusundaki olağan merakımız, gerilim sevgimiz bile önemsizleştirilmiştir – nitekim büyük ölçüde Proust'la sınırlı bir analizden de bu beklenir.

Ama salt hikâyenin işleyişiyle ilgili açıklamalarında yaptığı pek çok ayrım, neleri dışarıda bıraktığından çok daha fazla ilgilendiriyor beni.[18] Maddi zaman planı ile fiili anlatı zamanı arasındaki üç türlü ilişkiye dair en sistemli açıklama Genette'tedir:

18. Genette'le ilgili çekincelerimi tartışmanın yeri burası değil. Çekincelerimi Laurence Lerner'ın hazırladığı (büyük ihtimalle 1983'te Blackwell tarafından yayımlanacak olan) *Reconstructing Literature*'da çıkacak bir övgü yazısı bağlamında açacağım.

... hikâyede olayların sıralanışının zamansal düzeni ile anlatıdaki yerleşimlerinin sahte-zamansal düzeni arasındaki bağlantılar; bu olaylar ya da hikâyenin değişken süresi ile anlatıda anlatılanın sahte-süresi (aslında metnin uzunluğu) arasındaki bağlantılar, dolayısıyla hızların bağlantıları; son olarak da sıklık bağlantıları, yani ... hikâyenin tekrar kapasiteleri ile anlatının tekrar kapasiteleri arasındaki ilişkiler... [s. 35]

Genette'in bu ilişkilerden her birinin çerçevesinde dile getirdiği ayrıntılı incelemeler arasından sadece üçünü seçerek analizinin bize sunduğu kesinliği göstermek isterim. Bir kere, her zamansal kopuşun "uzanımı" (*portée*) vardır: Anlatı verili bir hikâye ânının ne kadar ilerisine ya da gerisine sıçramaktadır? İkincisi, sıçramanın "kapsamı"dır (*amplitude*): Hikâyenin süresinin ne kadarı bu anlatı sıçrayışında içerilmektedir?

Bu yüzden, *Odysseia*'nın XIX. Kitabında Homeros, Euryclea Ulysses'in ayaklarını yıkamaya hazırlandığında hâlâ belli olan yarayı uzun zaman önce Ulysses'in henüz bir ergenken nasıl aldığının hikâyesine döndüğünde bu analepsinin ["geriye uzanma"; "flaşbek" sözcüğünün çağrıştırdığından daha kesin bir kopuş] uzanımı onlarca yıldır ve kapsamı da birkaç gündür. [s. 48]

Üçüncüsü de hikâyenin hızına kıyasla anlatının "hızıdır" (*vitesse*). Proust'ta bu hız "üç saatlik [hikâye] için 150 sayfadan, on iki yıllık hikâye için üç satıra; bir dakika için bir sayfadan, bir asır için bir sayfaya kadar değişiklik gösterir" (s. 92). Genette eser boyunca anlatının hızındaki değişikliklere dikkat çekerek, gerçekleşmiş olay örgüsündeki genel örüntülemeye dair şaşırtıcı ölçüde isabetli gözlemlerde bulunur.

Benzer şekilde, çeşitli tekrar ve sıklık türlerine ilişkin özenli sayfaları, bu önemli güçlendirme tarzına yaptığım tek açık gönderme yüzünden bana mahcubiyet veriyor. Kenneth Burke'ün "Lexicon Rhetoricae"de "uzlaşımsal biçimlere" dair söylediklerinin etkisiyle tekrar üzerine biraz düşündüysem de, geliştiremediğim ya da geliştirmediğim başka pek çok imkân gibi bunu da basit bir gönderme olarak bıraktım. (Tekrar konusu için ayrıca bkz. Miller, No. 458 ve Kawin, No. 546.)

Kısacası, Genette'in çalışması altıncı bölümden sekizinciye kadar geliştirdiğim anlatı imkânları aralığını ciddi anlamda zenginleştiriyor. Kategorilerinden bazıları hemen herkesin bahsettiği kavramlara bulunmuş daha hoş terimlerden ibaret ki kendisi de şakayla karışık

bunu kabul ediyor: "anlatı anakronisiz de olur, ama *anisokroni*'siz olmaz, ya da başka bir ad tercih ederseniz (ki büyük ihtimalle edersiniz), ritim efektleri olmadan olmaz" (s. 88). Ama diğerleri, mesela "(içsel) homodiegetik analepsiler" sadece ismen heybetli bir orijinallikte değil, aynı zamanda uygulamalar bakımından da üretkendir.

Bu tür çalışmaların hepsi retorik soruşturmalarda yeniden belirdiklerinde büyük bir değişim geçireceklerdir. Pek çok anlatı araştırmacısı gibi Sacks ve Genette de bizim bakış açımızdan zaman zaman pratikten uzak görünecek bir tarzda ve derinlikte "bilimsel" ya da teorik sorularla uğraşmaktadır. Retorik araştırma kullanımların, amaçların, hedefin vurulmasının ya da ıskalanmasının, pratiklerin aydınlatılmasının peşindedir ve saf bilgi uğruna değil daha fazla (ve gelişmiş) pratikler uğruna çaba gösterir. Her türlü sahici dil, gösterge ya da hikâye biliminin bulgularını kullanabiliriz – hatta bu bulgulara bağımlıyız. Ama bizler neşe içinde bilimcinin alanına akın düzenler, orayı yağmalar ve sonra da retoriğin amaçlarına geri döneriz. Bir hikâyenin ya da tekniğin niye diğerinden daha çok işe yaradığını bilmek isteriz, çünkü hangi teori ayakta kalırsa kalsın, anlatıcılar ve dinleyiciler olarak bizim pratiklerimiz daima geliştirilmeye açıktır.[19]

Örnek Olarak Beckett'ın Eşlik*'i*

"İnsanın eylemleri bir sanat eseri meydana getirecek şekilde biçimlendirildiğinde, yaratılan biçim insani anlamlarından ve insanlar her eylemde bulunduğunda örtük olan ahlaki yargılardan asla kopartılamaz. Ayrıca yazarın yaptığı hiçbir şey, bu eseri başkalarının –okurları, hayali okur olarak kendisi, izlerkitlesi– ulaşabileceği hale getirme çabasından yalıtılmış olarak anlaşılamaz son tahlilde. Roman iletilebilir bir şey olarak varlık kazanır." [s. 409]

19. Korkarım Genette gereği kadar "retorik" olmadığını iddia etmem karşısında şaşıracaktır, çünkü açıkça görülüyor ki retorik araştırmalarda klasik dönemin esintisini geri getirdiğini düşünüyor (bkz. No. 530-532A, özellikle No. 532'deki 6. makale, ki bu makale 532A'da "Rhetoric Restrained" adıyla çevrilmiştir). Ama değerlendirme problemleriyle ilgilenme tarzına üstünkörü bir bakış bile benim tabirimle onun "bilimsel" eğilimini göstermeye yetecektir (bkz. s. 265-6, *Anlatının Söylemi*, No. 532).

Sacks ve Rabinowitz'in, Gennette ve Bakhtin'in, ayrıca bu noktada sırtımı dayayabileceğim diğerlerinin teşvikiyle ideal bir "kurmaca retoriği" inşa etmek gibi imkânsız bir işi üstlenseydim neleri bu çalışmanın kapsamına alırdım? Her zaman olduğu gibi yazarların bizi hikâyelerinin tam bir deneyimine götürmek için neler yaptığını ve yapabileceğini açıklamamız gerekirdi. Yine de "tam deneyim" sözü son derece muğlaktır. Farklı türden hikâyelerin farklı türden "tamlıklar" yaratmasının yanı sıra, farklı eleştirel varsayımlar da bizi doldurulacak farklı kaplara yöneltecektir.

Yine de, anlatmalarımızın ve dinlemelerimizin büyük çeşitliliğinin altında bir parça ortak zemin buluyoruz ("biz" dediğime dikkat edin): Hikâyeye kendimizi ya kaptırırız ya da kaptırmayız; okumayı ve dinlemeyi ya bırakırız ya da yaptığımız şeye devam ederiz. Mutlak bir evrensellikle "biz" diyebileceğim tek yer burasıdır: Verili bir hikâye kendini bize ya "anlattırır" ya da anlattıramaz. Retorik olarak kurmaca ve kurmacada retoriği incelerken hikâyelerin kendilerini anlattırmalarının tüm yolları üzerinde duruyoruz: Yazarlar bunu yapmalarını nasıl sağlıyor ve biz oyundaki rolümüzü nasıl yerine getirmeyi beceriyoruz, gibi soruları ele alıyoruz. Yazarlar/metinler/okurlar: Bunların her birine odaklanan eleştiriye ihtiyacımız var, ama konunun tamamı bunlar arasındaki alışverişlerdir. (Benzer bir alışveriş vurgusu için bkz. Rosenblatt'ın (No. 721-2) ne yazık ki ihmal edilmiş eserleri.)

İdeal retoriğimizde anlatısal ilginin ve anlatıyı güçlendirmenin üç ana kaynağının –bir hikâyeyi yürüten üç yöntemin– düşünülebilecek her tezahürüne hakkını vermek zorundayız.

1. Yazar zamansal sıralamada istikrarsızlıklar (benim "ilgi" dediğim, Burke'ünse No. 263'teki "Psikoloji ve Biçim" başlıklı makalesinde iştah [*appetite*] dediği unsurlar) yaratarak bizi beklemeye değer tamamlanışlara doğru götürebilir: "Oğlan kızı görür... oğlan kızı alır", "Kız oğlanı görür... kız Tanrı'yı bulur ve oğlanı reddeder", "Sanatsal deha Mammon'un (ya da siyasetin veya ailenin) baştan çıkarıcılığıyla karşılaşır... ama nihayetinde asıl mesleğini benimser", "Cinayet işlenir... cinayet açığa çıkar", "Kahraman hakarete uğrar... ve intikamı tatlıyken acılaşır", "Cinayet, açığa çıkma ve intikam." Ya da böyle tamamlanışların hüsrana uğramasını beklemeye itiliriz ve tersine dönmelerinden hoşnut kalırız.

Okurlar olarak iştahımız ister Genette'in Proust'ta bulduğu tasarımın getirdiği incelikli hazlara yönelik olsun, ister Sacks'ın Fielding'de ele aldığı tutkular, açlıklar ve pervasız kahkahalara yönelik olsun, *araştırmacılar* olarak dikkatimiz daima aynı türden problemler üzerinde olacaktır: Şu ya da bu "yazar", hikâyesini (anlatısal izlerkitleye ve yazar izlerkitlesine mensup okur olarak çifte rolümüzü oynarken) kendimize tam etkisiyle yeniden anlatmamızı sağlayan kanıtları tedarik etmeyi becermiş mi beceememiş mi?

2. Bir hikâye anlatan kişiler (ve tüm yazarlar) gelenekselleşmiş malzemelerin gerektirdiği basit meraktan ziyade hikâyenin tamamlanmasını önemsememizi sağlamak için bu istikrarsızlıklara ilgimizi artırabilirler. Bu yüzden sadece "kız oğlanı görür" denmez, onun yerine "hayranlık uyandırıcı, sevgi dolu, övgüye layık ama topalladığı için asla yeterince takdir görmeyen genç kadın, yakışıklı oğlanı görür ve büyülenir", "Duyarlı, çilekeş, yoksul düşmüş sanatçı bir çatı katında aç biilaç yaşarken kötü ama zengin bir kadın tarafından baştan çıkarılır" ya da "Masum kurbanı nedensiz yere öldüren cani takip edilir ve (şaşırtıcı bir biçimde) görünüşte beceriksiz ama iyi yürekli dedektif tarafından yakalanır".

3. Bir hikâye anlatan kişilerin çoğu doğrudan anlatma sürecinin içinde ikincil bir ilgi yaratır, böylece o ilgi ile ilk ikisi arasında bir gerilim üretir: "Okur, ... sanmaya başlamış olabilirsin ... ama..."; "Tanrım! dedi annem, nedir bu hikâye?" "... gördüğümde hissettiğim dehşeti hiçbir insan tarif edemez" denir.

Şurası açık ki, hiçbir kişi ya da "yaklaşım" aklımıza gelen tüm hikâyeler hakkında söylenmeye değer her şeyi bu üç başlık altında söyleyebilmeyi umamaz. İncelememiz daima ve özü itibariyle parçalıdır. Bu daimi eksiklik hissinin lanet mi yoksa saadet mi olacağı da kaygımızın kendi başına sistemle mi yoksa sistemlerin kapsamaya çalıştığı zengin ve çeşitli malzemeyle mi ilgili olduğuna bağlıdır. Ama teorik çatışmadan uzaklaşıp iyi bir hikâye okuduğumuz her seferinde bir tür tamamlanma sunulur: Sevdiğimiz bu hikâyeyi (artık adı her neyse) kendi türünün (bu tür her neyse) özellikle iyi bir temsilcisi sayarak okur ve onun üzerine bu minvalde düşünürsek, kendimiz ve başkaları adına eserin mucizelerinin nasıl işlediğini daima tespit edebiliriz. Ondan sonra da eğer istersek, *Kurmacanın Retoriği*'nin yazarının hayal bile etmediği teorilerin –ve okuma pratiklerinin– açı-

ğa çıkarttığı pek çok yeni mucizeden de faydalanabiliriz.

Varsayalım ki en sonunda böyle bir duruma geldik ve Samuel Beckett'ın son hikâyelerinden birine –birinci bölümde "Doğan"a baktığımız kadar– yakından baktık. Yeni ve kesinlikten uzak okumamı orada kullandığım soru çerçevesine yerleştirmeyi faydalı buluyorum. Hatta niye açıkça taklide başvurup aynı dilin bize nereye kadar rehberlik edeceğini görmek için 18. sayfadan başlamayalım ki?

MODERN ANLATIDA YAZARIN ANLATMAYI REDDİ

Beckett'ın hikâyesini okurken, sürdürdüğü sessizlik türü sayesinde, karakterlerini kendi kaderlerini belirlemekte ya da kendi hikâyelerini anlatmakta serbest bırakma tarzı sayesinde, kendisinin ya da güvenilir bir sözcüsünün bizimle doğrudan ve otoriter bir şekilde konuşması halinde çok zor ulaşılacak, hatta hiç ulaşılamayacak etkilere ulaştığını hatırlamalıyız (s. 287).

Hikâye anlatıcısının en bariz yapay aygıtlarından biri, "dalgalı yansıtıcı" diyebileceğimiz karakterin karmakarışık içsel bilincini terk etmeme, bizi karakterlere ve çevrelerine dair güvenilir bir görüşten kasten yoksun bırakma numarasıdır. Hikâye anlatmanın doğal yoluna dair fikirlerimiz ne olursa olsun, mahut gerçek yaşamda bir duruma dair herkesin bileceği şeyleri ve bu durumun muhtemelen uyandıracağı hisleri yazar bize söylemeyi reddettiğinde, işin içine hile girmiş demektir. Normal hayatta tamamen güvenilir içsel işaretler sayesinde kendimize dair bazı meseleleri biliriz, ama görüşümüz daima kısmi kalır. O halde bu yüzyıl boyunca edebiyatta gündelik hayatın her anındaki güdülere dair asgari güvenin bile bizden esirgenmesi, onun yerine birbirimizle alışverişimizdeki çıkarımlarımızdan çok daha sakat çıkarımlara dayanmaya zorlanmamız tuhaftır bir bakıma.

"Karanlıkta bir ses gelir birine. [Hayal et]."

Beckett son romanı *Eşlik*'te[20] kurmaca dışında asla önümüze konmayan bir bulmaca sunar. En yakın dostlarımız bile bizimle böyle

20. Beckett'ın giderek sayfaları azalan eserleri –on beş ila yirmi sayfalık eserler– bazen önce İngilizce sonra Fransızca, bazen de önce Fransızca sonra İngilizce yayımlanmıştır, ama bilgim dahilinde asla aynı anda hem Fransızca hem İngilizce değil; her birinin sesi sonuncusuna benzer, ya da hiç ses vermez, veya ancak ara ara ses verir, sık sık ses vermenin imkânsızlığından dem vurur ve yine çoğunlukla eserin

bulmaca gibi konuşmaz. Kim konuşmaktadır? "Hayal et" emir kipinde olduğuna göre karanlıkta sesi işitene mi yoksa bana mı hitap etmektedir? Peki niye "[şunun ya da bunun] sesi gelir" değil de "bir ses gelir"? Sesi işiten erkek midir kadın mıdır? Neden "konuşur" değil de "gelir"? Beckett'ın eserlerini bildiğim, sevdiğim (en azından çoğunu diyelim) ve üslubuna neredeyse taparcasına hayran olduğum için, buradaki her sözcüğün doğrudan Tanrı'dan gelmişçesine özenle seçildiğinden eminim. Devam eden hikâyeyi anlayabilmek için bulmacayı sorgulamadan bulmaca olarak kabul etmek zorundayım.

Normal hayatta bir arkadaşım gelip bana şöyle deseydi:

"Karanlıkta bir ses gelir birine. Hayal et."

Ne yapacağımı bilemezdim: Belki gülerdim, belki de psikoterapist olan eşimden yardım isterdim. Arkadaşlarımdan en kurnaz olanının bile böyle bir açılışla ilginç ve değerli bir şey sunabileceğine inanamam – halbuki Beckett'a inanırım, çok özel ve yapay türden bir arkadaştır o: "meslekten yazar". *Eşlik*'i okumaya devam ederken arkadaşımızın özenle ilerlediğini doğrulayan tekrarlar derhal karşımıza çıkar, yeni bulmacalar ve boşa çıkan ipuçları görürüz:

> Karanlıkta sırtüstü yatan kişiye. Bedeninin arka bölümündeki basınçtan ve gözlerini yumduğunda ve yeniden açtığında karanlığın değişmesinden anlar bunu. Söylenenin ancak küçük bir bölümü doğrulanabilir. Örneğin şunu duyduğunda: Sırtüstü yatmaktasın karanlıkta. İşte o zaman söylenenin doğruluğunu kabul etmelidir. Ancak söylenenin asıl büyük bölümü doğrulanamaz. [s. 7]

Komedyen Bill Cosby, Tanrı'yla konuşan Nuh'a harikulade bir kuşkuculuk anında, "Kim konuşuyor orada, *gerçekten* kim?" diye sorduru. Biz de burada o birinin arkasında kimin konuştuğunu; durumunu büyük bir dikkatle çıkarsıyormuş gibi görünen kişinin kim olduğunu; popoyu, götü ya da kıçı değil de (her kelimeyi büyük bir dikkatle seçerek) "arka bölümü" düşünmeyi tercih edenin kim olduğunu sormak zorundayız. Karanlıkta sırtüstü yatmış, karanlıkta onunla konuşan,

---

"çuvalladığına" veya "Hiç İçin [Bir] Metin" ya da "Ivır Zıvır"dan ibaret olduğuna dair açık ifadeler içerir ve bu cümleye benzer cümlelerle doludur. Ya da bu cümleye. Dediğim gibi bu ürünler hem hayranlık verici hem de çoğunlukla benim için üzücüdür. *Eşlik*'te "en baştan" bir *hayatı* düşünmeye yeniden başlama cesaretini göstermek büyük bir sevinç kaynağıdır, her ne kadar bu da yine kasvetli bir hayat olsa da.

onu boşuna ümitlendiren ses hakkında neyin doğrulanabileceğini anlamaya çalışarak yavaş yavaş düşünen kimdir? Belki de bu sesi bizim hayal etmemiz isteniyordur. Bu sahne oluyor mu, yoksa olduğunun hayal edilmesi mi isteniyor?

Ayrıca bu ses nedir, hikâye anlattığını bilen bu saldırgan yazar sesi, "örneğin" gibi sözler ederek kendine dikkat çeken bu ses nedir? Ne tür bir asgari varlık böyle ifadeler kullanır? Anlatan bir varlık belli ki. Ama o kadar da belli değil – birini karanlıkta sırtüstü yatarken hayal eden başka bir karakterin sesidir belki de.

Hayali dünyaların böyle mutlak bir şekilde kafa karıştıran asgari ifadelerle yapay olarak sınırlanması günümüzdeki anlatıların çoğunda karşımıza çıkar. Önceki kurmacalarda gördüğümüz doğrudan ve otoriter retoriğin hiçbir zaman tamamen yok olmadığı doğrudur. Ama kurmacada yazar sesinin giderek daha uç şekillerde saklanması, böyle meseleleri derinlemesine ve ufuk açıcı bir tarzda inceleyen *Kurmacanın Retoriği*'nin bile öngöremeyeceği derinlikte problemler yaratmaktadır. Beckett'ın bir durumu bize aktarırken, herhangi bir konuda dolambaçsız bir ifade kullanabilecek bir yazarın varlığına dair en ufak bir işaret vermemesi bizi neden tek bir anlatı çizgisiyle sınırlasın; yani tüm bunların insanlık durumunun bir metaforu işlevi gördüğüne ve geriye büyük bir güzellik ve sevgi dolu ihtimam etkisi bıraktığına dair dokunaklı/komik bir çıkarsama yolunun dışına niye çıkılamasın? John Barth'ın "Eğlence Evinde Kayboluş"u gibi çapraşık anlatısal eğilimler ne kadar uzun süre incelenirse o kadar sığ görünürken, *Eşlik* gibi eserler niçin inceledikçe daha derin ve daha güzel görünürler?

Bu soruya çok tatmin edici bir cevabım varmış gibi davranamam, ama kafa karıştırıcı bir sesler karışımının kusur olup olmadığıyla ilgili genel kurallara bakarak cevap bulunamayacağı da aşikâr. Hiç kuşku yok ki, tek başlangıç noktası bu hikâyenin tamamına gayet yakından bakmak, ima edilen türünü göz önünde bulundurarak başlangıcından bizi götürdüğü yere doğru ilerlemek.

Giderek artan bir dikkat ve yoğunlaşan bir hazla kendimi okurken bulduğum roman, Beckett'ın son yıllarda yazdığı diğer eserler gibi çok kısadır: sadece altmış üç sayfa sürer ve sayfaların büyük bir kısmında sadece 150 kelime bulunur. Aslında pek çok kısa öyküden daha kısadır. John Leonard'ın kitabın arka kapağında alıntılanan yazı-

sında belirttiği gibi, *Eşlik*'i "okumak bir saat bile sürmez". Yani ilk seferde. Ama beni sadece o bir saat boyunca kendine bağlamakla kalmıyor; eseri tekrar tekrar okuyorum, kendi kendime sesli okuyorum, arkadaşlarıma okuyorum. Peki bu nasıl oluyor? Beckett'ın yalın, yoğun üslubuna hâlâ hayran olmama rağmen ondan sıkılmaya başladığımı sanıyordum.

Böyle bir çekiciliği anlamak için ilk okumada neler bulduğumuza –yani hikâyenin hangi malzemelerden yapıldığına– bakarsak işimiz daha kolay olur. Hikâyenin malzemesi Boccaccio'nun "Doğan"ının malzemesi kadar uzlaşımsal ve sığdır – yani Beckett'tan ve 1982 yılından bekleneceği kadar uzlaşımsal ve Proust'u yaşayıp sonra Joyce' tan Pynchon'a geçen bir dünyada olabileceği kadar sığ. "Karanlıkta sırtüstü yatan kişi" (çok geçmeden tek başına olabileceğini öğreniriz ama tam emin olamayız) tanımlanamayan bir ses işitmektedir ki bu ses kimi zaman doğruluğu kanıtlanabilir şeyler söylemekte ama çoğunlukla ancak hayal edilebilecek –ya sırtüstü yatan kişi tarafından ya da başkası tarafından hayal edilebilecek– şeylerden bahsetmektedir. Duyduğumuz sesler üç tane gibi görünmektedir:

> Ve bir başka karanlıkta ya da aynısında bir başka kişi eşlik olsun diye tüm bunları tasarımlamakta. Çabuk bırak onu.
>
> İkinci kişi adılının kullanımı sesi belirler. Üçüncü kişi adılınınkiyse o habis başka kişiyi. Sesin konuştuğu/sözünü ettiği kişiyle konuşsa/sözünü edebilse bir birinci kişi adılı da olurdu. Ama o bunu yapamaz. Yapmayacak. Sen yapamazsın. Yapmayacaksın. [s. 8]

Demek ki biri karanlıkta, dinliyor; o zaman "ses" ona ikinci tekil şahısta hitap ediyor; belki yine başka bir karanlıkta olan bir üçüncü de eşlik olsun diye her şeyi habis bir şekilde tasarımlıyor.

Mesele şu ki, bu bilgiden bile emin olamayız ve emin olamayacağımızı *biliriz*. Rabinowitz'in terimlerine başvurursak, yazar izlerkitlesine mensup okurlar olarak Beckett ve bu tür edebiyat hakkında çok şey biliriz. Nasıl bir yolculuğa çıktığımızdan haberdarızdır. Başladığı gibi biteceğini, yine bir nebze kafa karışıklığı yaşanacağını biliriz. Bu kitabın her fiili okuru neredeyse kesinlikle Beckett'ın başka eserleriyle de tanışmıştır ve Beckett bizim bu tür okurlar olmamızı temel alır. Ama "anlatısal izlerkitle" olarak bunlardan hiçbirini bilmeyiz ve yazar izlerkitlesinin inanamayacağı bir şeye, bu hikâyenin "bi-

ze" anlatıldığına inanırız – yani aslında Paris'te lüks içinde yaşayan Nobel ödüllü bir yazarın kaleme aldığı son derece yapay bir eseri, büyük maliyetle üretilen ve fahiş bir kârla New York City'deki bir avangard yayıncıya satılan bir eseri okuduğuna değil de, böyle kafası karışık varlıkların gerçekten var olduğuna inanan okurlara.

Böylece sırtüstü yatan, zihni "şu anda her zamankinden az merak [duyan]" kişinin eşliğinde kafa patlatarak yolumuzu ararız. Ömür boyu süren, tam bir hayatı kapsayan, doğumdan ölümün yakınına kadar giden bir dizi hatıranın içinden geçeriz. (Yoksa bunlar hayal midir? Sırtüstü yatanın hayalleri midir? Sesin hayalleri midir?) Hatıralar çoğunlukla hayal kırıklıklarına aittir; çocuğunu ihmal eden ebeveynlerin, yeniyetmelikte âşıkların renksiz ve hüsran dolu buluşmalarının, giderek yaşlananların azalan etkinliklerinin hatıralarıdır. Paskalya Cuması'nda doğmuştur, ama sadece babasının bu sahneden kaçma yollarını hayal etmemize izin verilir. "Küçük bir çocuk", annesine göğün ne kadar uzakta olduğuna dair masum bir soru sorar, annesi de "hiç unutamadığı sert bir karşılık" verir. Denizin biraz yukarısında durmaktadır ve babası aşağıdan atlaması içni seslenir. Çocuk bir kirpi yakalar, ölüme terk eder, sonra hayvanı çürürken yeniden bulur: "O vıcık vıcık yığın. O leş koku." Âşıklar buluşur – burada gövdenin bacak uzunluğuna oranına dair hesaplamalar vardır. Yaşlanan bir adam giderek bitkin düştüğü yürüyüşlerinde bitmek bilmez adımlarını sayar, en sonunda vazgeçer ve karanlıkta sırtüstü yere uzanır. Bu böyle devam eder.

Tüm bunların nasıl olup bittiğinden bahseden sesin, "ötekinin" ve muhtemelen "başka bir ötekinin" tefekkürleri de çok düzenli aralıklarla metne serpiştirilmiştir. En başta sesten şunu öğreniriz: "Şu anda nasılsan öyle son bulacaksın" (s. 8); en sonda da,

> Sen şu anda karanlıkta sırtüstü yatan, bundan böyle kollarını bacaklarına dolamak ve başını daha fazla eğilmez olana dek eğmek üzere doğrulamıyacaksın. Ancak yüzün sonsuzca yukarı dönük boşu boşuna masal uydurmaya çalışacaksın. Sözcüklerin nasıl sona ermekte olduklarını duyana kadar. Herbir anlamsız sözle sonuncuya biraz daha yaklaşarak. Ve uydurduğun masalın da. Karanlıkta seninle birlikte olan kişinin masalının. Karanlıkta seninle birlikte olan kişi masalını uyduran kişinin masalının. En sonunda çabanın boşa gitmesi ve sessizlik çok daha iyi değil mi. Ve senin her zaman olduğun gibi olman. Yalnız. [s. 57-8]

Tamamlanmış ya da tamamlanmak üzere olan bir hayatın hikâyesi ve parçalı anlatımı, salt malzemelerinin genel hatlarına indirgenen bu anlatı, kökten farklı etkiler yaratacak, tam olarak gerçekleştirilmiş olay örgülerine çevrilebilirdi. Acı ama komik bir fars olabilirdi; kişinin emekleyip devrilerek, yine emekleyip yine devrilerek bedeniyle dikdörtgen ve paralelkenar yapmasının uzun uzadıya tartışıldığı kısım gibi bölümler öne çıkarılabilirdi.

Son olarak diyelim sol diz altı inç öne giderek kendisiyle benzeşik el arasındaki uzaklığı yarı yarıya yarılar. Derken el de sırası gelince aynı ölçüde öne gider. Dikdörtgen şimdi paralelkenardır. Ama ancak sağ diz ve sağ el ötekileri izleyinceye kadar. Dikdörtgen yeniden oluşur. Adam yere yuvarlanana dek bu böyle gider. Tüm emekleme biçimleri içinde herhalde böyle sürünerek eşkin gitme en az tanınanı. Ve herhalde bu nedenle tümünün içinde en eğlencelisi. [s. 45]

Böyle habis bir zekâ bu kadar kısa bir eserin tamamını doldurabilirdi.

Bu malzeme uzun bir biyografik romanda kullanılabilirdi; bu hayatın epizotları en ince ayrıntısına kadar verilebilir, başkalarından gördüğü kötü muameleye ve dünyanın çilesine yönelik derin merhametine dair ilave epizotlar kullanılarak "onun" kaderine duyduğumuz ilgi artırılabilirdi. Böyle bir eserde "sen"in niçin "türünün dertleriyle uyuşmuş" olduğunun hikâyesini eksiksiz dinleyebilirdik. Aslında bu kısa versiyonun bile en sonuna geldiğimizde hayli zengin bir romandan öğrenebileceğimiz kadar onu tanımışızdır – sevdikleri, korktukları ve arzuladıklarını yeterince öğrenmişizdir.

Aynı malzeme dünyanın anlamsızlığına dair çok daha kısa ve hüzünlü bir ağıta da çevrilebilirdi. Burada dünyanın anlamsızlığı belirtilmiş, "eşlik" olsun, meşgale olsun diye bu dünya hakkında yazmanın anlamsız bir başarısızlık olduğu, düpedüz başarısızlık ve sefaletten başka anlama gelmediği beyan edilmiştir; ama anlatı çoğunlukla esprili, hatta yer yer neşelidir ve bir şekilde başarılı olduğu aşikârdır. Beckett bu eseri on-on beş sayfalık pek çok eseri gibi bir "Vızıltı" haline getirebilirdi. Hayattan epizodları kısaca da olsa dramatize etmek yerine sadece şöyle bir şey de söylenebilirdi: "Karanlıkta yatarken, ses ona anlamsız hayatının olaylarını anlatır, sefalet üstüne sefaletten, sefalet üstüne sefaletten bahseder. O da bu sesin kendisine eşlik etmesini arzulayarak ama bunun olmayacağını bilerek dinler." Kararlı, dinmek bilmez bir kasvet.

Karanlıkta sırtüstü yatmış hayatını hatırlayan ya da yalnız ve umutsuz geçmiş bir hayatı hayal eden bir adamı malzeme olarak alırsak, önümüzde tüm bu imkânların yanı sıra iyi kötü daha birçok anlatı imkânı vardır. Her seçim, Genette'in tabiriyle "uzanım", "kapsam" ve "hız" bakımından çok çeşitli imkânları beraberinde getirecektir. Elimizdeki hikâye –yani hayatın hikâyesi; anlatılmasıyla ilgili daha önemli hikâye bile değil– hız bakımından *Kayıp Zamanın İzinde*'nin tam karşıt ucudur. *Kayıp Zamanın İzinde* en hızlı anında koca bir yüzyılı bir sayfaya sığdırmış olmasına rağmen, cüretkârca ağır ilerleyen bir eserdir: İçinde her şeye vakit vardır, çünkü zamanın tamamı bir bakıma konumuzdur. *Eşlik*'te ise "M"nin (yoksa "H" mi? Veya "O" mu? "Sen" olabilir mi?) hayatı geçip gidiverir. Anlatma, hayal etme, hikâyeyi hatırlama problemleriyle ilgili sayfaları çıkarırsak, yirmi kısa sayfada anlatılmış bir ömürle karşılaşırız; geçip giden yıllar ilk filmlerde hızla titreşen imgeler gibidir. Uzanım ve kapsam daha da soluğu kesilmiş haldedir: Geriye ve ileriye sıçrarız, kâh anlatmaya kâh hayata geçeriz, çocukluktan büyüklüğe, çocukluktan yaşlılığa sonra yine çocukluğa ve benzer şekilde bir anlatı probleminden başka bir anlatı problemine geçeriz.

Bu haliyle her hamle, bünyevi olarak mümkün başka olay örgülerini gerçekleştirmek için gereken –ya da en azından bu olay örgülerinde etkili olacak– hamlelerden farklı bir yöndedir. Bitmiş hikâyenin okura mümkün olan en büyük hazzı vermesi tasarlanmıştır (karmaşık bir türden olmasına, süreç içinde çekilen acılardan sonra yaşanan gizemli bir katarsisten kaynaklanmasına rağmen buna haz diyorum); yapayalnız, yaşlı, tam anlamıyla imansız, kendi hikâyesini anlatma çabasına bile inanç duymayan ama yine de güçten düşen mantığını ve aklını elinden geldiğince iyi kullanmaya azmeden, kendisine eşlik etmesi için bir şey yapan, bir şey hayal eden biri olmanın "nasıl bir şey olduğunun" metaforik çağrışımının hazzıdır bu. Sempatinin daha geleneksel biçimlerde üstüne bina edildiği ahlaki tercihe benzer bir şeyi bu hikâyede veren de bahsi geçen azim ve hayal etme gücüdür elbette. (bkz. 5. Bölüm, özellikle s. 141 ve s. 427-9).

Hüsrana uğrayacağı daha baştan belli bir serüvene (zira aynı asgari araçlarla benzer etkiler yaratmaya çalışan, Beckett ve başkalarının yazdığı sayısız hikâye olduğunu düşünürsek, alınacak haz hakikaten zayıftır) atılmamızı garantilemek için, anılar, "hayata" dair spe-

külasyonlar, çileyle ilgili şakalar ve anlatısal karmaşalarla ilgili açıklamalar arasındaki denge çok hassas olmalıdır. Bilhassa Tristram Shandy'ciliğin yıllar boyu süren neredeyse çılgınca taklitlerini görmüş olan bizler için, iç içe geçmiş anlatıların permütasyon ve kombinasyonlarının bitmek bilmez düşünsel takibinden daha sıkıcı bir şey olamaz.

Ses iyileştirilemez mi? Eşliğe daha uygun bir hale getirilemez mi? Mesela şimdi geçmişte bir zamanla değiştirilemez mi, karanlıkta o bulanık zihinde zaman kipi olmasa da. Her şey aynı zamanda hem olup bitmiş hem oluyor hem de olmak üzere. Ötekine gelince bir süredir iyileştirilemeyecek halde. İlk başta hayal edildiği gibi aynı yavan ton ve aynı tekrarcılık. Bunları iyileştirmek olanaksız. Ancak daha az devingenlik. Hafiflikte daha az değişkenlik. En uygun konumu ararmışçasına. En etkili biçimde çıkabileceği konumu. Kolayca duyulabilecek ideal hacmi. Ne bağırtısıyla kulağı tırmalayan ne de ters yönde aşırıya kaçıp onu zorlanmaya zorlayan. Böylesi bir araç ilk başta aceleyle hayal edildiği halinden çok daha uygundur eşliğe. Çok daha yakındır amaçladığını elde etmeye. Dinleyene bir geçmiş vermek ve bunu kabullenmesini sağlamak. Sen bir Paskalya Cuması uzun sancılardan sonra geldin dünyaya. Evet, anımsıyorum. [s. 32]

Güçlü, hatta vahşi reddiyelerden pek çok sayfa sonra birinci tekil şahısta ulaşılan buradaki doruk noktası nefes kesici bir güzelliktedir. Değişiklik üstüne değişiklik sayesinde üslup hevesinin giderek komik bir şekilde artıp neredeyse klasik edebiyattaki gevezelik seviyesine ulaştığı kısmı takip etmesi bakımından özellikle iyidir. Doruk noktasına "zorlanmaya zorlayan" diye biten cümleyle ulaşılır. Ardından hayal kırıklığı gelir: Tüm bunlar eşlik için değil, "düşüşü" vurgulamak içindir:

Evet, anımsıyorum. Güneş karaçamların ardında batalı çok olmamıştı. Evet anımsıyorum. Daha çok aşındırabilmek için damlaların nasıl amansızca çarpmaları gerekirse öyle. Aşağıdaki yere. [s. 32]

Bu düşüşün ardından (*Venedik Taciri*'nde "Aşağıdaki yere" *usulca* düşen merhamet yağmuru damlalarıyla ironik bir karşıtlık vardır burada) hemen (bitkin ve aklı giderek karışan bir ihtiyar adam olarak) "son dışarı çıktığında"ya geçeriz. Sona doğru ilerlemekteyiz, anlık olarak doğan sağlam bellekli birinci tekil şahıs umudu artık sönmüştür.

Bu kısacık anlar olağanüstü olsa da, bütün eseri onlar üzerine kurmak sıkıcı olurdu, ki kitapta bulduğum tek kusur da bunu gösteriyor:

saatin akrep ve yelkovanının, ayrıca bunların gölgelerinin gece lambasının ışığında nasıl göründüğüne dair uzun anlatı. Bu kısımda zaman ağır ağır, tekrar tekrar bir sayfa boyunca takip edilir: 50 saniyeden sonra 30 saniyeye, 15 saniyeye, sıfıra ve sonra yine 15'e kadar gidilir (s. 53-4). Elbette işlevini yerine getirir; ama kitap boyunca insan ("biz", "ben") ilk kez sıkılır.

Böyle anların sorunu, sıkıcı karakterleri değerlendirmemiz için bize sunan geleneksel anlatıcıların karşılaştığı soruna benzer. Sıkıcı olmamalıdırlar. Beckett anlatı uğraşıyla oyunlar oynadığı eserlere sempati duyan okurları olduğunu varsayar; bu okurlar "iyileşme"den bahsederken işleri kötüleştirmenin içerdiği buruk şakayı anlayabilecek durumdadır (onun istediği türden bir etki yaratmak için, onun tabiriyle [s. 32] yavan tonları ve tekrarcılığı "iyileştirmek" mümkün değildir!). Yine de bu izlerkitle sonraki eserlerde tehlikeli ölçüde tekrarcı hale gelen tarza karşı sınırlı bir sabır göstermektedir. Özlülük esastır. Öte yandan, hatırlanan (ya da hayal edilen) hayat çok kısa ve oyunbaz olmamalıdır, yoksa korkutucu anlardaki korkuyu görüp hissedemeyiz, hayatın muazzam kayıpları karşısındaki yas hissini algılayamayız. Geçmişten gelen (gerçek ya da hayali) anlık görüntüler yoğun olmalıdır ve Beckett'ın dehası burada kendini gösterir. Başka hangi yazar bu kadar az şeyden bu kadar çok "kaybedilmiş şey" çıkartabilirdi?

> O zaman olan ışık. Sen sırtüstü karanlıktayken o zaman olan ışık. Güneşsiz bulutsuz parlaklık. Şafak sökerken dışarı seyirtir ve yamaçtaki sığınağına tırmanırsın. ... Karanlıkta yatarsın ve yeniden o aydınlıkta bulursun kendini. Denizin karşı yakasına dikili gözlerin sancıyana kadar ... uzanarak. Onları yumar ve yüze kadar sayarsın. Sonra yine açar ve zorlarsın. Tekrar tekrar. Ta ki sonunda o belirene kadar. Solgun göğe karşı soluk mu soluk bir mavi. Karanlıkta yatarsın ve yeniden o aydınlıkta bulursun kendini. [23-4]

Ya da olay örgüsünün "umudun boşa çıkması" veya "yanılsamalı neşenin kaybedilmesi" olduğunu düşünürsek, bu hayatın doruğa ulaştığı yeri düşünelim: bir aşk ânı.

> Bir kavağın dibinde sırtüstü yatmaktasın. Titreşen gölgesinde. O dik açıyla dirseklerine abanmış başı ellerinde. Gözlerin açılıp kapandı ve seninkilerin içine bakan onunkilere baktı. Karanlığında onların içine bir kez daha bakıyorsun. Yine. Yüzünde onun durgun havada uçuşan uzun siyah saçlarının uçlarını duyuyorsun. Saçtan çadırın içinde yüzleriniz gözlerden gizlenmiş.

Fısıldıyor: Yaprakları dinle. Gözleriniz birbirinizin gözlerinin içinde yaprakları dinliyorsunuz. Titreşen gölgelerinde. [s. 44]

Böyle bir güzelliğin kaybından sonra ne olur? "İşte böyle emekleyerek ve devrilerek. Yine emekleyerek ve yine devrilerek. Eğer sonuçta bu hiçbir şeyi iyileştirmeye yaramıyacaksa temelli düşse de olur." (s. 44-5).

Katışıksız güzellik anları tezat teşkil etmeleri nedeniyle önemlidir demek ki; üstelik bunlar o kadar iyidir ki insan Beckett'ın bu güzelliğin neticede yazar olarak onun çizgisinde olduğunu kabul etmesini diler (ne yazık ki *Mal vu mal dit* [Kötü Görülmüş Kötü Söylenmiş; 1981] de böyle çağrışımlardan neredeyse tamamen yoksundur).[21] Ama söz konusu hayatın kendisine dair güçlü bir anlatısal gerilim ortaya çıkmaması için bu anların fazla bol ve ayrıntılı olmaması gerekir. Zira buradaki birinci "hikâye", tıpkı *Tristram Shandy*'deki gibi, özel bir tür hikâye-olmayan-hikâye anlatma ya da hayal etme problemidir ve bizim de hemen her sayfada dramatik epizotlardan sesleri nasıl yorumlayacağımıza dair spekülasyonlara geçerken hiçbir noktada sahici bir öfke duymamamız gerekir. Benzer şekilde, hatta belki daha da önemlisi, anlatısal durumun ve bu durumun esasen çözülemez oluşunun yarattığı bulanıklık yoğun olmalıdır, ama kafalar tüm kurgulamalara direnecek kadar da karıştırılmamalıdır. Beckett'ın bu hassas dengeyi korumaktaki ustalığından şüphe edenler daha geleneksel sanatçıları değerlendirirken de gayet güzel işe yarayan bir teste başvurabilirler: Aynı iç içe karmaşa etkisini yaratmaya çalışın da, manasız anlaşılmazlığa –telafi edici getirileri olmayan anlaşılmazlığa– ya da sunmaya çalıştığınız dünyadan ziyade sizi absürd gösteren bir bıktırıcılığa ne kadar hızlı bir şekilde düştüğünüzü görün.

Bana kalırsa buradaki en ustalıklı hamle, Beckett'ın, okuru tekrar tekrar üç "karakterinin" ötesinde ya da arkasında mücadele eden ve çile çeken birini düşünmeye davet etmesidir; burada sadece üçüncü tekil şahsı kullanan "habis öteki"nden değil, aynı zamanda bizatihi zımni yazardan, hatta meslekten-yazar olan ve bir kez daha bize "neyin nasıl olduğunu" söyleyen Samuel Beckett'tan bahsediyoruz. İnsan tekrar tekrar şunu sormaya itilir: Karakter kendi "masal" anlatma çabasından mı yoksa Beckett'ınkinden mi bahsetmektedir? Yoksa Bec-

21. Paris: Editions du Minuit, 1981.

kett, hakkında konuşulamayan "ben" midir? Meslekten-yazar, zımni yazar ve üç anlatı sesi arasındaki çizgileri kasten bulanıklaştırmaktadır *bu* zımni yazar: Eşlik edecek bir şeyler bulma çabasının başarısını/başarısızlığını üçü de paylaşır.

Bu "anlatısal olay örgüsünün" (böyle denebilirse) doruk noktası (böyle denebilirse) hem ton hem durum bakımından kökten ve şaşırtıcı bir kopuşla gelir. Anlatıcı "dinleyeni [nasıl] daha net" göreceği konusunda kendini tipik bir şekilde sorguladıktan sonra onu çıplak hayal eder: "Sesin saçtığı ışıkta hayaletimsi fildişi bedenin eşliği. ... Ayaklar doksan derecelik bir açıyla iki yana açık. Görünmez bir kelepçeyle bağlanmış eller kalça kemiği üstünde kavuşturulmuş. Gerek duyuldukça başka ayrıntılar." [s. 52-3] Sonra aniden tamamen başka türlü bir sahneye geçeriz.

> Türünün dertleriyle uyuşmuş bir halde başını ellerinin üstünden kaldırıyor ve gözlerini açıyorsun. Yerinden kıpırdamadan tependeki ışığı açıyorsun. [s. 53]

Bu yeni karakter (muhtemelen yeni, çünkü ilk "sen" gibi sırtüstü değil yüzüstü yatmaktadır) eylemde bulunabilmekte (şöyle böyle de olsa), ışıkları açabilmekte, saatinin akrep ve yelkovanını ve onların gölgelerini inceleyebilmektedir. Biraz daha çaba harcadıktan sonra gözlerini kapatır.

> Yeniden türünün dertlerine dönüyorsun. Gün doğduğunda hâlâ bu durumdasın. Alçak güneş doğuya bakan pencereden üstüne vuruyor ve tepende yanık kalmış lambanın gölgesiyle seninkini upuzun yere seriyor. [s. 54-5]

Tüm o karanlığın ardından bu kadar çok ışık; o kadar düşüncenin, hayal kurmanın ardından bu kadar eylemlilik! Kitap gerçek hayata mı geçiyor, bulanıklığından kurtuluyor mu, kasvetli de olsa tanımlı bir şeyden mi bahsediyor? Her şeye rağmen tüm bunları anlayan ve kontrol eden bir anlatıcı keşfedebilir miyiz?

Ama Beckett bu boş umutta da bizim birkaç adım önümüzdedir.

> Aydınlığın karanlığında ne biçim düşler! Böyle haykıran kim? Aydınlığın ve gölgenin gölgesiz karanlığında ne biçim düşler! diye haykıran kim diye soran kim! Daha başka biri mi? Bunların tümünü eşlik olsun diye tasarımlayan. Ne de büyük bir katkı olurdu bu eşliğe! Bunların tümünü eşlik olsun diye tasarımlayan daha başka biri. Çabuk bırak onu. [s. 55]

Demek ki yine kandırıldık, gizemi çözdüğümüzü düşünmeye itildik ama sonra Beckett'ın açılıştaki dilin aynısını tekrarladığını gördük: "Çabuk bırak onu", onu düşünme bile, her şeyi "eşlik olsun diye" tasarımlayan o imkânsız "ben", "her bir anlamsız sözle sonuncuya biraz daha [yaklaştığını] gören" ben, her zaman olduğu gibi sahici bir eşlik sunamayan –yani birbirine eşlik edemeyen– "sen", "o" ve yine "ben". Eser sona ererken onların her birinin sonu da aynıdır: "Yalnız."

Böyle bir sefaletle yaşamanın hazzını paylaşıyorsak, bunun sebebi malzemenin bünyevi niteliklerinde aranmamalı, çok farklı şekillerde kullanılabilecek malzemeden canlı bir konuyu inşa etme becerisinde aranmalıdır demek ki. *Eşlik*'i Beckett'ın son dönemdeki "Vızıltı"larından herhangi biriyle ya da *Mal vu mal dit*'le ayrıntılı bir şekilde kıyaslayarak bunu daha net görebiliriz. Tarif ettiğim çifte olay örgüsünden yoksun olan pek çok eseri bize nihayetinde monoton ve zayıf bir istikrarsızlık sunmuştur: Hikâye-olmayan-hikâyeyi anlatmamaya yönelik komik/üzücü uğraş hakkında ne öğrenmeyeceğim. Ama Beckett *Eşlik*'te bu "olay örgüsüne" bir yenisini eklemiştir: Bu komik/hüzünlü yaşam hakkında, Beckett'ın –nihayet!– kalıntılarının önüne yığdığı bu harikulade fragmanlar hakkında ne öğren(mey)eceğim? Anlamsız karanlıkta anlam yaratma çabamız sırasında bellek ve hayal gücü en nihayetinde nasıl birleşecek? Bu son derece karmaşık olay örgüsü hattının –habis öteki sıfatıyla Beckett'ın bu ifade karşısında bir kahkaha patlattığını hayal edebiliyorum– hepsine hayranlık duyduğum John Ehle'in *The Winter People*'ı (Kış İnsanları), Russell Hoban'ın *Ridley Walker*'ı ya da Paul Theroux'nun *Sivrisinek Sahili*, D. H. Thomas'ın *The White Hotel*'i (Beyaz Otel) ya da Susan Fromberg Schaeffer'in *Loving*'i (Sevmek), hatta hayranlık duymadığım Mailer'ın *The Executioner's Song*'undaki (Celladın Şarkısı) gibi beni kendisine bağladığı söylenemez. Yine de *Eşlik* beni günlerce ve saatler boyu tutabiliyor; "olay örgüleri"ne yönelik okumalarımı sürekli tekrarlıyorum ve bu durum sadece ona kendimi adadığımda, kitabımı açıp kalemi elime aldığımda değil beklenmedik anlarda da devam ediyor – mesela sahilde yürürken bir ışık patlaması, ışığın aldatıcı bir mucize gibi kitaba nüfuz ettiği nadir anları hatırlatıyor bana.

O yüzden bu kitap son derece zor bir tür olan "minimalist" türde elde edilmiş çok güzel bir başarıdır. Bu başarı ayrıntılara harcanan çabanın büyüklüğüne bağlıdır, öyle ki, Beckett karakterlerinin duru-

munu nasıl gördüğüne dair açık bir özet sunduğunda (örneğin: "Yine de süreç adeta kendi anlamsızlığına sarınarak sürüp gider. Bunun başarısızlığa mahkûm olduğunu biliyorum ama yine de diretiyorum, diye fısıldamazsın belki. Hayır. Çünkü birinci tekil kişi adılıyla bunun çoğulunun asla yeri olmamıştır dağarında" [s. 56-7]), "Çok kolay, ihtiyar, hem de çok kolay. Geç bunları, sızlanmayı bırak; bunu daha önce kaç kere açıkça söylemiştin zaten," diye düşünmeyiz. Onun yerine biz ("ben", "birisi", "yazar izlerkitlesi") bize eşlik etmesi için güzel bir hediye sunduğunu hissederiz. Bize *kendisinin* daima yalnız olduğunu beyan etmişse de, bizim yalnız olmadığımızı kanıtlama paradoksundan kaçınamaz.

Bu tekniğin katı anlatı hattı, dramatik "gerçekleştirme", bakış açısında tutarlılık ya da her şeyi bilen yazarın yarattığı netlik gibi modernlik öncesi standartlarıyla yargılanamayacağı açıktır. Hikâye berrak ya da muğlaklıktan uzak bir şekilde, yazar yorumu eklenerek yazılamazdı. Bu hikâyede önemli bir hakikat ifşası, yanılsama yoğunluğu, zengin ya da derin felsefi kurgulama, önemli ya da bariz ahlaki seçim dramatizasyonu olmamalıdır. Aranan şey büyük bir duygusal yoğunluk ve çeşitlilik, ayrıca başka türden güçlü bir düşünsel bağlılıktır. Hikâye tek bir muğlaklık türünden olsa da, etkileri gerçekten de birbiriyle uyumlu ("net" gibi sorunlu bir sözcük kullanmaya direniyorum) ve güçlüdür.

O halde, eserin amacını düşündüğümüzde araçlarının olağanüstü bir şekilde kullanıldığı dışında onunla ilgili bir şey söylemek istiyor muyum? Evet, istiyorum elbette, ama burada ve şimdi değil. Hikâye kendi türü içinde çok iyi olmasına, kendi türü içinde çok başarılı teknikler kullanmasına rağmen, buradaki türlerle ilgili sorular sormamı yasaklayan geçerli bir kural göremiyorum. "İnsanlık durumu karşısında gergin bir matem" –hiçbir ifade işe yaramayacak olsa da böyle diyelim– bana göre son derece sınırlıdır, ama sınırlılığı kısalığından kaynaklanmaz (özlülük onun başarılı yönlerinden biridir); etik, siyasi ve metafizik açıdan sakat olmasından ve hatta belki de pek çok okuru sakatlayabilecek olmasından kaynaklanır. Kırk yaşındayken, böyle meseleler üzerine savların –bir nevi ek sıfatıyla da olsa– her kurmaca retoriğine ait olduğunu düşünüyordum. Etik eleştirinin belli bir kitapta olsa da olmasa da konuya ait olduğunu düşünüyorum hâlâ. Ayrıca böyle bir savın eleştirmen sıfatıyla benim hayatıma ait oldu-

ğundan da her zamanki kadar eminim ve bu yüzden de şu anda anlatı hakkında çok farklı bir kitap yazmaya çalışıyorum. Bu kitap ahlaki yargılar hakkında konuşmanın yollarını geçmişe bakarak keşfetmeye ya da "tamamen en baştan" bulmaya çalışacak, üstelik parlak fakat kötücül Céline hakkındaki tartışmam kadar basitleştirilmiş yollar olmayacak bunlar.

Bir sonraki araştırma aşaması için burada ve şimdi söylenebilecek belki de en önemli şey, *Eşlik* gibi bir eseri deneyimimden çıkarmak isteyeceğim herhangi bir uğrağa beni sürüklemeyeceğidir. Bunun kadar iyi bir eserin geçerli bir etik ya da siyasi eleştirisi, eserin kendisi kadar eleştirmeni de yargılayacaktır. Kitabın en güzel yönlerinden biri, süregiden karşılaşmalarımızın her anında beni verebileceğimin en iyisini talep etmeye götürmesidir. Gururlu direniş anına geçtiğimde dahi gerçekten güçlü bir melekle boğuşmakta olduğumu bilirim.

Baştan Almak

Bugün eleştirmenler arasında artıyor gibi görünen panikten bizi en iyi koruyacak şey iyi hikâye mirasımızın zenginliğidir. Çeşit çeşit kriz ilan ediliyor: Hepimiz dil hapishanesine düşmüş durumdayız. Issızlığın ortasında amaçsızca dolanıyoruz. "Gecikmiş", yorgun zamanlarda, "her şeyin sorgulandığı" zamanlarda yaşıyoruz.

Her zaman her yerde her şeyin yolunda olduğunu kesinlikle söylemeyeceğim, ama bugünkü konuşmalarda biz edebiyat araştırmacılarının asla öncülerimizin umduğu gibi bilimsel olamayacağımızın keşfedilmesinden kaynaklanan ve herkese dayatılan bir hüsran –geçmek bilmeyen ve son derece gereksiz bir hüsran– görüyorum. Bilimciler ilerleme kaydetmeye devam ediyormuş gibi duruyor, ama onlar da kendi alanlarındaki teorik zeminlerde tekrar tekrar güven krizleri doğduğundan dem vuruyorlar. İyi ama hangi anlamda ilerlediğimiz söylenebilir ki? Onun yerine daireler çiziyor gibiyiz ve –Theodore Roethke'nin sevgilisi için dediği gibi– bu daireler de hareket ediyor. "Gelişme seviyesi" –kültürümüzün en sağlam değerlendirme terimi olmuş gibi görünen o boş hayal– bizim sanatlarımızda daima oynaklığını koruyacak: Bilgimizin büyük bir kısmı dile getirilmemiş du-

rumda, çok azı tanımlanabilmiş, bildiklerimizin de çok azını özetlememiz mümkün oluyor. Ama edebiyat incelemelerinin indirgenemez karmaşıklıkları ve akışkanlıkları sayesinde bir büyük zafer kazandık: İçimizden herhangi biri, yaşı ya da cehalet seviyesi ne olursa olsun sanatı başkalarının pratiğinden öğrenmekle kalmayıp sanatın kendisini icra edebilir. Her birimiz anlatı sanatının ve anlatı çalışmalarının daimi cephesi –sevilmek isteyen bir hikâyeyle karşılaşan hikâye-sever bir zihin– diyebileceğimiz yerde iş görebiliriz. Bir keresinde oğlumun dördüncü sınıftan arkadaşlarıyla kurmacanın retoriği üzerine konuşurken çok eğlenmiştim. "İyi adamları kötü adamlardan nasıl ayırırsınız?" diye sordum, çocuklar hemen ayaklanıp koşturmaya başladılar.

Burada peşine düştüğümüz şey, tüm anlatıcıların ve dinleyicilerin en büyük becerisinden ibaret; elimizden gelen en iyi sohbet çerçevesinde bunu nasıl *hepimizin* yaptığını ele aldık. Gerçekten de birinci elden okuma deneyimi üzerinde düşünmek suretiyle bunu yapamayacak hiç kimse yoktur.

—

Kaynakça

Bu kaynakçanın amacı metinde gönderme yapılan eserlerin isimlerini tekrarlamak değil (bu işi Dizin'de hallediyoruz); benim kendi ek okumalarımı tam anlamıyla yansıtmak da değil. Burada amaç daha ziyade, gündeme getirdiğim birkaç soruyu daha derinlemesine incelemek isteyenlere eksikli de olsa biraz yardım etmek. Tanımladığım haliyle retorik incelemesi birkaç disiplinin sınırında bulunduğundan, eksiksiz bir kaynakça kurmaca hakkında yazılmış kayda değer hemen her şeyi kapsayabilirdi: edebi teknikler hakkındaki eserler, çeşitli insani değerlerin kurmacada yansımasıyla ilgili olanlar, farklı eserlerin başvurduğu değişken kamusal normlarla ilgili olanlar vesaire. Kaynakçamdaki beş bölümde kitapta kapsayamadığım pek çok alana uzanıyorum, ama yine de listelerimin son derece eksikli olduğunun gayet iyi farkındayım.

I. GENEL

1. ALDRIDGE, JOHN W. (haz.). *Critiques and Essays on Modern Fiction: 1920-1951. Representing the Achievement of Modern American and British Critics.* New York, 1952. İçinde çok iyi bir kaynakça vardır.
2. ALLEN, WALTER. *The English Novel: A Short Critical History.* Londra, 1954. New York, 1955.
3. ——. *Reading a Novel.* Londra ve New York, 1949.
4. ALLOTT, MIRIAM. *Novelists on the Novel.* New York, 1959.
5. ALTICK, RICHARD D. *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900.* Chicago, 1957.
6. ANDERSON, SHERWOOD. *Sherwood Anderson's Notebook.* New York, 1926.
7. AUERBACH, ERICH. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature.* İng. çev. WILLARD TRASK. Princeton, 1953. Anchor baskısı, Garden City, N.Y., 1957. İlk baskı. Berne, 1946. Büyük bir eser.
8. BAKER, ERNEST. *The History of the English Novel.* 9 cilt, Londra, 1924-38.
9. BEACH, JOSEPH WARREN. American *Fiction: 1920-1940.* New York, 1941,1948.
10. ——. *The Comic Spirit in George Meredith: An Interpretation.* New York, 1911.

11. ——. *The Method of Henry James.* New Haven, 1918. Genişletilmiş baskı, Philadelphia, 1954.
12. ——. *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique.* New York, 1932.
13. BLACKMUR, R. s. *The Lion and the Honeycomb: Essays in Solicitude and Critique.* New York, 1955. Londra, 1956. Özellikle bkz. 11., 16., 17. Bölümler. 17. Bölüm, "Between the Numen and the Moha: Notes toward a Theory of Literature" (ilk olarak, *Sewanee Review,* LXII [Kış, 1954], 1-23'te çıkmıştır), edebiyatın, bu kitapta çok üzerinde duramadığım hesaplanamaz, esinli, gizemli veçhelerine eğilmeye çalışır.
14. BOOTH, BRADFORD A. "The Novel", *Contemporary Literary Scholarship* içinde, haz. LEWIS LEARY. New York, 1958.
15. BOWEN, ELIZABETH. *Collected Impressions.* Londra, 1950.
16. BRICKELL, HERSCHEL (haz.). *Writers on Writing.* New York, 1949.
17. BROOKS, CLEANTH ve WARREN, ROBERT PENN. *Understanding Fiction.* New York, 1943.
18. BROWN, ROLLO WALTER (haz.). *The Writer's Art by Those Who Have Practiced It.* Cambridge, Mass., 1921.
19. COMFORT, ALEX. *The Novel* and Our *Time.* Londra, 1948.
20. COOK, ALBERT. *The Meaning* of *Fiction.* Detroit, 1960.
21. CRANE, RONALD S. (haz.). *Critics and Criticism: Ancient and Modern.* Chicago, 1952.
22. ——. *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry.* Toronto, 1953. "Chicago eleştirmenleri" özellikle kurmaca üzerine çok şey yazmamış olsa da, pek çok anlamlı eleştirel yaklaşımın yanı sıra Aristoteles'in yöntemini de geliştirmiş olmaları bana karakter ve olay konusunda –asla salt sözlü analizlere mutlu mesut teslim olmayan katı gerçeklikler konusunda– en faydalı ve sınırları en az bakış açısını sağladı. Kurmaca etkilerinin sözlü olmayan temeline dair başka iddialar için bkz. No. 13, 58, 65 ve 261.
23. DAICHES, DAVID. "Problems for Modern Novelists", *Accent Anthology* içinde. New York, 1946.
24. ——. *The Novel and the Modern World.* Chicago, 1939. Gözden geçirilmiş baskı, 1960.
25. DUHAMEL, GEORGES. *Essai sur le roman.* Paris, 1925.
    Edebi başarıyı salt retorik çarpıcılık ya da "hazza" indirgeme yönündeki, tüm "retorik" eleştirileri tehdit eden tehlikeye dair en iyi tanımlamalardan birini içeren (s. 40-1) zekice ve teknik detaylardan uzak bir eser.
26. ——. "Remarques sur les mémoires imaginaires", *Mercure de France,* Cilt XXVI (1934).
27. EDEL, LEON. *The Psychological Novel, 1900-1950.* Londra ve Philadelphia, 1955.
28. EDEL, LEON ve RAY, GORDON. Henry *James and H. G. Wells: A Record of Their Friendship, Their Debate on the Art of Fiction, and Their Quarrel.* Urbana, 1958.
29. EDGAR, PELHAM. *The Art of the Novel: From 1700 to the Present Time.* New York, 1933.

30. FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. Londra, 1927.
31. FRANK, JOSEPH. "Spatial Form in Modern Literature", *Sewanee Review*, LIII (Bahar, Yaz ve Güz, 1945); kısmen yeniden basımı: "Spatial Form in the Modern Novel" No. 1, içinde. Modern kurmacada zamansal sıralanışa olan ilginin azalışına dair çok etkili ve zekice bir eser; zamansal ilgilerin estetik bakımdan "mekânsal" ya da "mimari" ilgilerden aşağı olduğunu belirtmesi bakımından ise yanıltıcı olduğunu düşünüyorum.
32. FRIEDMAN, NORMAN. "Forms of the Plot", *Journal of General Education*, VIII (Temmuz, 1955), 241-53.
33. FRYE, NORTHROP. Anatomy *of Criticism*. Princeton, 1957.
34. GALLISHAW, JOHN. *Advanced Problems of the Fiction Writer*. New York ve Londra, 1931. Roman-nasıl-yazılır kitaplarının en açıkgözü; ciddi yazarların her türlü retoriği reddetmesine yol açan ticari hesaplarla dolu bir kitap. Kurmacanın retoriği üzerine sorumluluk duygusuyla yazan bir kişi için biraz can sıkıcı eser.
35. GOODMAN, PAUL. *The Structure* of *Literature*. Chicago, 1954. Çok daha fazla dikkati hak eder.
36. GRANT, DOUGLAS. "The Novel and Its Critical Terms", *Essays in Criticism*, I (Ekim, 1951), 421-9.
37. HAMILTON, CLAYTON. *Materials and Methods of Fiction*. Norwood, Mass., ve Londra, 1909.

    Tekrar gözden geçirilmeyi hak eden dört dörtlük bir "kurmacanın retoriği". Ana teknik aygıtlara dair iyi bir liste ve benim tabirimle güvenilmez anlatı üzerine kusursuz bir tartışma içerir (*The Egoist*'teki Sir Willoughby Patterne'in analizi çerçevesinde).
38. HARDY, BARBARA. *The Novels of George Eliot*. Londra, 1959.
39. HICKS, GRANVILLE (haz.). *The Living Novel*. New York, 1957.

    Kurmacanın retoriğine son derece geniş bir yaklaşım aralığı sergileyen, on çağdaş Amerikan romancısı tarafından yazılmış denemeler.
40. JAMES, HENRY. *The Art of Fiction and* Other Essays, haz. MORRIS ROBERTS. New York, 1948. Bkz. No. 1,43, 50 ve 324-38.
41. JOHNSON, R. BRIMLEY (haz.). *Novelists on Novels: From the Duchess of Newcastle to George Eliot*. Londra, 1928.
42. KENNEDY, MARGARET. *The Outlaws on Parnassus*. Londra, 1958.
43. LEAVIS, F. R. *The Great Tradition*. Londra, 1948.

    Jane Austen, George Eliot, Henry James ve Joseph Conrad'ın çok iyi okumalarını içerir, ama belli bir kurmaca türünü diğerlerinin üzerine çıkarma arzusu yüzünden ciddi şekilde sakatlanmıştır.
44. LEAVIS, Q. D. *Fiction and the Reading Public*. Londra, 1932.
45. LEGGETT, H. W. *The Idea in Fiction*. Londra, 1934.

    Romanın değerlerinin –yazarın "kurallarının"– teknikle, okurun anlama gücüyle ve romancının nihai başarısıyla ilişkisinin kısa ama paha biçilmez bir değerlendirmesini içerir.
46. LERNER, LAURENCE D. *The Truest Poetry*. Londra, 1959.
47. LEVIN, HARRY. "The Novel", *Dictionary of World Literature* içinde, haz. JO-

SEPH SHIPLEY. New York, 1943.

48. LEWIS, R. W. B. *The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction.* New York, 1959.
49. LIDDELL, ROBERT. *A Treatise on the Novel.* Londra, 1947.
50. LUBBOCK, PERCY. *The Craft of Fiction.* Londra, 1921.

James ve James'in teknikteki etkisi üzerine en iyi giriş kitabıdır.

51. LUKÁCS, GYÖRGY. *Studies in European Realism: A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki, and Others.* İng. çev. EDITH BONE. Londra, 1950.
52. MCCARTHY, MARY. "The Fact in Fiction", *Partisan Review,* XXVII (Yaz, 1960), 438-58.

"Gerçek hayatın" hikâyesini anlatan uzun bir düzyazı eser tanımıyla *hakiki* roman olgulara dayanır. *Decameron*'la başlamıştır ve artık büyük ihtimalle ölmektedir.

53. MCKEON, RICHARD. "The Philosophic Bases of Art and Criticism", No. 21 içinde. İlk basımı, Modern *Philology,* XLI-XLII (Kasım 1943 ve Şubat 1944).

Bu kitabın temel aldığı eleştirel çoğulculuğun dört dörtlük bir ifadesi.

54. MCKILLOP, ALAN DUGALD. *The Early Masters of English Fiction.* Lawrence (Kan.), 1956.

Büyük on sekizinci yüzyıl romancıları hakkındaki en iyi anlatı.

55. MANSFIELD, KATHERINE. *The Journal of Katherine Mansfield,* haz. J. MIDDLETON MURRY. New York ve Londra, 1927. "Definitive Edition", 1954.
56. *Novels and Novelists,* haz. J. MIDDLETON MURRY. Londra, 1930.
57. MENDILOW, A. A. *Time and the Novel.* Londra ve New York, 1952.
58. MUDRICK, MARVIN. "Character and Event in Fiction", *Yale Review,* L (Kış, 1961), 202-18.

"Kurmaca birimi" kelime ya da şiirsel sözcük öbeği değil "olaydır".

59. MUIR, EDWIN. *The Structure of the Novel.* Londra, 1928. New York, 1929.
60. MULLER, H. J. *Modern Fiction: A Study of Values.* New York, 1937.

Modern kurmacanın tekniklerini ve ironilerini ele almak için belli bir yöntem olmadığından adeta çöpe atılan değerler hakkında değerli içgörüler barındırır.

61. O'CONNOR, WILLIAM VAN (haz.). *Forms of Modern Fiction: Essays Collected in Honor of Joseph Warren Beach.* Minneapolis, 1948.
62. PERKINS, MAXWELL E. *Editor to Author: The Letters of Maxwell E. Perkins,* haz. JOHN HALL WHEELOCK. New York ve Londra, 1950.
63. PEYRE, HENRI. *Writers and Their Critics: A Study of Misunderstanding.* Ithaca, N.Y., 1944.
64. RADER, MELVIN (haz.). *A Modern Book of Aesthetics.* Gözden geçirilmiş baskı, New York, 1952.

Estetik mesafe problemi için bkz. Munsterberg, Bullough, Ortega y Gasset, Worringer ve Vernon Lee'den seçmeler.

65. RAHV, PHILIP. "Fiction and the Criticism of Fiction", *Kenyon Review,* XVIII (Bahar, 1956), 276-99.

66. RANSOM, JOHN CROWE. "The Understanding of Fiction", *Kenyon Review*, XII (Bahar, 1950), 189-218.

67. RATHBURN, ROBERT C. ve STEINMANN, MARTIN, JR. (haz.). *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Minneapolis, 1958.

68. RICKWORD, C. H. "A Note on Fiction", No. 61 içinde, s. 294-305.

69. SIMON, IRÈNE. *Formes du roman anglais de Dickens à Joyce*. ("Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège" Fascicule CXVIII), 1949.

Üç biçim ayırt edilmiştir: epik (Fielding, Dickens), dramatik (Eliot, James) ve lirik (Joyce, Woolf). Sonuncunun zaferi öznelciliğin, göreciliğin ve akıldışılığın zaferidir. İyi bir kaynakçası var.

70. SNOW, C. P. "Science, Politics, and the Novelist", *Kenyon Review*, XXIII (Kış, 1961), 1-17.

Romana dayatılan keyfi kısıtlamalara karşı yükselen itiraz korosunda başka bir ses.

71. STANG, RICHARD. *The Theory of the Novel in England, 1850-1870*. New York, 1959.

James'ten önceki unutulmuş eserlerde kurmaca hakkındaki "modern" öğretileri açığa çıkartan sistemli, çarpıcı bir çalışma.

72. TILLYARD, E. M. W. *The Epic Strain in the English Novel*. Londra, 1958.

Edebi türlerin –özellikle de epiğin– gerçekliği ve eleştirideki faydalarına dair bir savunma. Tek bir niteliğe dayanan tanımlama yöntemi bazı biçimsiz akrobasilere yol açmıştır.

73. WARREN, AUSTIN ve WELLEK, RENÉ. *Theory of Literature*. New York, 1949.

Özellikle bkz. "The Nature and Modes of Fiction" ve Kaynakça.

74. WATT, IAN. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley, 1957; Türkçesi: *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2007.

75. WEST, RAY B., JR. ve STALLMAN, R. W. *The Art of Modern Fiction*. New York, 1949.

Ayrıca bkz. *College English*, XII (1951), 193-203.

76. WHARTON, EDITH. *The Writing of Fiction*. New York ve Londra, 1925.

77. WINTERS, YVOR. "Problems for the Modern Critic of Literature", *Hudson Review*, IX (Güz, 1956), 325-86.

Verili bir karakterin verili bir anda ne söyleyebileceğinin niteliği üzerinde çeşitli edebi yapı türlerinin etkisine dair bazı temel sorular.

78. *Writers at Work: The Paris Review Interview*. Londra, 1958.

Forster, Mauriac, Cary, Faulkner ve başka yirmi romancının kurmacanın doğası, amacı ve tekniklerine dair harika çeşitlilikte ifadeleri. İzlerkitleye yönelik ya da retoriğin sanatsal statüsü hakkında doğru yaklaşıma dair bir anlaşma yoktur.

79. ZABEL, M. D. *Craft and Character: Texts, Methods, and Vocation in Modern Fiction*. New York, 1957.

80. ZOLA, EMILE. *The Experimental Novel, and Other Essays*. İng. çev. BELLE M. SHERMAN. New York, 1893.

II. RETORİK OLARAK TEKNİK

A. ANLATMA-GÖSTERME AYRIMI, YAZARIN SESİ VE GÜVENİLİR ANLATI

Aşağıdakilere ilaveten bkz. No. 1, 4, 7 (s. 484-85), 8 (VIII. Cilt, 7-9. Bölümler), 11, 12, 35, 37 (s. 131 vd.), 41 (MacKenzie, Defoe, Richardson, Fielding ve Scott üzerine maddeler), 50, 54, 67 ve 71 (s. 91-111). En iyi kaynakça No. 113'tedir. Açık ara en önemli teori yapısı Henry James'in eleştirilerinde ve onun hakkındaki eleştirilerde bulunmaktadır (bkz. No. 40, 43, 50 ve 324-38). Bana en çok yardımcı olan son dönemdeki tartışmalar şunlardır: No. 113, 124, 157 ve 165.

81. AMES, VAN METER. *Aesthetics of the Novel.* Chicago, 1928, s. 177-93.
"The Nigger of 'Narcissus' ... daha hakiki görünüyor ... çünkü Conrad onu yazarken ... şahsi yazar yöntemi uğruna her şeyi bilen yazar yönteminden vazgeçmiştir."
82. ANON. "Orley Farm", *National Review,* XVI (Ocak, 1863), 27-40. Aktaran Stang, No. 71, s. 95-96.
Thackeray'in Trollope'a kıyasla kötü yönlerine değinilir. Trollope "toptan gayrişahsilik kuralına" tutarlı olarak uyar; "yazar büyük ölçüde gözden uzakta tutulmuştur..." Thackeray "her elverişli yerde durup ... birkaç kişisel sırrını paylaşır ve genel olarak dünya hakkında ... görüşlerini açığa vurur."
83. ANON. "Novels by the Authoress of John Halifax", *North British Review,* XXIX (Kasım, 1858), 466-80. No. 71 içinde, s. 95.
"Hikâyenin yazarın düşüncelerini ya da yorumlarını hiçbir şekilde göstermediği noktada ilginin daha fazla olacağına şüphe yok."
84. ANON. "Two New Novels", *Spectator,* XXXV (Aralık. 27, 1862), 1447-8. No. 71 içinde, s. 96.
Yazar "hikâyedeki karakterlerin kendi karakterlerini hikâyenin gidişatı içinde meşru ve etkili bir şekilde geliştirmelerini" sağlamalıdır. 1850 ila 1870'te yayımlanan süreli yayınlardan pek çok benzer alıntı Stang'da bulunabilir.
85. ARİSTOTELES. *Poetika.* xiv, xviii ve xxiv. Bölümler.
86. ARNOLD, MATTHEW. "Önsöz", *Poems* (birinci baskı, 1853).
87. BENNETT, JOAN. *George Eliot: Her Mind and Her Art.* Londra, 1948. Özellikle s. 106.
88. BENTLEY, PHYLLIS. *Some Observations on the Art of Narrative.* Londra, 1946.
Küçük ve kusursuz bir kitap. Anlatı sanatı üç tekniğin uygun bileşimlerinden oluşur: sahne, betimleme ve özet. Woolf, Joyce ve Richardson bu üç tekniğin daha önce korunan bileşimini parçalamıştır. Ama özet muhakkak kendi yerine geri dönecektir.
89. BLACKMUR, R. S. "The Loose and Baggy Monsters of Henry James", No. 13 içinde.
90. BOOTH, BRADFORD. *Anthony Trollope: Aspects of His Life and Art.* Bloomington, 1958. Özellikle s. 178.
91. "Form and Technique in the Novel", *The Reinterpretation of Victorian Literature* içinde, haz. JOSEPH E. BAKER. Princeton, 1950. Özellikle s. 79, 95.

92. BOWEN, ELIZABETH. *Collected Impressions*. Londra, 1950. Özellikle "Notes on Writing a Novel", s. 249-63.

93. BROOKE-ROSE, CHRISTINE. "The Vanishing Author", *Observer* (12 Şubat 1961), s. 26.
Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet ve Nathalie Sarraute'la yapılan bir röportaj hepsinin sadece yazarı ortadan kaldırma noktasında anlaştığını gösteriyor. Sarraute: "En küçük bir yazar müdahalesi bile bu yönelimlerin (*tropismes*) sürekliliğini bozmamalıdır..."

94. BROWN, E. K. "Two Formulas for Fiction: Henry James and H. G. Wells", *College English*, VIII (1946), 7-17.

95. [BULWER-LYTTON, EDWARD GEORGE], "Caxtoniana." *Blackwood's Edinburgh Magazine*, XCIII (Mayıs, 1863), 558. Aktaran No. 71, s. 123.
"Romanın özgürlüğü" adına "tiyatrodan devşirilen kuralların" kullanımına saldırır.

96. [CHAPMAN, R. W.]. "Jane Austen's Methods", *TLS* (9 Şubat 1922), s. 81-2.

97. COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR. *Essays and Lectures on Shakspeare*. Londra (Everyman baskısı), [1907].
"Hikâyedeki kişilerin karakterleri, tıpkı gerçek hayattakiler gibi okur tarafından çıkarsanmalıdır; bunlar ona söylenmez. ... Shakspeare'in karakterleri, tıpkı gerçek hayattakiler gibi, sıklıkla yanlış anlaşılırlar ve neredeyse her seferinde farklı kişiler tarafından farklı anlaşılırlar" ("Recapitulation and Summary of the Characteristics of Shakspeare's Dramas", s. 55).
Ayrıca bkz. "Notes on *Othello*", s. 172-4 ve "Notes on *Tom Jones*", s. 363.

98. COOPER, WILLIAM. "The Technique of the Novel", *The Author and His Public: Problems in Communication* içinde, haz. C. V. WEDGWOOD. Londra, 1957.

99. DEL RIO, ANGEL. *Introduction to Three Exemplary Novels by Unamuno*. New York, 1956.
Biraz naif bir tarzda, Unamuno'nun "ayırt edici özelliği"ni doğrudan, güvenilir yorum kullanmayı reddetmesi olarak görür (s. 29).

100. DEVOTO, BERNARD. "The Invisible Novelist", *Pacific Spectator*, IV (Kış, 1950), 30-45.

101. *The World of Fiction*. New York, 1950.
Tekniğin baş sırrı yazarın görünmezliğidir ki bu da tüm iyi kurmacaların yarattığı etkiye, yoğun gerçeklik yanılsamasına en kolay yolu açar.

102. DICKENS, CHARLES. *The Letters of Charles Dickens*, haz. WALTER DEXTER. 3 cilt. Londra, 1938.
"... daima anlatını ... kendi şahsında anlatarak ... aceleye getiriyorsun ... oysa insanlar kendileri anlatmalı ve eylemelidir" (III, 461). Ayrıca bkz. II, 436, 624, 685; III, 138, 145. Aktaran Stang, No. 71.

103. DIFFENE, PATRICIA I. *Henry James: Versuch einer Würdigung seiner Eigenart*. [Bochum, Almanya], 1939.
James'in doğrudan anlatmak yerine berrak yansıtıcıları dramatize etmenin değeri üzerine beyanlarının en dört dörtlük derlemesi.

104. DREW, ELIZABETH. *The Modern Novel: Some Aspects of Contemporary Fiction*. New York, 1926. Özellikle s. 243-62.

105. DRYDEN, JOHN. *An Essay of Dramatic Poesy,* Londra, 1668.

106. ——. "A Letter to the Honorable Sir Robert Howard", *Annus Mirabilis*'in önsözü (1666).

Ovidius'un, karakterleri hakkında bizzat bir şeyler anlatmak yerine onları dramatize ederek okurun onları daha çok önemsemesini sağladığı doğrudur. "Ama olayın ya da kişilerin betimlenmesi gerektiğinde, böyle bir imgenin önümüzde kurulması gerektiğinde Vergilius'un hamleleri ne kadar cesurca, ne kadar ustacadır! Bize sunduğu nesneleri doğal biçimlerinde, olması gerektiği gibi hareket ederken görürüz; ama gözlerimiz onları asla gerçekte göremeyeceği kadar güzel görür. Tıpkı bahsettiği evrensel şairinki gibi, her bir resmi bilgilendirici ve dokunaklı olan şairin ruhunu görürüz..."

107. EDEL, LEON. "Introduction", *Henry James: Selected Fiction.* New York, 1953.

James'in "en önemli yeniliği romanı ve kısa öyküyü kendi kişiliğini ve vaazlarını hikâye ile okur arasına sokmayı alışkanlık edinmiş, varlığı daima hissedilen ve çoğunlukla da boşboğaz olan anlatıcıdan kurtarmasıydı" (s. xii).

108. EMPSON, WILLIAM. "Tom Jones", *Kenyon Review,* XX (Bahar, 1958), 217-49. Bkz. No. 144, aşağıda.

109. FORD, FORD MADOX. *The English Novel: From the Earliest Days to the Death* of *Joseph Conrad.* Londra, 1930.

110. *Joseph Conrad: A Personal Remembrance.* Londra ve Boston, 1924.

111. ——. "Techniques", *Southern Review,* I (Temmuz, 1935), 20-35.

112. FRIEDEMANN, KATE. *Die Rolle des Erzählers in der Epik.* Leipzig, 1910.

Anlatmanın bir savunusunu da içerir.

113. FRIEDMAN, NORMAN. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", *PMLA,* LXX (Aralık, 1955), 1160-84.

114. GARDINER, HAROLD C. *Norms for the Novel.* New York, 1953.

Graham Greene ve Mauriac'ın Katolik okurlarıyla yaşadıkları sorunlar, yazarlar ile okurlar arasındaki yanlış anlamaların sadece mutabakatın bozulmasından kaynaklanmadığını açıkça gösteriyor. Yazarlar ve eleştirmenler söylenen (ya da söylenmeyen) ile gösterilen arasında oluşan gerilim sorunuyla karşı karşıya.

115. GEROULD, GORDON HALL. *How To Read Fiction.* Princeton, 1937.

Son derece makul bir rehber, gerçi "eski moda" eleştirel dağarcığı yüzünden bazı okurlar değerini gözden kaçırmıştır. Özellikle bkz. 110, 114, 116.

116. GIBSON, WILLIAM M. ve EDEL, LEON. *Howells and James, a Double Billing.* New York, 1958.

117. GORDON, CAROLINE. *How To Read a Novel.* New York, 1957.

118. GORDON, CAROLINE ve TATE, ALLEN. *The House of Fiction.* New York, 1950.

Dramatik, nesnel tekniklerin üstünlüğüne ilişkin o değişmeyen iddiayı sunmak üzere düzenlenmiş iyi bir antoloji.

119. GRABO, CARL H. *The Technique* of *the Novel.* New York, 1928.

Her şeyi bilme yöntemini savunurken (s. 78, 101, vs.), Thackeray (s. 59), Eliot (s. 98-9) ve diğerlerinde gördüğü kötüye kullanımlara saldırır. "Filo-

zof-yazarın eski moda olduğunu düşünmeye başlamıştım, ama Bayan Woolf'un *Jacob'un Odası* gibi ultra-modern bir eserde yeniden denk geldim." Hatırlatmaya değecek bir eser.

120. GREEN, HENRY. "Röportaj", *Paris Review,* XIX (Yaz, 1958), 60-77.
"Ama bir şeyler yazmaya çalışıyorsanız ... yaşayan bir şeyler yazacaksanız, yazar resimden tamamen çıkmalıdır elbette" (s.72).

121. GUETTI, JAMES L., JR. *The Rhetoric of Joseph Conrad.* ("Amherst College Honors Thesis", No. 2.) Amherst, 1960.

122. HALLIDAY, E. M. "Narrative Perspective in Pride and Prejudice", *Nineteenth-Century Fiction,* XV (Haziran, 1960), 65-71.

123. HARRIS, MARK. "Easy Does It Not", No. 39 içinde.

124. HARVEY, W. J. "George Eliot and the Omniscient Author Convention", *Nineteenth-Century Fiction,* XIII (Eylül, 1958), 81-108.

125. HOGARTH, BASIL. *The Technique of Novel Writing: A Practical Guide for New Authors.* Londra, 1934.
"Hiçbir koşulda okura başvurmayın ve sadece bir roman okuduğunu ona hatırlatacak herhangi bir şey yazmaktan sakının" (s. 70).

126. JARRETT-KERR, MARTIN. *François Mauriac.* Cambridge, 1954.
"Ciddi bir kusur olan 'yazar müdahalesi'ne ilaveten..." (s. 166)

127. KNIGHT, KOBOLD. *A Guide to Fiction-Writing.* Londra, 1936.

128. [LEWES, G. H.]. "The Novels of Jane Austen", *Blackwood's Edinburgh Magazine,* LXXXVI (Temmuz, 1859), 101-5.
Jane Austen "nadiren bir şeyleri betimler. ... Ama romancıların başvurduğu yaygın ve basit bir kaynak olan betimleme yerine, nadir ve zor olan dramatik sunum sanatını kullanır: Bize karakterlerin nasıl olduğunu, ne hissettiğini anlatmak yerine, insanları bize sunar ve insanlar kendilerini açığa vururlar" (No. 71, s. 94).

129. LIDDELL, ROBERT. *Some Principles of Fiction.* Londra, 1953. Özellikle bkz. "Summary", s. 53-69.

130. MACCARTHY, DESMOND. *Criticism.* Londra ve New York, 1932. Özellikle s. 230-4.

131. MANDEL, OSCAR. "The Function of the Norm in *Don Quixote*", *Modern Philology,* LV (Şubat, 1958), 154-63.
Okur, yazarın Don Quijote üzerine açık değerlendirmelerini faydalı bulacaktır.

132. MATLAW, RALPH E. *The Brothers Karamazov: Novelistic Technique.* Lahey, 1957.

133. MAUGHAM, W. SOMERSET. Giriş, *The History of Tom Jones.* Toronto, 1948.
Maugham "müdahale" problemini, metni bundan arıtma gibi basit bir yöntemle çözer. Bkz. s. xxv.

134. MEREDITH, GEORGE. "Belles Lettres", *Westminster Review,* LXVII (Nisan, 1857), 615-16.

135. MONTAGUE, C. E. *A Writer's Notes on His Trade.* Londra, 1930.

136. MORRISSETTE, BRUCE. "New Structure in the Novel: *Jealousy,* by Alan Robbe-Grillet", *Evergreen Review,* No. 10 (Kasım-Aralık, 1959), s. 103-7, 164-90.

"Analitik romanları okuyarak yozlaşmış bazı okurlar romancının açıklamalar yapmasında daima ısrarcı olacaktır..." (s. 178).

137. MYERS, WALTER L. *The Later Realism: A Study of Characterization in the British Novel.* Chicago, 1927.

Özellikle bkz. 5. Bölüm, "The Less Imageal Elements": "... Anlatı gayrişahsi mi yoksa şahsi mi olmalıdır; okurun kendi yorumlarını yapmasına izin mi verilmelidir ... yoksa yazar okurun ne hissetmesi ve düşünmesi gerektiğini söylemeli midir?" (s. 153). "... Bu yöntem [yorumu engellemek] titiz bir sanatçıyı tatmin edemez..." (s. 154).

138. OLIVER, HAROLD J. "E. M. Forster: The Early Novels", *Critique*, I (Yaz, 1957), 15-32.

139. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *The Dehumanization of Art.* Çev. WILLARD TRASK. Princeton, 1948. Anchor bas., Garden City, N.Y., 1956.

"Herhangi bir gönderme, dokundurma, anlatı sadece ima ettiği şeyin yokluğunu vurgular" (s. 58).

140. PARKS, EDD WINFIELD. "Trollope and the Defense of Exegesis", *Nineteenth-Century Fiction,* VII (Mart, 1953), 265-71.

141. "Exegesis in Austen's Novels", *South Atlantic Quarterly,* LI (Ocak, 1952), 102-19.

142. PETER, JOHN. "Joyce and the Novel", *Kenyon Review,* XVIII (Güz, 1956), 619-32.

"Gelişmiş bir üslup" uğruna yazarın kayboluşunun önemine dair en zekice savlardan biridir. Tanımladığım bazı darkafalı indirgemeciliklerden uzak durur.

143. PLATON. *Cumhuriyet,* III. Kitap, 392D-394C.

144. RAWSON, C. J. "Professor Empson's Tom *Jones", Notes and Queries,* N.S. VI (Kasım, 1959), 400-4.

145. ROVIT, EARL H. "The Ambiguous Modern Novel", *Yale Review* (Bahar, 1960), s. 413-24.

146. SAINTSBURY, GEORGE. "Technique", *Dial,* LXXX (Nisan, 1926), 273-78.

147. SARTRE, JEAN PAUL. *Literary and Philosophical Essays.* ["Situations I and III"den parçalar] Çev. ANNETTE MICHELSON. Londra, 1955. Özellikle "François Mauriac and Freedom" ilk basımı Mauriac'ın *La fin de la nuit*'sinin eleştirisi olarak *Nouvelle Revue Française* içinde (Şubat, 1939).

148. *What Is Literature?* ["Situations II"den bir parça] İng. çev. BERNARD FRECHTMAN. Londra, 1950; Türkçesi: *Edebiyat Nedir?* Çev. Bertan Onaran, İstanbul: Can, 2005.

149. SCHORER, MARK. "Technique as Discovery", *Hudson Review,* I (Bahar, 1948), 67-87. Pek çok yeniden basımı vardır (örn. No. 1 ve 61).

150. SCRUTTON, MARY. "Addiction to Fiction", *The Twentieth Century,* CLIX (Nisan, 1956), 363-73.

151. SENIOR, NASSAU. "Thackeray's Works", *Edinburgh Review,* XCIX (Ocak, 1854), 196-243. Aktaran No. 71, s. 96.

152. SHANNON, EDGAR F., JR. "Emma: Character and Construction", *PMLA,* LXXI (Eylül, 1956), 637-50.

153. SHERWOOD, IRMA Z. "The Novelists as Commentators", *The Age of Johnson: Essays Presented to Chauncey Brewster Tinker* içinde, haz. F. W. HILLES. New Haven, 1949.

154. SOSNOSKY, THEODOR VON. "Wie man Romane schriebt", *Die Gegenwart* (Berlin), LIX (1 Haziran 1901), 345-8.

155. STANZEL, FRANZ. *Die Typischen Eizahlsituationen im Roman, dargestellt* an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses, *u.a.* Viyana, 1955.

Bir "Typologie des Romans" denemesi yapar ve her tip için özgül anlatı tarzlarını saptamaya çalışır. Ne yazık ki sınıflandırması çok basittir. Üç tip ve üç tarz belirler: "auktorial", "ich-Roman" ve "personale Roman".

156. STEINER, F. G. "A Preface to *Middlemarch*", *Nineteenth-Century Fiction*, IX (1955), 262-79.

"George Eliot'ta tam bir teknik yoksunluğu vardır. ... George Eliot devamlı anlatıya müdahale ederek zaten sanatsal olarak aşikâr olması gereken şeylere bizi ikna etmeye çalışır. ... Her şeyi bilmenin yazarın en tembelce yaklaşımı olduğunu ve olaya şahsen müdahalenin de Çin tiyatrosunda müdürün oyun sırasında gelip sahne dekorunu değiştirmesine denk olduğunu belirtmek gerek" (271-5).

157. STEINMANN, MARTIN, JR. "The Old Novel and the New", No. 67 içinde.

Taslağımı tamamlayıncaya kadar bu makaleyi okumamıştım, aksi halde önsöz ya da özet olarak büyük bir kısmını kitabıma alabilirdim.

158. STEPHEN, LESLIE. *Hours in a Library*. New York, 1904.

"Romancının asla konudan hafifçe saparak okurla konuşmaması gerektiği bize dogmatik bir şekilde söyleniyor gerçekten de. Niye konuşmasın ki? Romanın en büyük avantajlarından biri tam da böyle meselelerde serbestlik tanımasıdır. ... Bir çocuk ... yanılsamanın bozulmasından hoşlanmıyor olabilir ... ama yetişkin okurlar için yazılmış bir eserde böyle yanılsamalar yaratmaya çalışmak hakikaten gereksizdir" (IV. Cilt, s. 150-2). Aktaran No. 71, s. 97-8.

159. STERN, RICHARD G. "Proust and Joyce Underway: Jean Santeuil and Stephen Hero", *Kenyon Review*, XVIII (Yaz, 1956), 486-96.

160. STEVENSON, ROBERT LOUIS. "A Humble Remonstrance", *Memories and Portraits* içinde. Londra ve New York, 1887, s. 275-99.

161. TATE, ALLEN. "The Post of Observation in Fiction", *Maryland Quarterly*, II (1944), 61-4.

162. "Techniques of Fiction", *Sewanee Review*, LII (1944), 210-25. Yeniden basımı No. 1 ve 61 içinde; ayrıca Tate'in *On the Limits of Poetry*'si içinde. New York, 1948.

163. THACKERAY, WILLIAM MAKEPEACE. "De Finibus", *Coinhill Magazine* (Ağustos, 1862). Yeniden basımı No. 18 içinde, s. 263-74.

"Roman yazarlarının pek de nadiren işlemediği görev ihlali günahları arasında tumturaklılık ya da azametlilik günahı da vardır. ... Belki de tüm romancılar içinde en çok bugünküler vaaz vermeyi alışkanlık haline getirmiştir. Bu romancılar hikâyeyi ikide bir kesip size vaaz vermeye başlamıyor mu? Kendi işiyle meşgul olması gerekirken, hiç durmadan ilham perisinin

kolunu çekiştirip kendi alaycı vaazlarını ona bulaştırmıyor mu? ... Halbuki ben içinde hiçbir tür bencillik bulunmayan bir hikâye yazabilmek isterdim – içinde derin düşünceler, alaycılık, bayağılık (vesaire) olmayacak, onun yerine her sayfada yeni bir olay, her bölümde bir kötü adam, bir savaş, bir sır olacak" (s. 271).

164. TILFORD, JOHN E., JR. "James the Old Intruder", *Modern Fiction Studies*, IV (Yaz, 1958), 157-64.
165. TILLOTSON, KATHLEEN. *The Tale and the Teller.* Londra, 1959.
166. TINDALL, WILLIAM YORK. "Apology for Marlow", No. 67 içinde.
167. VAN GHENT, DOROTHY. *The English Novel, Form and Function.* New York, 1953.
168. WALZEL, OSKAR. *Das Wortkunstwerk: Mittelseinei Erforschung.* Leipzig, 1926.

Walzel daha 1915'te nesnel anlatı savlarıyla uğraşıyordu ve yazar sesini savunması bana kalırsa hiçbir zaman cevaplanmadı, hatta bu savunmayla dürüstçe yüzleşilmedi. Bkz. yukarıdaki kitapta, "Objektive Erzählung" (s. 182-206), Özellikle Thomas Mann'ın anlatı yöntemleri üzerine "Sonsöz" (1925); ayrıca aynı kitapta "Von 'erlebter Rede'" ve "Die kunstform der Novelle". Walzel, Spielhagen'in benim başvurma imkânı bulamadığım iki eserinden alıntı yapar: "Neuen Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik" (Leipzig, 1898) ve "Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans" (Leipzig, 1883). James'in kısmen resim sanatıyla analojiler kurarak temellendirdiği nesnel teorilerle uğraştığı bir dönemde Spielhagen ve diğer Almanların "Bilde, Künstler, rede nicht!" demesi ilginçtir.

169. Ricarda Huch: *Ein Wort über Kunst des Erzählens.* Leipzig, 1916. Özellikle bkz. 1. Bölüm: "Bekennertum und künstlerische Objektivitat."
170. WELLEK, RENÉ. "Henry James's Literary Theory and Criticism", *American Literature*, XXX (Kasım, 1958), 293-321. Ayrıca bkz. No. 73.
171. WILLIAMS, RAYMOND. *Reading and Criticism.* Londra, 1950.
172. WRIGHT, ANDREW H. *Jane Austen's Novels: A Study in Structure.* New York ve Londra, 1953.

B. GÜVENİLİR ANLATIMA BAZI ALTERNATİFLER

Simgecilik üzerine eserler için bkz. No. 1, s. 570-2. Bakış açısı tartışmalarını değerlendirmek için şuralardan başlanabilir: No. 113 (özellikle dipnotlar 9, 11 ve 12) ve No. 71, s. 107-11. Yukarıda listelenen eserlerin pek çoğunda, güvenilir anlatı ya da yoruma saldırılıyorsa, kontrollü bakış açısının kullanımlarına dair de bir şeyler söyleniyordur. Bu yüzyıldaki teknik tartışmalarından pek çoğunun esasen bu önemli ama eksikli konuyla ilgili olduğu büyük ihtimalle doğrudur; örneğin bkz. No. 1, Kaynakça, s. 567-9. Burada genellikle sadece olumlu analizleri veriyor, şikâyetleri ve çekişmeleri aşağıda güvenilmez anlatı üzerine olan 5B'ye bırakıyorum. Gerçekçiliğe giden yol olarak bakış açısını merkeze alan eserler ise 2C'dedir.

173. ADAMS, HAZARD. "Joyce Cary's Three Speakers", *Modern Fiction Studies*, V (Yaz, 1959), 108-20.

174. BECK, WARREN. "Conception and Technique", *College English,* XI (Mart, 1950), 308-17.

175. BLACK, F. G. *The Technique of Letter Fiction in English: 1740-1800.* Cambridge, Mass., 1933.

176. *The Epistolary Novel in the Late Eighteenth Century.* Eugene, Ore., 1940.

177. BOWLING, LAWRENCE EDWARD. "What Is the Stream of Consciousness Technique?" *PMLA*, LXV (Haziran, 1950), 333-45.

178. BROWN, E. K. *Rhythm in the Novel.* Toronto, 1950.

179. DUJARDIN, ÉDOUARD. Le *monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans Y oeuvre de James Joyce.* Paris, 1931.

180. FORSTREUTER, KURT. *Die deutsche Icherzählung: Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik.* Berlin, 1924.

Yazarlar ile anlatıcıların naif bir şekilde özdeşleştirilmesine rağmen, birinci tekil şahısın etkileri konusunda faydalı bir derleme: "Die Icherzählung ist ... eine epische Dichtung, in welcher der Erzahler eigene Erlebnisse vorträgt" (s. 40).

181. FRIEDMAN, MELVIN. *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method.* New Haven, 1955.

182. GREEN, HENRY. "Interview", *Paris Review,* No. 19 (Yaz, 1958), s. 60-77.

"Yazılanlar herkese her şeyi ifade etmeli. Yeterince çok okura yeterince çok şey ifade etmiyorsa okurlar okumayı bırakır" (s. 67). "İnsan yazarken kendini nasıl konumlandırmalı? Okur herhangi bir şeyden ürker mi? Hepsi birden farklı şeylerden mi ürker? Hepsi farklı şekilde mi sever? Tüm bu okurları kapsamanın tek yolu simgeciliktir kesinlikle" (s. 75).

183. HATCHER, ANNA GRANVILLE. "*Voir* as a Modern Novelistic Device", *Philological Quarterly*, XXIII (Ekim, 1944), 354-74.

184. HOLLOWAY, JOHN. *The Victorian Sage: Studies in Argument.* Londra, 1953.

Kurmaca araştırmacıları için bu başlık yanıltıcıdır; kitap kısmen anlatıda argüman incelemesinden oluşur ve en iyi noktalardan bazıları George Eliot gibi "bilgelerin" retoriği hakkındadır. Her bakımdan önemli bir eser.

185. HUMPHREY, ROBERT. *Stream of Consciousness in the Modern Novel.* Berkeley, 1954.

186. KERR, ELIZABETH M. "Joyce Cary's Second Trilogy", *University of Toronto Quarterly,* XXIX (Nisan, 1960), 310-25.

187. LOOMIS, C. C., JR. "Structure and Sympathy in Joyce's 'The Dead'", *PMLA*, LXXV (Mart, 1960), 149-51.

188. MARTIN, HAROLD C. (haz.). *Style in Prose Fiction* ("English Institute Essays", 1958.) New York, 1959.

189. MATLAW, RALPH E. "Structure and Integration in *Notes from Underground.*" *PMLA*, LXXIII (Mart, 1958), 101-9.

190. NEUBERT, ALBRECHT. *Die Stilformen der "erlebten Rede" im neueren englischen Roman.* Halle, 1957.

İçinde iyi bir kaynakça vardır.

191. POUILLON, JEAN. "Les règles du je", *Temps Modernes*, XII (Nisan, 1957), 1591-8.

192. ROPER, ALAN H. "The Moral and Metaphorical Meaning of *The Spoils of Poynton*", *American Literature*, XXXII (Mayıs, 1960), 182-96.

Romanın anlamı üç imgelem örüntüsünde çözülebilir: savaş, fırtına ve kaçış.

193. SCHORER, MARK. "Fiction and the 'Analogical Matrix,' " No. 1 içinde.

194. SINGER, GODFREY FRANK. *The Epistolary Novel: Its Origin, Development, Decline, and Residuary Influence*. Philadelphia, 1933.

195. SOSNOSKY, THEODOR VON. "Der 'Ich' im Roman", No. 154 içinde, s. 347-8.

196. STEINMANN, MARTIN, JR. "The Symbolism of T. F. Powys", *Critique*, I (Yaz, 1957), 49-63.

197. STONE, HARRY. "Dickens and Interior Monologue", *Philological Quarterly*, XXXVIII (Ocak, 1959), 52-65.

198. STRUVE, GLEB. "Monologue intérieur: The Origins of the Formula and the First Statement of Its Possibilities", *PMLA*, LXIX (Aralık, 1954), 1101-11.

Tekniği bilinçli olarak kullanan ilk yazar Tolstoy'du; Çernişevski'nin Tolstoy' un kullanımına dair olumlu izlenimleri bu araca yönelik ilk eleştirel bakıştır.

199. TUVE, ROSEMOND. Elizabethan and Metaphysical Imagery: *Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*. Chicago, 1947.

200. ——. *Images and Themes in Five Poems by Milton*. Cambridge, Mass., ve Londra, 1957.

201. ——. "A Name To Resound for Ages", Listener (28 Ağustos 1958), s. 312-3.

"Figüratif konuşmanın değerlendirme işlevi" üzerine.

202. VICKERY, OLGA W. "*The Sound and the Fury:* A Study in Perspective", *PMLA*, LXIX (Aralık, 1954), 1017-37.

"Dilsey'yi bakış açısı karakteri olarak kullanmak etik norm olarak tesirini yok edecektir, çünkü bize tek bir zihin tarafından kısıtlanmış ve koşullanmış bir hakikat parçasından başka bir şey vermeyecektir" (s. 1020).

203. WEATHERHEAD, A. KINGSLEY. "Structure and Texture in Henry Green's Latest Novels", *Accent*, XIX (Bahar, 1959), 112-22.

204. WENGER, JARED. "Speed as Technique in the Novels of Balzac", *PMLA*, LV (1940), 241-52.

205. WEST, RAY B., JR. "Katherine Anne Porter: Symbol and Theme in 'Flowering Judas'" No. 1 içinde. İlk baskısı *Accent*, (Bahar, 1947).

206. WICKARDT, WOLFGANG. *Die Formen der Perspektive in Charles Dickens Romanen: ihr spiachlicher Ausdiuck und ihre structurelle Bedeutung*. Berlin, 1933.

207. ZELLER, HILDEGARD. *Die Ich-Erzählung im englischen Roman*. Breslau, 1933.

Faydalı bilgilerle dolu bir kitap – ne yazık ki olgular hiçbir yerde sanatsal işlevle yeterince ilişkilendirilmemiştir.

C. GERÇEKÇİLİK, GERÇEKLE ARADAKİ MESAFE VE TEKNİK

No. 1'de "Realizm ve Natüralizm"in kısa bir kaynakçası vardır, s. 569-70. No. 71, 4. Bölüm'de Viktorya döneminin ortalarından pek çok tartışma listelenmiştir. No. 209'da 1850 öncesindeki önemli Fransız ifadelerinden bazıları listelenir ve tartışılır. Tam bir "gerçekçilik ve teknik" kaynakçası hiç kuşkusuz tam bir eleştiri tarihini kapsayacaktır. Aşağıda No. 7, 12, 51, 52, 74, 100, 109, 113, 124, 137, 139, 145, 147, 260, 324 ve 325'in yanı sıra en faydalı ya da anlamlı bulduğum birkaç başlığı sıraladım.

208. BECKER, GEORGE J. "Realism: An Essay in Definition", *Modern Language Quarterly*, X (Haziran, 1949), 184-97.
209. BORGERHOFF, E. B. O. "*Réalisme* and Kindred Words: Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century", *PMLA*, LIII (Eylül, 1938), 837-43.
210. BRISSENDEN, R. F. *Samuel Richardson* ("Writers and Their Work", No. 101). Londra, 1958.
    Richardson'ın mektuplaşma tekniğini canlı gerçekçi dolaysızlığın bir yolu olarak gösterdiği teorilerinin iyi bir tartışmasını içerir.
211. BROD, MAX. "Flaubert und die Methoden des Realismus", *Die Neue Rundschau*, LXI (1950), 603-12.
212. BULLOUGH, EDWARD. " 'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", *British Journal of Psychology*, V (1912-13), 87-118. Yeni basımı No. 64.
213. CARY, JOYCE. *Art and Reality*. Cambridge, 1958.
214. CONRAD, JOSEPH. Preface to *The Nigger of the "Narcissus."* Yaygın olarak yeniden basıldı; örn. *Conrad's Prefaces to His Work*, haz. EDWARD GARNETT. Londra, 1937.
215. COOK, ALBERT. "The Beginning of Fiction: Cervantes", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVII (Haziran 1959), 463-72.
    Watt'ın "romanın" başlangıcını gerçekliğe yaklaşım temelinde Defoe'ya atfetmesi gibi, Cook da "kurmacanın" başlangıcını Cervantes'e atfeder, çünkü Cervantes ilk kez gerçekliği sabit değil süregiden bir şey olarak görmüştür.
216. CURTIS, JEAN-LOUIS. *Haute École*. Paris, 1950.
    Vazgeçilmez bir eser.
217. DAVIS, ROBERT GORHAM. "The Sense of the Real in English Fiction", No. 224 içinde.
218. DECKER, CLARENCE R. "The Aesthetic Revolt against Naturalism in Victorian Criticism", *PMLA*, LIII (Eylül, 1938), 844-56.
219. FLAUBERT, GUSTAVE. Flaubert'in gerçekçiliğe farklı yaklaşımlarına dair kusursuz bir kaynakça için bkz. No. 239. Ayrıca No. 235'te dikkatle seçilmiş bir kaynakça vardır. Flaubert'in gerçekçiliği konusunda No. 7, özellikle 18. Bölüm çok faydalıdır. Ayrıca bkz. James, No. 221 ve *Madame Bovary*'nin William Heinemann baskısı için James'in yazdığı "eleştirel giriş" (1902, 1923, vs.).

220. HYDE, WILLIAM J. "George Eliot and the Climate of Realism", PMLA, LXXII (Mart, 1957), 147-64.

221. JAMES, HENRY. *French Poets and Novelists*. Londra, 1884.

James'in kurmaca eserlerle ilgili hemen her yazısı bu listeye eklenebilir, ama bu kitaptaki "Gustave Flaubert" üzerine yazısı en temsili nitelikte olanıdır herhalde.

222. JOHNSON, SAMUEL. "Preface to Shakespeare." 1766.

Dramatik yanılsamanın değerleri ve sınırları üzerine vazgeçilmez bir eser.

223. KRIEGER, MURRAY. *The New Apologists for Poetry*. Minneapolis, 1956.

224. LEVIN, HARRY (haz.). "A Symposium on Realism", *Comparative Literature*, Cilt III (Yaz, 1951).

225. ——. "What Is Realism?" *A.g.y., s.* 193-9.

226. MCKEON, RICHARD. "The Concept of Imitation in Antiquity", No. 21 içinde.

227. O'CONNOR, FRANK. *The Mirror in the Roadway*. Londra, 1957.

228. PATTERSON, CHARLES I. "Coleridge's Conception of Dramatic Illusion in the Novel", *ELH*, XVIII (Haziran, 1951), 123-37.

Coleridge'i modern hakikat ve ışık tarafında görür, çünkü onun temel yargısına göre tüm iyi romanlar "dramatik yanılsama" üretmelidir.

229. REYNOLDS, SIR JOSHUA. *"Discourse XIII"* (Aralık 1786).

Temsilde "doğal"ın sınırları üzerine. "Asıl sınav ... üretilenin gerçekten doğanın kopyası olup olmadığı değildir sadece, sanatın zihinde hoş bir etki bırakma amacına hizmet edip etmediği de önemlidir."

230. RICHARDSON, SAMUEL. Bkz. No. 210.

231. ROBINSON, E. ARTHUR. "Meredith's Literary Theory and Science: Realism versus the Comic Spirit", *PMLA*, LIII (Eylül, 1938), 857-68.

232. SALVAN, ALBERT J. "L'Essence du réalisme français", No. 224 içinde, s. 218-33.

233. SINCLAIR, MAY. Dorothy Richardson'ın *Pointed Roofs*'una giriş. Londra, 1919.

"Araya girmemesi gerektiği barizdir; çözümleme, yorumlama ya da açıklamadan uzak durmalıdır. Nispeten bariz olmayan ise şudur: Bir hikâye anlatmamalı, bir durumu ele almamalı, bir sahne kurmamalıdır; anlatıdan kaçındığı gibi dramadan da kaçınmalıdır. ... Onun Miriam Henderson olması gerekir. Miriam'ın bilmeyeceği ya da tahmin etmeyeceği hiçbir şeyi bilmemeli, tahmin etmemelidir ... [Karakterleri] bize Miriam'a göründükleri gibi canlı ama parçalı şekillerde sunulur, insanların pek çoğumuza göründüğü şekilde parçalı olarak görürüz onları" (s. viii-ix).

234. STOLL, ELMER EDGAR. *From Shakespeare to Joyce. Authors and Critics; Literature and Life*. New York, 1944.

235. THORLBY, ANTHONY. *Gustave Flaubert and the Art of Realism*. Londra, 1956.

236. WOOLF, VIRGINIA. *The Common Reader*. Londra, 1925.

237. ——. *The Second Common Reader*. Londra, 1932.

238. YOUNG, EDWARD. *Conjectures on Original Composition, In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison.* Londra, 1759.

"Yaşamda olduğu gibi tiyatroda da aldanmanın bir çekiciliği vardır; aldatılmadığımız ilk anda keyfimiz kaçıverir."

III. YAZARIN NESNELLİĞİ VE "İKİNCİ BENLİK"

Aşağıdakilere ilaveten bkz. No. 4, 26, 27, 37, 39, 45, 55, 78, 149, 165,169, 216, 219.

239. BONWIT, MARIANNE. *Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité.* ("University of California Publications in Modern Philology", Vol. XXXIII, No. 4, s. 263-420). Berkeley, 1950.

Paha biçilmez bir çalışma ve faydalı bir kaynakça.

240. CHEKHOV, ANTON. *Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics.* Derleyen ve haz. Louis S. FRIEDLAND. New York, 1924.

241. COLEY, WILLIAM B. "The Background of Fielding's Laughter", *ELH,* XXVI (Haziran, 1959), 229-52.

Fielding'in anlatıcılarının kitaptan kitaba nasıl değiştiğine dair iyi bir çözümleme içerir.

242. CRUTTWELL, PATRICK. "Makers and Persons", *Hudson Review,* XII (Kış, 1959-60), 487-507.

243. ELLMANN, RICHARD. *Yeats: The Man and the Masks.* New York, 1948. Londra, 1949.

244. ——. *James Joyce.* New York, 1959.

245. EWALD, WILLIAM BRAGG, JR. *The Masks of Jonathan Swift.* Oxford ve Cambridge, Mass., 1954.

246. FARBER, MARJORIE. "Subjectivity in Modern Fiction", *Kenyon Review,* VII (Güz, 1945), 645-52.

247. GIBSON, WALKER. "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers", *College English,* XI (Şubat, 1950), 265-9.

248. KAHNERT, WALTER. *Objektivismus: Gedanken über einen neuen Literaturstil.* Berlin, 1946.

249. KEATS, JOHN. *The Poetical Works and Other Writings of John Keats,* haz. H. BUXTON FORMAN. VII. Cilt, New York, 1939.

Nesnellik ve "olumsuz kabiliyet" konusundaki görüşlerin ana kaynaklarından biri Keats'tir. Mektupları ve denemeleri modern kurmaca teorilerini desteklemek için pek çok kez alıntılanmıştır.

250. KINGSLEY, CHARLES. *His Letters and Memories* of *His Life,* haz. karısı. 4 cilt. Londra, 1902. İlk baskı, 1877.

"Bu öğretiye katılmayan bir yorumcunun, yazarın benliğinin fazla önce çıkarıldığını söylemesi işten değildir elbette; ama yazarın işi meselenin böyle olmadığını görmektir – pek çok kalbin paylaştığı düşünceleri ifade etmeli, ellerinde olsaydı okurların kendilerinin söyleyecekleri şeyleri kelimelere dökmelidir" (III. Cilt, s. 41). Aktaran No. 71, s. 99.

251. MAUPASSANT, GUY DE. "The Novel", No. 18 içinde, s. 198-201.
Nesnellikle ilgili bu bölümün alındığı metin ilk olarak *Pierre ve Jean*'a Giriş olarak yazılmıştı.

252. PACEY, DESMOND. "Flaubert and His Victorian Critics", *University of Toronto Quarterly*, XVI (Ekim, 1946), 74-84.
Flaubert'in nesnelliğiyle ilgili ilk tartışmalar için iyi bir kaynak.

253. RAY, GORDON N. *The Buried Life: A Study of the Relation Between Thackeray's Fiction and his Personal History*. Cambridge, Mass., 1952.

254. SCHLEGEL, A. W. VON. "Shakspeare", from "Lecture XXIII", *Lectures on Dramatic Art and Literature* içinde (1809-11). Çev. JOHN BLACK, 1815. Gözden geçiren A. J. W. MORRISON, Londra, 1861.

255. SCHORER, MARK. "The Good Novelist in 'The Good Soldier'", *Horizon*, XX (Ağustos, 1949), 132-8.

256. STOCK, IRVIN. "A View of Wilhelm Meister's Apprenticeship", *PMLA*, LXXII (Mart, 1957), 84-103.
"[Goethe'ninki] gibi bir tarafsızlığın yanında Flaubert'in meşhur 'nesnelliği' sadece bir edebi araçtır, üstelik tutkulu olduğu son derece bariz bir katılımın hizmetindeki bir araçtır. Onunki gibi bir ironinin yanında Flaubert'in ironisi sürekli genç bir zihnin öfkeli hüsranı gibi görünür" (s. 100).

257. TOYNBEE, PHILIP. "The Living Dead–III: Thoughts on André Gide", *The London Magazine*, III (Ekim, 1956), 46-53.
Kalpazanlar'a "büyük ve önyargılı müdahalelerde bulunduğu", onu "hakikatini, samimiyetini ve çekiciliğini yitirmiş basit bir Günlük parçası haline getirdiği" için Gide'e saldırır. Yazar ile anlatıcının aşırı basitleştirilmiş bir özdeşleştirilmesine ilginç bir örnektir: "Gide Edouard'dır" (s. 48).

258. WEST, JESSAMYN. "The Slave Cast Out", No. 39 içinde. 63, 64, 85, 98, 123, 139, 212, 219, 324 ve 325.

IV. SANATSAL SAFLIK, RETORİK VE İZLERKİTLE

Aşağıdakilere ilaveten bkz. No. 5, 19, 22, 23, 24, 31, 44, 45, 46, 63, 64, 85, 98, 123, 139, 212, 219, 324 ve 325.

259. ABRAMS, M. H. (haz.). *Literature and Belief*. ("English Institute Essays", 1957), New York, 1958.

260. ——. *The Mirror and the Lamp*. New York, 1953.
Şiiri (yani yaratıcı edebiyatı) taklit ya da retorik çerçevesinde ele alan neoklasik teoriler ile, şiiri ifade olarak ele alan romantik ve modern şiir teorileri arasındaki ilişkilere dair en iyi çalışma.

261. BAKER, JOSEPH E. "Aesthetic Surface in the Novel", *The Trollopian*, II (Eylül, 1947), 91-106.
Kurmacanın "estetik yüzeyi" sözcüklerde değil "somut olarak temsil edilen ve zamansal olarak düzenlenen" karakter, olay ve değerlerin "dünyasında" bulunabilir (s. 100). Kurmacanın yanlış bir şekilde müzik ve tiyatroya benzetilmesi üzerine iyi değerlendirmeler içerir.

262. BELLOW, SAUL. "The Writer and the Audience", *Perspectives*, IX (Güz, 1954), 99-102.

263. BURKE, KENNETH. *Counter-Statement*. Los Altos, 1953. İlk baskısı, 1931. Özellikle "Psychology and Form" ve "Lexicon Rhetoricae."

264. ——. *The Philosophy of Literary Form*. Gözden geçirilmiş baskı, New York, 1957. İlk baskısı, 1941.

"Merak ediyorum, acaba en son ne zaman bir şair kendine şu soruyu sordu: '... Diyelim ki aleni aracın geniş omuzlarına kendi çirkin iştahımı ve hırsımı yüklemekten ibaret değil isteğim? Diyelim ki, tüm huysuzluğuma rağmen, sırf huysuzluğumun bedelini almayı, ortak kötülükler sayesinde kurulacak bir birliği yeterli görmedim? ... O zaman bizi son derece dokunaklı bir şekilde cehenneme sokmakla kalmayıp dışarı da çıkarmak için ne yapmalıyım? ... Eserim dört dörtlük bir ahlaki edim sayılmazdan önce her kaçış için bir de dönüş olması gerekmez mi?'" (s. 138-9)

265. COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR. "Greek Drama", No. 97 içinde, s. 13-9.

266. COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. New York, 1958. İlk baskısı, 1938.

267. CROCE, BENEDETTO. *Aesthetic*. Çev. D. AINSLIE. İkinci baskı, Londra, 1922.

Retoriğe saldırıların ana kaynaklarından biri, üstelik gerçekten güçlü bir kaynak. Geleneksel tekniklerin pek çok savunmasında Collingwood ve Croce'un ifade teorilerinin güçlü çekiciliği görmezden gelinir.

268. ELIOT, T. S. "Hamlet and His Problems", Athenaeum, Eylül 26, 1919, s. 940-1. Yaygın olarak yeniden basıldı.

269. ELLISON, RALPH. "Society, Morality, and the Novel", No. 39 içinde.

270. KEENE, DONALD. *Japanese Literature*. Londra, 1953. Özellikle 3. Bölüm.

271. KENNER, HUGH. *The Art of Poetry*. New York, 1959.

272. PATER, WALTER. *The Renaissance*. Londra, 1888.

273. POTTLE, FREDERICK A. *The Idiom of Poetry*. Ithaca, N.Y., 1941.

"Teori ve Pratikte Saf Şiir" başlıklı bölüm bu konuda bildiğim en iyi değerlendirmedir. "Hangi düzyazı biçimleri kabul edilebilir, hangileri kabul edilemez? Gördüğüm kadarıyla şu anda şiir teorisinin en zor sorusu budur" (s. 99). Pottle, "saf" şiirdeki modern başarıları kabul etmekle birlikte, şiir eleştirisinde faydalı bir genel isim olarak saflık mefhumunu yıkar ve edebiyattaki büyük çağların "saf olmayan çağlar" olduğu sonucuna varır (s. 100).

274. POUND, EZRA. *Make It New*. Londra, 1934. New Haven, 1936.

275. STYRON, WILLIAM. "Interview", No. 78 içinde.

"Faulkner okura yeterince yardım etmez" (s. 246). "Bakın, yazarın dinlemesi ve dikkate alması gereken tek bir kişi vardır ... okur. Yazar kendi eserini bir okur sıfatıyla eleştirmelidir. Her gün hikâyeyi alıyorum ... ve baştan sona okuyorum. Eğer bir okur olarak beğenirsem doğru yolda gittiğimi anlıyorum" (s. 249).

276. THIBAUDET, ALBERT. *Le liseur de romans*. Paris, 1925.

277. VALÉRY, PAUL. *The Art of Poetry*. Çev. DENISE FOLLIOT. New York, 1958. Özellikle "Pure Poetry" başlıklı bölüm.

278. VIVAS, ELISEO. "The Objective Correlative of T. S. Eliot", *American Bookman*, I (Kış, 1944), 7-18. Yeniden basımı STALLMAN, R. W. (haz.). *Critiques and Essays in Criticism: 1920-48* içinde. New York, 1949.
279. WARREN, ROBERT PENN. "Pure and Impure Poetry", *Kenyon Review*, V (Yaz, 1943), 228-54. Yeniden basımı STALLMAN, *a.g.y.*
280. WEINBERG, BERNARD. "Robertello on the Poetics", No. 21 içinde.
281. WIMSATT, W. K. *The Verbal Icon*. Lexington, Ky., 1954.
Çeşitli türlerden faydalı retorik çözümlemeleri içerir. Monroe C. Beardsley' yle birlikte kaleme aldığı "duygusal yanılgı" konulu bölümde okurun duygularına ilişkin doğru sorular gündeme getirilir, ama önerilen çözümler tıpkı ismin kendisi gibi, son derece karmaşık bir meseleyi karanlıkta bırakma eğilimi gösterir.

V. ANLATISAL İRONİ VE GÜVENİLMEZ ANLATICILAR

A. İRONİ, MUĞLAKLIK VE ANLAŞILMAZLIK ÜZERİNE GENEL TARTIŞMALAR

Aşağıdakilere ilaveten bkz. 1, 7,12,17, 24, 27, 35, 37,74,114, 139, 145, 221, 223, 245, 255, 335 ve 336.

282. ANON. "The Ethic of Quality", *TLS*, Jan. 6,1961, s. 8.
283. BART, B. F. "Aesthetic Distance in *Madame Bovary*" *PMLA*, LXIX (Aralık, 1954), 1112-26.
284. BROOKS, CLEANTH. "Irony as a Principle of Structure", ZABEL, MORTON, DAUWEN. *Literary Opinion in America* içinde. Gözden geçirilmiş baskı, New York, 1951.
285. BURKE, KENNETH. "Thomas Mann and André Gide", *Bookman*, LXXI (Haziran, 1930), 257-64. Yeni basımı No. 263 içinde.
286. CRANE, RONALD S. "Cleanth Brooks; or, The Bankruptcy of Critical Monism", *Modern Philology*, XLV (Mayıs, 1948), 226-45. Yeni basımı No. 21 içinde.
287. HARBAGE, ALFRED. *As They Liked It: An Essay on Shakespeare and Morality*. New York, 1947.
288. HOUGH, GRAHAM. *Image and Experience: Reflections on a Literary Revolution*. Londra, 1960.
289. JANKÉLEVITCH, VLADIMIR. *L'Ironie*. Paris, 1936.
"İronik tuzaklar"a dair özellikle faydalı bir tartışma içerir.
290. JARRELL, RANDALL. *Poetry and the Age*. New York, 1953.
291. KNIGHT, G. WILSON. *The Wheel of Fire*. Gözden geçirilmiş baskı, Londra, 1949.
Açık yazar retoriğini kullanarak geleneksel yorumları tersine çevirme yönünde en etkili girişim olduğu söylenebilir.
292. KNIGHTS, L. C. "Henry James and the Trapped Spectator", *Explorations: Essays in Criticism Mainly on the Literature of the Seventeenth Century*. Londra, 1946.

293. LANGBAUM, ROBERT. *The Poetry of Experience*. Londra, 1957.
Dramatik monologda ironi ile sempati arasındaki gerilim konusunu son derece başarılı bir şekilde ele alır.
294. SARTON, MAY. "The Shield of Irony", *Nation*, 14 Nisan 1956, s. 314-6.
295. SEDGEWICK, G. G. *Of Irony, Especially in Drama*. Toronto, 1935.
İroni tiplerinin faydalı bir sınıflandırmasını içerir.
296. SHARPE, ROBERT BOIES. *Irony in the Drama:* An *Essay on Impersonation, Shock, and Catharsis*. Chapel Hill, N.C., 1959.
297. SPENDER, STEPHEN. *The Creative Element:* A *Study of Vision, Despair and Orthodoxy among Some Modern Writers*. Londra, 1953.
298. THOMPSON, ALAN R. *The Dry Mock: A Study of Irony in Drama*. Berkeley, 1948.
299. TURPIN, A. R. "Jane Austen: Limitations or Defects?" *The English Review*, LXIV (Ocak, 1937), 53-68.
Dramatik ironiye karşı "yapısal sürpriz": Bana göre Jane Austen'a yeterli önemi vermiyor, ama çoğunlukla görmezden gelinen genel soruları gündeme getirmesi açısından önemli bir yazı.

B. GÜVENİLMEZLİK KONUSUNDA BAZI DERTLER: UZLAŞMAZLIKLAR, YENİDEN DEĞERLENDİRMELER VE İTİRAFLAR

Sherwood Anderson

300. RINGE, DONALD A. "Point of View and Theme in 'I Want To Know Why'" *Critique*, III (Bahar-Güz, 1959), 24-9.
Brooks ve Warren oğlanın yargılarını "doğru ve geçerli" (s. 24) saymakla ciddi bir hata yapmıştır.

Jane Austen

301. HARDING, D. W. "Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen", *Scrutiny*, VIII (Haziran, 1939-Mart, 1940), 346-62.

Emily Brontë

302. BRICK, ALLAN R. "*Wuthering Heights:* Narrators, Audience, and Message", *College English*, XXI (Kasım, 1959), 80-6. Ayrıca bkz. No. 149.
303. HAFLEY, JAMES. "The Villain in *Wuthering Heights*" *Nineteenth-Century Fiction*, XIII (Aralık, 1958), 199-215.

Albert Camus

304. BRÉE, GERMAINE. *Camus*. New Brunswick, N.J., 1959.
305. VIGGIANI, CARL A. "Camus' *L'Étranger*", *PMLA*, LXXI (Aralık, 1956), 865-87.

Cervantes

306. AUDEN, W. H. "The Ironic Hero: Some Reflections on *Don Quixote*", *Horizon*, XX (Ağustos, 1949), 86-93. Ayrıca bkz. No. 131.

Chaucer

307. BLOOMFIELD, MORTON W. "Distance and Predestination in Troilus and Criseyde" *PMLA*, LXXII (Mart, 1957), 14-26.

308. DONALDSON, E. TALBOT. "Chaucer the Pilgrim" *PMLA*, LXIX (Eylül, 1954), 928-36.

Chaucer "çok eski –ve çok yeni– yanılabilir birinci tekil şahıs geleneğine" aittir.

309. MAJOR, JOHN M. "The Personality of Chaucer the Pilgrim", *PMLA*, LXXV (Haziran, 1960), 160-2.

Donaldson'a bir cevap.

310. WOOLF, ROSEMARY. "Chaucer as a Satirist in the General Prologue to the Canterbury Tales", *Critical Quarterly*, I (Yaz, 1959), 150-7.

Joseph Conrad.

311. TINDALL, WILLIAM YORK. "Apology for Marlow", No. 67 içinde.

Fyodor Dostoyevski

312. FRANK, JOSEPH. "Nihilism and *Notes from Underground*", *Sewanee Review*, LXIX (Ocak-Mart, 1961), 1-33.

James T. Farrell

313. WALCUTT, CHARLES CHILD. Bernard Clare eleştirisi, *Accent* (Yaz, 1946), s. 267.

William Faulkner

314. FREY, LEONARD H. "Irony and Point of View in 'That Evening Sun'" *Faulkner Studies*, II (Güz, 1953), 33-40.

315. WASIOLEK, EDWARD. "*As I Lay Dying:* Distortion in the Slow Eddy of Current Opinion", *Critique*, III (Bahar-Güz, 1959), 15-23.

Ford Madox Ford

316. HAFLEY, JAMES. "The Moral Structure of 'The Good Soldier'", *Modern Fiction Studies*, V (Yaz, 1959), 121-8.

317. SCHORER, MARK. "The Good Novelist in 'The Good Soldier'", *Horizon*, XX (Ağustos, 1949), 132-8.

"Her koşulda 'olgu' salt toplumsal anlaşma ile anlatıcının onlara dayattığı çarpıtılmış anlayışın getirdiği farklı türden anlaşma arasında bir yerdedir" (s. 135).

Henry Green

318. LABOR, EARLE. "Henry Green's Web of Loving", *Critique*, IV (Güz-Kış, 1960-61), 29-40.

Nathaniel Hawthorne

319. CREWS, FREDERICK C. "A New Reading of *The Blithedale Romance*", *American Literature*, XXIX (Mayıs, 1957), 147-70.
320. DAVIDSON, FRANK. "Toward a Re-evaluation of *The Blithedale Romance*", *New England Quarterly*, XXV (Eylül, 1952), 374-83.
321. HEDGES, WILLIAM L. "Hawthorne's *Blithedale:* The Function of the Narrator", *Nineteenth-Century Fiction*, XIV (Mart, 1960), 303-16.
322. WAGGONER, HYATT H. *Hawthorne*. Cambridge, Mass., 1955.

Ernest Hemingway

323. BECK, WARREN. "The Shorter Happy Life of Mrs. Macomber", *Modern Fiction Studies*, I (Kasım, 1955), 28-37.
Macomber'in vurulmasının tanığı olan rehberin (Wilson) güvenilirliğini tartışan pek çok eserden biri.

Henry James

Hem güvenilmezlik konusunda hem de pek çok başarımızda ve sorunumuzda ana kaynağımız James'tir. Onun önsöz ve defterlerinin kurduğu bağlam olmasa güvenilmezlik meselesine yaklaşmak çok zor olurdu.

324. BLACKMUR, R. (haz.). *The Art of the Novel: Critical Prefaces of Henry James*. New York, 1934.
325. MATTHIESSEN, F. O., ve MURDOCK, KENNETH B. (haz.). *The Notebooks of Henry James*. Oxford, 1947.
James üzerine genel kaynakça No. 1'de 592-9'da ve No. 326-7'de bulunabilir.
326. RICHARDSON, LYON. "Bibliography of Henry James", No. 328 içinde.
327. SPILLER, ROBERT ve diğ. *Literary History of the United States*. New York, 1948. 111, 584-90.
James'in anlatıcıları hakkındaki uzlaşmazlıklarla ilgili iyi kaynaklar şunlardır:
328. DUPÉE, F. W. (haz.). *The Question of Henry James*. New York, 1945.
329. *Hound and Horn*, VII. Cilt, No. 3 (Nisan-Mayıs, 1934), "Homage to Henry James."
Özel bir sayı.
330. *Kenyon Review*, V (Güz, 1943), "The Henry James Number."
The American üzerine:
331. CLAIR, JOHN A. *"The American*: A Reinterpretation", *PMLA*, LXXIV (Aralık, 1959), 613-8.
"Aspern'in Mektupları" üzerine:
332. BASKETT, SAM S. "The Sense of the Present in *The Aspern Papers*" ("Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters", XLIV. Cilt, 1959), s. 381-8.
333. STEIN, WILLIAM BYSSHE. *"The Aspern Papers*: A Comedy of Masks", *Nineteenth-Century Fiction*, XIV (Eylül, 1959), 172-78.

"Beltraffio'nun Yazarı" üzerine:

334. MATTHIESSEN, F. O. (haz.). *Stories of Writers and Artists, by Henry James.* New York, tarihsiz.

"Seksenlerin estetik hakikatlerini dramatize etmeye girişirken, bu hakikatlerin tam olarak ne kadarını kendisinin kabul ettiğini göstermemesi, hatta belki de gelişiminin bu aşamasında kendisinin de bunun farkında olmaması bu gerçekdışılığı artırıyor" (s. 2).

The Awkward Age üzerine:

"En kötüsü de, okurun tüm bu taliplerden hangisine sempati duyacağı konusunda yolunu kaybetmesidir. Bir romanda neredeyse ölümcül bir dikkatsizliktir bu..." (No. 11 içinde, genişletilmiş baskı, s. 247).

Confidence üzerine:

335. WILSON, EDMUND. "The Ambiguity of Henry James", No. 328 içinde.

"Kuşku uyandıran Bernard Longueville ... gerçekten de duyarlı ve ilginç bir genç adam olarak mı tasarlanmış, yoksa Jane Austen tarzında bir bilgiç mi?" (s. 168).

"Yalancı" üzerine:

336. BEWLEY, MARIUS. *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers.* Londra, 1952.

"Öğrenci" üzerine: bkz. yukarıda s. 379.

The Sacred Fount üzerine:

337. EDEL, LEON (haz.). "Giriş Yazısı", *The Sacred Fount* üzerine. New York, 1953.

"Ve James'in tavrı tam bir nötrlüktür. O kadar nötrdür ki, çok dikkatli değilse kendi zihninden hikâyeye malzeme ekleyecek okura geniş bir yaratıcı boşluk bırakmaktadır" (s. xxv). Ayrıca bkz. No. 335 (s. 8-81).

The Tragic Muse üzerine:

338. CARGILL, OSCAR. "Gabriel Nash – Somewhat Less than Angel?" *Nineteenth-Century Fiction,* XIV (Aralık, 1959), 231-9.

Yürek Burgusu üzerine:

Bkz. yukarıda, s. 325-9, 383.

Güvercinin Kanatları üzerine:

Leavis (No. 43) Merton Densher'i "kötü adam" olarak gören Van Wyck Brooks ve Hr. R. Hays gibileri eleştirir:

Bunları ve James'in karakterleri hakkındaki diğer pek çok çatışan iddiayı bir araya getirdiğimizde, adeta çıldırtıcı bir saldırılar ve karşı saldırılar korosunun ortasında buluruz kendimizi: "Bay Leavis, James'i 'anlamamış'. ... Bu açık görüşlü eleştirmenin *The Ambassadors*'un her sayfasında büyük harflerle yazılan bir şeyi okumayı kararlılıkla reddetmesini anlamak mümkün değil". Pound "James'i hiçbir zaman gerçekten 'anlamadığını' ele veriyor" (Beach, No. 11 içinde). "Hiçbir eleştirmen James'in ironisinin derinlerine inememiş görünüyor; çoğunluğu ne dediyse doğru kabul ediyor..." (Robert Cantwell, No. 239 içinde). "James'in *Bir Kadının Portresi*'nde Isabel Archer'ın davranışlarının 'hafifliğine tamamen inandığı' varsayılıyordu son zamanlara kadar. Oysa bu sadece kitabın sonunu yanlış okumak değil, James'in kendisinin Isabel'in 'karakterini karakteristik bir şekilde' belirlemesi-

ni de yanlış anlamak demektir" (F. O. Matthiessen, *Henry James: The Major Phase* içinde). James *The Awkward Age*'de "hasis karanlık tasarılarla birbirinin çevresinde dönüp gevezelik ederken iç yüzleri ifşa edilen güruh hakkında neler hissedeceğimizi asla bilemezdi" (Wilson, No. 335 içinde). "Aslında [*The Awkward Age*'deki] çeşitli karakterler hakkındaki hislerimiz hassas ama kesin bir şekilde tanımlanmıştır" (Leavis, No. 43 içinde). "James'in *The Princess Casamassima*'da açıkça sunduğu tasarıyı anladığına dair işaretler veren tek bir yorumcu bile yoktur" (Louise Bogan, No. 328 içinde). "Spender'ın ... '*What Maisie Knew*'un özellikle müstehcen bir tarafı var' şeklindeki saçma iddiası..." (Leavis, No. 43 içinde) – bu böyle devam eder gider.

James Joyce

Joyce üzerine genel bir kaynakça için bkz. *Modern Fiction Studies*, IV (Bahar, 1958), 72-99. Ayrıca bkz. No. 187.

339. BURKE, KENNETH. "Three Definitions", *Kenyon Review*, XIII (Bahar, 1951), 173-92.
"Yer yer gülümsesek de [Stephen'ın] gelişiminin her aşamasını 'ciddiye alırız'" (s. 182).

340. DONOGHUE, DENIS. "Joyce and the Finite Order", *Sewanee Review*, LXVII (Bahar, 1960), 256-73.

341. EMPSON, WILLIAM. "The Theme of Ulysses" *Kenyon Review*, XVIII (Kış, 1956), 26-52.

342. GOLDBERG, S. L. *The Classical Temper: A Study of James Joyce's* Ulysses. Londra, 1961.
"The Modes of Irony in Ulysses" başlıklı 4. Bölüm Joyce ile iki ana karakteri arasındaki mesafeye ilişkin özellikle değerli bir tartışmadır.

343. ——. "Joyce and the Artist's Fingernails", *A Review of English Literature*, II (Nisan, 1961), 59-73.

344. KAIN, RICHARD M. "Joyce: Aquinas or Dedalus?" *Sewanee Review*, LXIV (Güz, 1956), 675-83.

345. KENNER, HUGH. *Dublin's Joyce*. Bloomington, Ind., 1956.

346. ——. "*The Portrait* in Perspective", *Kenyon Review*, X (Yaz, 1948), 361-81.

347. NOON, WILLIAM T., S.J. *Joyce and Aquinas*. New Haven, 1957.
Stephen'ın fikirlerini Joyce'un kendi fikirleri olarak okuyan Gorman, Gilbert ve diğerlerine karşı çıkar.

348. REDFORD, GRANT. "The Role of Structure in Joyce's "Portrait", *Modern Fiction Studies*, IV (Bahar, 1958), 21-30.
Kitabı Stephen'ın beyan ettiği "sanatsal bir önermenin ve yöntemin nesnelleştirilmesi" olarak görür.

349. THOMPSON, FRANCIS I. "A Portrait of the Artist Asleep", *Western Review*, XIV (1950), 245-53.
Finnegans Wake üzerine tüm önceki yorumlarda, Joyce'un ana karakteri olan anlatıcı-düş görücü konusundaki niyetleri yanlış anlaşılmıştı. O HCE değil, oğul Jerry'ydi (Shem)!

350. THOMPSON, LAWRANCE. *A Comic Principle in Sterne–Meredith–Joyce*. Oslo, 1954.

Mary McCarthy

351. CORKE, HILARY. "Lack of Confidence", *Encounter*, VII (Temmuz, 1956), 75-8.
"Peki ama [*A Charmed Life*'ta] kimin inancıdır bu? Martha'nın mı? Eski kocanın mı? Bayan McCarthy'nin mi? Bunu bilmiyoruz, Bayan McCarthy'nin bildiğinden fena halde şüpheliyim".

Herman Melville

352. BOWEN, MERLIN. "Redburn and the Angle of Vision", *Modern Philology*, LII (Kasım, 1954), 100-9.
353. SCHIFFMAN, JOSEPH. "Melville's Final Stage, Irony: A Re-examination of *Billy Budd* Criticism", *American Literature*, XXII (1950), 128-36.
Billy'nin son sözleri Melville'in kendi "kabullenme şahadeti" değildir.

John Milton

354. EMPSON, WILLIAM. "A Defense of Delilah", *Sewanee Review*, LXVIII (Bahar, 1960), 240-55.

Marcel Proust

355. BRÉE, GERMAINE. *Marcel Proust and Deliverance from Time*. Çev. C. J. RICHARDS ve A. D. TRUITT. New York, 1955; Londra, 1956.
356. SAMUEL, MAURICE. "The Concealments of Marcel Proust's Jewishness", *Commentary* (Ocak, 1960), 8-28.

Samuel Richardson

357. BOYCE, BENJAMIN. Ian Watt, *Romanın Yükselişi*'nin eleştirisi, *Philological Quarterly*, XXXVII (Temmuz, 1958), 304-6.
Pamela'nın tasvirinde bir nebze kasıtlı ironi görür; *Pamela*'nın "tümden naif bir esermiş gibi okunmasına gerek yok".
358. RABKIN, NORMAN. *"Clarissa:* A Study in the Nature of Convention", *ELU*, XXIII (Eylül, 1956), 204-17.

Jonathan Swift

359. SHERBURN, GEORGE. "Errors concerning the Houyhnhnms", *Modern Philology*, LVI (Kasım, 1958), 92-7.
360. WILLIAMS, KATHLEEN. *Jonathan Swift and the Age of Compromise*. Lawrence, Kan., 1958.

Robert Penn Warren

361. GIRAULT, NORTON R. "The Narrator's Mind as Symbol: An Analysis of All *the King's Men*", *Accent* (Yaz, 1947). Yeni baskısı No. 1 içinde.

C. MODERN GÜVENİLMEZ ANLATICI ÜZERİNE BAZI KAYNAKLAR

1. Sterne öncesi komik kurmacada özbilinçli anlatının süs olarak kullanımına örnekler: (a) Cervantes, *Don Quijote* (1605); (b) [T. Durfey?], *Zelinda: An Excellent New Romance* (1676); (c) Marivaux, *Pharsamon* (1712?); *Pharsamond* adıyla çev. J. Lockman (1750); (d) Fielding, *Joseph* Andrews (1742) ve *Tom Jones* (1749); (e) The *History of Charlotte Summers, the Fortunate Parish Girl* (1749?); (f) Green, G. S., *The Life of Mr. John Van, a Clergyman's Son* (tarihsiz); (g) *The* Adventures *of Mr. Loveill...* (1750); (h) *The Adventures of Captain Greenland, Written in Imitation of All Those Wise, Learned, Witty, and Humorous Authors Who Either Already Have, or Hereafter May Write in the Same Stile and Manner* (1752); (i) [Kidgell, John], *The Card* (1755); (j) *The Life and Memoirs of Mr. Ephraim Tristram Bates, Commonly Called Corporal Bates, a Broken-Hearted Soldier* (1756). Bu konu ve aşağıdaki konular hakkında daha eksiksiz bir liste için bkz. No. 362 ve 363.

362. BOOTH, WAYNE C. *"Tristram Shandy* and Its Precursors: The Self-Conscious Narrator." Doktora tezi, University of Chicago, 1950.

363. ——. "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*", *PMLA*, LXVII (1952), 163-85.

Dört dörtlük bir liste sayılmaz.

2. Yorumcunun özbilinçli tasviriyle bir arada tutulan eserlere (1760 öncesi) örnekler: (a) Montaigne, *Denemeler;* (b) Bouchet, Serées *(Les Serées de* Guillaume Bouchet, Sieur de Brocourt), haz. C. E. Roybet [Paris, 1873-1882], ilk baskısı 1584-1598; (c) [Béroalde de Verville], *Le Moyen de Parvenir/oeuvre contenant la raison de tout ce qui esté, est, et sera avec demonstrations certaines et nécessaires selon la rencontre des effetcs* [aynen böyle] *de vertu Et adviendra que ceux qui auront nez à porter lunettes s'en serviront, ainsi qu'il est escrit au Dictionnaire a Dormir en toutes langues...* (1610); (d) Bruscambille, *Discours Facétieux et tresrecreatifs, pour oster des esprits d'un chacun, tout ennuy & inquietude...* (1609); (e) Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621); (f) Francis Kirkman, *The Unlucky Citizen Experimentally described in the various Misfortunes of an Unlucky Londoner, Calculated for the Meridian of this City but may serve by way of Advice to all the Cominalty of England, but more perticularly to Parents and Children / Masters and Servants / Husbands and Wives / Intermixed with severall Choice Novels, Stored with variety of Examples and advice / President and Precept* (1673); (g) John Dunton, *A Voyage Round the World: or, a Pocket-Library, Divided into several Volumes. The First of which contains the Rare Adventures of Don Kainophilus, From his Cradle to his 15th Year. The Like Discoveries in such a Method never made by any Rambler before. The whole Work intermixt with Essays, Historical, Moral and Divine; and all other kinds of Learning. Done into English by a Lover of Travels. Recommended by the Wits of both Universities* (1691); (h) *Farrago,* "Pilgrim Plowden" (1733); (i) *Vitulus Aureus: The Golden Calf; or, A Supplement to Apuleius's Golden Ass. An Enquirey Physico-Critico-Patheologico-Moral into the Nature and Efficacy of Gold (...) With the* Wonders *of the Psychoptic Looking-Glass, Lately Invented by the Aut-*

hor– Joakim Philander, MA. (1749). Montaigne ile Sterne arasında bu türden pek çok başka eser vardır. Dramatize edilmiş "editörün" karakteri sayesinde bir arada duran sayısız mizahi hikâyeyi, dergi yazısını, kısa masalları vs. saymıyoruz bile; Sterne'ün bunlardan pek çoğuna aşina olduğu biliniyor. Bu geleneğin daha ayrıntılı bir tartışması için bkz. No. 362, s. 169-231.

3. Güvenilmez ve özbilinçli anlatı kullanan hicivlere örnekler: Aşağıdakilerle ilgili bir tartışma için bkz. No. 362, s. 134-50 (a) *Deliliğe Övgü* (1509); (b) *Gargantua* ve *Pantagruel* (1537); (c) A *History of the Ridiculous Extravagancies of Monsieur Oufle...* (1711); (d) [Thomas D'Urfey?], *An Essay Towards the Theory of the Intelligible World. Intuitively Considered. Designed for Forty-nine Parts. Part III. Consisting of a Preface, a Postscript, and a little something between. By Gabriel John. Enriched with a Faithful Account of his Ideal Voyage, and Illustrated with Poems by several Hands, as likewise with other strange things not insufferably Clever, nor furiously to the Purpose. The Archetypally Second Edition (...) Printed in the Year One Thousand Seven Hundred, &c.* (tarihsiz); (e) *Like will to Like, as the Scabby Squire Said to the Mangy Viscount* (...) (1728); (f) John Arbuthnot (ve –belki– diğerleri), *Memoirs of the Extraordinary Life, Works and Discoveries of Martinus Scriblerus* (1741).

4. *Tristram Shandy*'nin taklitleri ve Sterne'den etkilenen başka eserlere örnekler: (a) [George Alexander Stevens], *The History of Tom Fool* (1760); (b) *Yorick's Meditations upon various Interesting and Important Subjects. Viz. Upon Nothing. Upon Something. Upon the Thing...* (1760); (c) [John Carr], *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760); (d) *Explanatory Remarks upon the Life and Opinions of Tristram Shandy By Jeremiah Kunastrokius, M.D.* (1760); (e) *The Life and Opinions of Miss Sukey Shandy of Bow Street, Gentlewoman...* (1760); (f) *The Life and Opinions of Bertram Montfichet, Esq.* (1760); (g) *A Funeral Discourse, Occasioned by the much lamented Death of Mr. Yorick, Prebendary of Y-K ... By Christopher Flagellan* (1761); (h) *The Life, Travels, and Adventures, of Christopher Wagstaff, Gentleman, Grandfather to Tristram Shandy* (...) *written in the* OUT-OF-THE-WAY WAY (1762) – aslında çok zekice bir hicivdir, Sterne'ü John Dunton'ın *Voyage Round the World*'ünden intihal yapmakla suçlar, ama bu eser çoğunlukla "taklit" olarak gösterilir; (i) [Richard Griffith], *The Triumvirate or the Authentic Memoirs of A. B. and C.* (1764); (*f*) *The Peregrination of Jeremiah Grant, Esq...* (1763); (k) [Francis Gentleman], *A Trip to the Moon By Sir Humphrey Lunatic, Bart.* (York, 1764-65); (l) [Samuel Paterson], Another Traveller! (...) *By Coriat, Jr.* (1767); (m) *Sentimental Lucubrations, by Peter Pennyless* (1770); (n) [Richard Griffith], *The Koran: or, the Life, Character, and Sentiments of Tria. Juncta in Uno, M.N.A. or Master of No Arts. The Posthumous Works of a late Celebrated Genius, Deceased* (1770); (o) Herbert Lawrence, *The Contemplative Man; or, The History of Christopher Crab, Esq.* (1771); (p) [Henry Mackenzie], *The Man of Feeling* (Edinburgh, 1771); (q) [Richard Graves], *The Spiritual Quixote* (1773); (r) *Yorick's Skull; or, College Oscitations. With some remarks on the Writings on Sterne, and a Specimen of the Shandean Stile* (1777); (s) [George Keate], *Sketches from Nature; taken and coloured, in a Journey to Margate* (1779); (t) *Continuation of Yorick's Sentimental Journey* (1788); (u) *Flight of Inflatus: or, the Sallies, Stones, and Adventures of a Wild-Goose Philosopher. By the author of the Trivler* (1791); (v) *The*

Observant Pedestrian (1795); (w) William Beckford, *Modern Novel Writing, or the Elegant Enthusiast ... A Rhapsodical Romance ...* (1796).

1800'den sonra belki de romanların büyük çoğunluğunda *Shandy*'den etkilenimler vardı, üstelik hâlâ tamamen taklit niteliğinde olduğu göze çarpan pek çok eser de vardır, örn., (x) [Eaton Stannard Barrett], *The Miss-Led General; a Serio-Comic, Satiric, Mock-Heroic Romance* (1808); (y) John Gait, *The Provost* (1822); (z) [W. H. Pyne], *Wine and Walnuts; or, After Dinner Chit-Chat, by Ephraim Hardcastle, Citizen and Dry-Salter* (1823); (zz) *Duodecimo, or The Scribbler's Progress. An Autobiography, Written by an Insignificant Little Volume, and Published Likewise by Itself* (1849).

Ayrıca daha iyi bilinen bazı yazarlar da *Shandy*'yi akla getiren pek çok araç kullanırlar:

Thackeray, özellikle Cambridge'de bir öğrenciyken *The Snob*'a yazdığı yazılarda; Balzac (örn. *Le peau de chagrin*); Poe (özellikle bkz. "Aslanlaşma"; bu öyküde Nozoloji üzerine bir deneme bile vardır); Dickens, Melville ve elbette Trollope. Bu listenin son derece yetersiz olduğunu eklemeye gerek yok. Sterne'ün Fransa'daki etkisine dair iyi ama yer yer hatalı bir kaynakça için bkz. F. B. Barton, *Étude sur l'influence de Laurence Sterne en France au dix-huitième siècle* (Paris, 1911), özellikle Pigoreau, s. 154-7'den tekrar basılan biyografi. Başka taklitler ve parodiler için bkz. Wilbur L. Cross, *The Life and Times of Laurence Sterne* (New Haven, 1929), s. 230-1, 271, 282-5.

D. GÜVENİLMEZ ANLATICILAR VE YANSITICILAR GALERİSİ

Metinde tartıştığımız eserleri genellikle dışarıda bıraktım. Bariz sebeplerden ötürü listede daha zor güvenilmezlik türlerine ağırlık verdim. Ama "The Spectacles" gibi eserlerin listedeki varlığı, güvenilmezlik dediğim ironi türünün, belirtilmemiş ama somut canilik ya da aptallıktan, bazı çağdaş kurmacaların afallatıcı karışımlarına kadar geniş bir yelpazeyi kapsadığını okura hatırlatmalı. Güvenilmezliğin varlığının ya da yokluğunun edebi kaliteye dair bir şey söylememesine karşın, benim listem kısmen eserlerin meziyetini göz önüne alıyor: On dokuzuncu yüzyıldan pek çok bayağı Sterne taklidini çıkardığım gibi, romancılar üzerine yirminci yüzyılda yazılmış pek çok romanı da listeden attım. Yerden kazanmak için her yazardan sadece tek bir eser koyuyorum, ama bu yazarlardan pek çoğu gizli iletişimin sarhoş edici şarabını tekrar tekrar içmiştir. Özellikle son yıllardan başka başlıklar görmek isteyenler için, bkz. *Cumulated Fiction Index: 1945-60*, haz. G. B. Cotton ve Alan Glencross (Londra, 1960); "Birinci Tekil Şahıs Hikâyeleri" ve (s. 198-217) "Deneysel Romanlar" (s. 178-9) olarak listelenen eserlerin çoğu güvenilmez anlatı örnekleridir.

Kingsley Amis, *Talihli Jim*. Sherwood Anderson, "The Egg." Jane Austen, *Lady Susan*. Robert Bage, *Hermsprong*. James Baldwin, *Go Tell It on the Mountain*. Djuna Barnes, *Geceyi Anlat Bana*. Samuel Beckett, *Molloy*. Saul Bellow, *Kurban*. Stella Benson, "Story Coldly Told." Emily Brontë, *Uğultulu Tepeler*. Michel Butor, *L'emploi du temps*. Erskine Caldwell, *Journeyman*. Albert Camus, *Veba*. Joyce Cary, *The Horse's Mouth*. Jean Cayrol, *On vous parle*. Jacques Chardonne, *Eva*. John Cheever, "Torch Song." Anton Chekhov, "Wild Gooseberries." Ivy Compton-Burnett, *A Heritage and Its History*. Joseph Conrad, *Karanlığın Yüreği*. Walter de la

Mare, *Memoirs of a Midget.* Defoe, *Robinson Crusoe.* Dos Passos, *USA.* Dostoyevski, "Gülünç Bir Adamın Düşü." Georges Duhamel, *Cry out of the Depths.* Marguerite Duras, *Bahçe.* Lawrence Durrell, *Mountolive.* Maria Edgeworth, *Castle Rackrent.* Hans Fallada, *Little Man What Now?* Faulkner, *The Wild Palms.* Gide, *Vatikan'ın Zindanları.* William Golding, *Sineklerin Tanrısı.* Henry Green, *Loving.* Graham Greene, *Sessiz Amerikalı.* Albert J. Guerard, *The Bystander.* Mark Harris, *The Southpaw.* Hemingway, *Güneş de Doğar.* Joseph Hergesheimer, *Java Head.* Hermann Hesse, *Bozkırkurdu.* Thomas Hinde, *Happy as Larry.* Aldous Huxley, *Ses Sese Karşı.* Henry James (bkz. 12. Bölüm). James Joyce (bkz. 11. Bölüm). Valéry Larbaud, *A. O. Barnabooth: His Diary.* Ring Lardner, "A Caddy's Diary." Wyndham Lewis, *The Childermass.* Mary McCarthy, *Cast a Cold Eye.* Carson McCullers, *The Ballad of the Sad Café.* Thomas Mann, *Dr. Faustus.* Katherine Mansfield, "A Dill Pickle." J. P. Marquand, *The Late George Apley.* Herman Melville, *The Confidence Man.* Henry de Montherlant, *Les jeunes filles.* Wright Morris, *Love among the Cannibals.* Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight.* Flannery O'Connor, "The Geranium." Frank O'Connor, "Mac's Masterpiece." Edgar Allan Poe, "The Spectacles." Katherine Anne Porter, "That Tree." J. D. Salinger, *Çavdar Tarlasında Çocuklar.* Jean-Paul Sartre, *Bulantı.* Irwin Shaw, "The Eighty-Yard Run." Alan Sillitoe, "The Loneliness of the Long Distance Runner." Tobias Smollett, *Humphrey Clinker.* Robert Louis Stevenson, *The Master of Ballantrae.* Italo Svevo (Ettore Schmitz), *Zeno'nun Bilinci.* Frank Swinnerton, A *Month in Gordon Square.* Elizabeth Taylor, "A Red-Letter Day." Jim Thompson, *Nothing More than Murder* (gayrişahsi teknikleri kullanan sayısız gizem ve cinayet hikâyesinden biri – gayrişahsiliğin kendi başına hiçbir anlama gelmediğini vasatlığıyla ispatlar). James Thurber, "You Could Look It Up." Lionel Trilling, "Of This Time, Of That Place." Mark Twain, *Huckleberry Finn.* Miguel de Unamuno, *The Life of Don Quixote and Sancho according to Miguel de Cervantes Saavedra, Expounded with Comment, by Unamuno.* Eudora Welty, "Put Me in the Sky!" Calder Willingham, *Natural Child.* Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway.* Marguerite Yourcenar, *Bir Ölüm Bağışlamak.*

Ek Kaynakça, 1961-82

James Phelan

Bu kaynakça son derece seçici: Geçtiğimiz yirmi bir yılda yazılan ve *Kurmacanın Retoriği*'nde ele alınan meselelerle ilgili olan eserlerin tam bir listesi bu kaynakçanın en az üç katı uzunlukta olurdu; dolayısıyla, kapsamlı bir liste daha faydalı olmayacaktı. Kural olarak makalelerden ziyade kitaplara ve tekil eserlerin ya da yazarların ele alındığı eserlerden ziyade genel çalışmalara veya genel sorunlar için net çözümler üretenlere öncelik verdim. Booth'un temel düzenlemesini koruyarak kaynakçayı aşağıdaki gibi beş bölüme ayırdım:

I. Genel. Anlatı biçimi, yapı, ilerleyiş, karakter, yorumbilgisi ve birkaç farklı konu daha.

II. Retorik Olarak Teknik.
   A. Yazarın Sesi ve Anlatı Tekniği. Burada Booth'un iki alt kategorisini daha genel bir başlık altında birleştirdim: "Anlatma-Gösterme Ayrımı, Yazarın Sesi ve Güvenilir Anlatı" ile "Güvenilir Anlatıya Bazı Alternatifler". Bakış açısı ve mesafe, bilinç akışı, üslup ve kurmacada retoriğin başka kullanımları üzerine eserler de buraya dahil edildi.
   B. Gerçekçilik, Gerçekle Aradaki Mesafe ve Teknik. Gerçekçi gelenek, gerçekçi yanılsamanın yaratılması ve gerçekçilik kavramı üzerine yazılar.

III. Yazarın Nesnelliği ve İkinci Benlik. Metindeki yazar üzerine çalışmalar.

IV. Sanatsal Saflık, Retorik ve İzlerkitle. Anlamın yaratılmasında okurun rolü, farklı izlerkitle türleri, değerlendirme problemi, kurmacanın estetik veçhesi ile ahlaki ya da düşünsel veçhesi arasındaki ilişki üzerine yazılar.

V. Anlatısal İroni ve Muğlaklık. Bu konular üzerine genel çalışmalar.

I. GENEL

364. ALKON, PAUL K. *Defoe and Fictional Time*. Athens: University of Georgia Press, 1979.

365. ALLEN, WALTER. *The Modern Novel in Britain and the United States*. New York: Dutton, 1964.

366. ALTER, ROBERT. *The Art of Biblical Narrative*. New York: Basic Books, 1981.

367. ——. Partial Magic: *The Novel as* a *Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1976.

368. BAKHTIN, MIKHAIL. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Haz. Michael Holquist. Çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. İlk Rusça baskısı, 1975, *Voprosy Literatury I: Estetiki*.

369. ——. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Çev. R. W. Rotsel. Ann Arbor: Ardis, 1973. Gözden geçirilmiş Rusça baskısı, 1963; Türkçesi: *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2004,

370. ——. *Rabelais and His World*. Çev. Helene Iswolsky. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1968. Rusça baskısı, 1965; Türkçesi: *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztek, İstanbul: Ayrıntı, 2005. Ayrıca bkz. No. 456 ve 505.

371. BAL, MIEKE. *Narratologie*. Paris: Klincksieck, 1977.

372. BARTHES, ROLAND. "Introduction à l'analyse structurale des récits." *Communications* 8 (1966). "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative." İng. çev. Lionel Duisit. *New Literary History* 6 (1975): 237-72; Türkçesi: *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Gerçek, 1988.

373. ——. *S/Z*. Çev. Richard Miller. New York: Hill & Wang, 1974; Türkçesi: *S/Z* çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: YKY, 2006.

374. BERGONZI, BERNARD. *The Situation of the Novel*. Londra: Macmillan, 1970.

375. BERSANI, LEO. *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. Boston: Little, Brown, 1976.

376. BOARDMAN, MICHAEL. *Defoe and the Uses of Narrative*. New Brunswick: Rutgers University Press, yakında çıkacak.

377. BOOTH, WAYNE C. *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
Özellikle bkz. 7. Bölüm.

378. ——. "Do Reasons Matter in Criticism? Or: Many Meanings, Many Modes." *Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 14, no. 1 (1981): 3-23.

379. ——. *"The Rhetoric of Fiction* and the Poetics of Fictions." *Novel* 1 (1968) : 105-17. Yeniden basımı No. 490 içinde, s. 77-89.

380. BRADBURY, MALCOLM, haz. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Manchester, İng.: Manchester University Press, 1977; Totowa, N.J.: Rowman & Littlefield, 1978.
Philip Roth, Saul Bellow, John Fowles, Frank Kermode ve diğerlerinin yazıları.

381. ——. *Possibilities: Essays on the State of the Novel.* Londra: Oxford University Press, 1973.
382. BRAUDY, LEO. *Narrative Form in History and Fiction.* Princeton: Princeton University Press, 1970.
383. BREMOND, CLAUDE. "La Logique des possibles narratifs." *Communications* 8 (1966): 60-76. "The Logic of Narrative Possibilities." Çev. Elaine D. Canculon. *New Literary History* 11 (1980): 398-411.
384. ——. "Le Message narratif." *Communications* 4 (1964) : 4-32.
385. ——. "Morphology of the French Folktale." *Semiotica* 2 (1980) : 147-276.
386. ——. *La Logique du récit.* Paris: Seuil, 1973.
387. BRUSS, ELIZABETH W. "Models and Metaphors for Narrative Analysis." *Centrum* 2, no. 1 (1974): 14-42.
388. BURKE, KENNETH. *Language as Symbolic Action.* Berkeley: University of California Press, 1966.
389. CASERIO, ROBERT L. *Plot, Story, and the Novel: From Dickens and Poe to the Modern Period.* Princeton: Princeton University Press, 1979.
390. CHAMPIGNY, ROBERT. *Ontology of the Narrative.* Lahey: Mouton, 1972.
391. CHATMAN, SEYMOUR, haz. ve çev. *Literary Style: A Symposium.* New York: Oxford University Press, 1971. Roland
Barthes, Pierre Guiraud, Josephine Miles, Richard Ohmann ve diğerlerinin yazıları.
392. ——. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca: Cornell University Press, 1978.
393. ——, ve LEVIN, SAMUEL R., haz. *Essays on the Language of Literature.* Boston: Houghton Mifflin, 1967.
394. CLEMENTS, ROBERT J. ve GIBALDI, JOSEPH. *Anatomy of the Novella: The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes.* New York: New York University Press, 1977.
395. COHEN, RALPH, haz. "Changing Views of Character." *New Literary History* 5, no. 2 (1974). Özel sayı.
396. ——, haz. "On Narrative and Narratives." *New Literary History* 6, no. 1 (1975). Özel sayı.
397. ——, haz. "On Narrative and Narratives, II." *New Literary History* 11, no. 2 (1980). Özel sayı.
397A. ——, haz. "Narrative Analysis and Interpretation." *New Literary History* 13, no. 2 (1982). Özel sayı.
398. CULLER, JONATHAN. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature.* Ithaca: Cornell University Press, 1975. Özellikle bkz. "Literary Competence" and "Poetics of the Novel."
399. DAVIS, WALTER A. *The Act of Interpretation: A Critique of Literary Reason.* Chicago: University of Chicago Press, 1978.
400. DIJK, TEUN VAN. "Philosophy of Action and Theory of Narrative." *Poetics* 5 (1976): 287-338.
401. ——. *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics.* Lahey: Mouton, 1972.

402. DOLEŽEL, LUBOMÍR. "Narrative Semantics." *PTL* 1 (1976): 129-51.
403. EDEL, LEON. *The Modern Psychological Novel.* New York: Grossett & Dunlap, 1964. No. 27'nin gözden geçirilmiş baskısı.
404. ELLIOTT, GEORGE P. "A Defense of Fiction." *Hudson Review* 16 (1963): 9-48.
405. EVANS, BERTRAND. *Shakespeare's Tragic Practice.* Oxford: Clarendon Press, 1979.
406. FOWLER, ROGER, haz. *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics.* Ithaca: Cornell University Press, 1975. Özellikle bkz. Seymour Chatman ve Jonathan Culler'ın yazıları.
407. FRANK, JOSEPH. "Spatial Form: Some Further Reflections." *Critical Inquiry* 5 (1978) : 275-90.
408. FREEDMAN, RALPH. *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf.* Princeton: Princeton University Press, 1963.
409. FRIEDMAN, ALAN. *The Turn of the Novel.* New York: Oxford University Press, 1966.
410. FRIEDMAN, NORMAN. *Form and Meaning in Fiction.* Athens: University of Georgia Press, 1975.
411. FRYE, NORTHROP. *The Great Code: The Bible and Literature.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
412. GALLIE, W. B. *Philosophy and the Historical Understanding.* İkinci baskı. New York: Schocken Books, 1968. Birinci baskı, 1964.
413. GASS, WILLIAM. *Fiction and the Figures of Life.* New York: Knopf, 1970.
414. GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestes: La Littérature au second degré.* Paris: Seuil, 1982.
415. GILLIE, CHRISTOPHER. *Character in English Literature.* Londra:Chatto & Windus; New York: Barnes & Noble, 1965.
416. GIRARD, RENÉ. *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure.* Çev. Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965. Fransızca baskısı, 1961.
417. GOLDKNOPF, DAVID. *The Life of the Novel.* Chicago: University of Chicago Press, 1972.
418. GROSSVOGEL, DAVID I. *Limits of the Novel: Evolutions of a Form from Chaucer to Robbe-Grillet.* Ithaca: Cornell University Press, 1968.
419. GUERARD, ALBERT. *The Triumph of the Novel: Dickens, Dostoevsky, Faulkner.* New York: Oxford University Press, 1976.
420. GUETTI, JAMES. *Word-Music: The Aesthetic Aspect of Narrative Fiction.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1979.
421. GUTWIRTH, MARCEL. *Stendhal.* Twayne's World Author Series, no. 174. New York: Twayne, 1971.
422. HALPERIN, JOHN, haz. *The Theory of the Novel: New Essays.* New York: Oxford University Press, 1974. Özellikle "Ton, Niyet ve Bakış Açısı" başlığı altında gruplanan beş yazıya bakınız.
423. HAMBURGER, KATE. *The Logic of Literature.* Çev. Marilyn J. Rose. Bloomington: Indiana University Press, 1973. Almanca birinci baskı, 1957; gözden

geçirilmiş baskı, 1968.

424. HANDY, WILLIAM J., haz. *A Symposium on Formalist Criticism.* Austin: University of Texas Press, 1965.
John Crowe Ransom, Elder Olson, Eliseo Vivas ve Kenneth Burke'ün yazıları.

425. HARVEY, WALTER J. *Character and the Novel.* Ithaca: Cornell University Press, 1965.

426. HAZELL, STEPHEN, haz. *The English Novel: Developments in Criticism since Henry James.* Londra: Macmillan, 1978.
James, D. H. Lawrence, Booth, Raymond Williams, John Fowles ve diğerlerinin yeniden basılan eserleri.

427. HERNADI, PAUL. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification.* Ithaca: Cornell University Press, 1972.

427A. HEXTER, J. H. *Doing History.* Bloomington: Indiana University Press, 1971.

428. HIRSCH, E. D., JR. *The Aims of Interpretation.* Chicago: University of Chicago Press, 1976.

429. ——. *Validity in Interpretation.* New Haven: Yale University Press, 1967.

430. HOLLOWAY, JOHN. *Narrative and Structure: Exploratory Essays.* Cambridge, İng.: Cambridge University Press, 1979.

431. HOLTZ, WILLIAM. "Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration." *Critical Inquiry* 4 (1977) : 271-83.

432. HRUSHOVSKI, BENJAMIN, haz. "Narratology I: Poetics of Fiction." *Poetics Today* 1, no. 3 (1980). Lubomir Dolezel,
Jonathan Culler, Gerald Prince, J. Hillis Miller ve diğerlerinin yazıları.

433. JAMESON, FREDRIC. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* Ithaca: Cornell University Press, 1981; Türkçesi: *Siyasal Bilinçdışı*, çev. Mesut Varlık, Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı, 2011.

434. JOSIPOVICI, GABRIEL. *The World and the Book: A Study of Modern Fiction.* Stanford: Stanford University Press, 1971.

435. KERMODE, FRANK. *The Genesis of* Secrecy: *On the Interpretation of Narrative.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

436. ——. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction.* New York: Oxford University Press, 1967.

437. ——. "Sensing Endings." *Nineteenth-Century Fiction* 33 (1978): 144-58.

438. ——. "The Structure of Fictions." *MLN* 84 (1969) : 891-915.

439. KESTNER, JOSEPH A. *The Spatiality of the Novel.* Detroit: Wayne State University Press, 1978.

440. KRISTEVA, JULIA. *Le Texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transiormationnelle.* Lahey: Mouton, 1970.

441. LABOV, WILLIAM. "The Transformation of Experience in Narrative Syntax." *Language in the Inner City.* 9. Bölüm, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

442. ——, ve WALETZKY, JOSHUA. "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience." s. 12-44, *Essays on the Verbal and Visual Arts* içinde, haz. J. Helm. Seattle: University of Washington Press, 1967.

443. LANG, BEREL, haz. *The Concept of Style*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1979. Özellikle bkz. Ann Banfield ve Monroe Beardsley'nin yazıları.

444. LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. Lahey: Mouton, 1974.

445. LEMON, LEE T. ve REIS, MARION J., haz. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

445A. LERNER, LAURENCE. "Three Languages of Fiction." *The Literary Imagination: Essays on Literature and Society*. Londra: Harvester Press, 1982.

446. LEVIN, RICHARD. *New Readings vs. Old Plays: Recent Trends in the Reinterpretation of English Renaissance Drama*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

447. LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. "The Structural Study of Myth", *Structural Anthropology* içinde, s. 206-32. Haz. Claire Jacobson ve Brooke G. Schoepf. New York: Basic Books, 1963.

448. LODGE, DAVID. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

449. ——. *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1971.

450. LOTMAN, JURI. *The Structure of the Artistic Text*. Çev. Gail Lenhoff and Ronald Vroon. Michigan Slavic Contributions, no. 4. Ann Arbor: University of Michigan Department of Slavic Languages and Literatures, 1977.

451. LUKACS, GEORG. *The Theory of the Novel: A Historical-Philosophical Essay on the Forms of* Great Epic Literature. İng. çev. Anna Bostock. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1971. Almanca baskısı, 1914-15; Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2003.

452. MARTINEZ-BONATI, FELIX. *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach*. Çev. Philip W. Silver. Ithaca: Cornell University Press, 1981. İspanyolca baskısı, 1960.

453. MATEJKA, LADISLAV ve POMORSKA, KRYSTYNA, haz. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, Mass., ve Londra: M.I.T. Press, 1971.

Bakhtin, Şklovski, Eichenbaum, Tinyanov ve diğerlerinden yazılar içerir.

454. MCCARTHY, MARY. "Characters in Fiction." *Partisan Review* 28 (1961): 171-91.

455. MCKEON, ZAHAVA KARL. *Novels and Arguments: Inventing Rhetorical Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

456. MEDVEDEV, S. N. ve BAKHTIN, M. M. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Çev. Albert J. Wehrle. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. Rusça baskısı (1928) sadece Medyedev'in adıyla yayımlandı.

457. MILLER, J. HILLIS, haz. *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute*. New York: Columbia University Press, 1971.

458. ——. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.

459. ——. *The Form of Victorian Fiction.* South Bend: University of Notre Dame Press, 1968.

460. MINK, LOUIS O. "History and Fiction as Modes of Comprehension." *New Literary History* 1 (1970) : 541-58.

461. "Narrative Form as a Cognitive Instrument." s. 129-49. *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding* içinde, haz. Robert H. Canary ve Henry Kozicki. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.

462. MITCHELL, W. J. T., haz. *On Narrative.* Chicago: University of Chicago Press, 1980. İlk yayımlanışı, *Critical Inquiry* 7, no. 1 (1980).

463. MORSON, GARY SAUL. *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia.* University of Texas Press Slavic Series, no. 4. Austin: University of Texas Press, 1981.

464. O'CONNOR, FRANK. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story.* Cleveland: World, 1963.

465. PHELAN, JAMES. *Worlds from Words: A Theory of Language in Fiction.* Chicago: University of Chicago Press, 1981.

466. PRATT, MARY LOUISE. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington : Indiana University Press, 1977.

467. PRICE, MARTIN. "People of the Book: Character in *A Passage to India.*" *Critical Inquiry* 1 (1975) : 605-22.

468. PRINCE, GERALD. *A Grammar of Stones: An Introduction.* Lahey: Mouton, 1973.

469. RADER, RALPH W. "Defoe, Richardson, Joyce, and the Concept of Form in the Novel." s. 29-72. William Matthews ve Ralph W. Rader, *Autobiography, Biography, and the Novel: Papers Read at a Clark Library Seminar, May 13 1972* içinde. Los Angeles: William Andrews Clark Library, 1973.

470. ——. "The Concept of Genre and Eighteenth-Century Studies." s. 79-115, *New Approaches to Eighteenth-Century Literature: Selected Papers from the English Institute* içinde, haz. Philip Harth. New York: Columbia University Press, 1974.

471. ——. "Fact, Theory, and Literary Explanation." *Critical Inquiry* 1 (1974): 245-72.

471 A. ——. "Exodus and Return: Joyce's *Ulysses* and the Fiction of the Actual." *University of Toronto Quarterly* 48, no. 2 (1978/79): 149-71.

472. REED, WALTER L. *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic Versus the Picaresque.* Chicago: University of Chicago Press, 1981.

473. REDFIELD, JAMES M. *Nature and Culture in the* "Iliad": *The Tragedy of Hector.* Chicago: University of Chicago Press, 1975.

474. RICHTER, DAVID H. *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction.* Chicago: University of Chicago Press, 1974.

475. ——. "The Second Flight of the Phoenix: Neo-Aristotelianism since Crane." *The Eighteenth Century* 23 (1982) : 27-48.

476. ROBBE-GRILLET, ALAIN. *For a New Novel: Essays on Fiction.* Çev. Richard Howard. New York: Grove Press, 1965. Fransızca baskısı, 1963.

477. ROUSSET, JEAN. *Forme et signification.* Paris: Corti, 1962.

478. SAID, EDWARD. *Beginnings: Intention and Method.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975; Türkçesi: *Başlangıçlar*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2009.
479. SARRAUTE, NATHALIE. *The Age of Suspicion: Essays on the Novel.* Çev. Maria Jolas. New York: Braziller, 1963. Fransızca baskısı, 1956.
480. SCHOLES, ROBERT. *Approaches to the Novel: Materials for a Poetics.* San Francisco: Chandler, 1961.
481. ——, ve KELLOGG, ROBERT. *The Nature of Narrative.* New York: Oxford University Press, 1966.
482. SEGRE, CESARE. *Structures and Time: Narration, Poetry, Models.* Çev. John Meddemmen. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
483. SHERBO, ARTHUR. *Studies in the Eighteenth Century English Novel.* East Lansing: Michigan State University Press, 1969.
484. SMITTEN, JEFFREY R. ve DAGHISTANY, ANN, haz. *Spatial Form in Narrative.* Ithaca: Cornell University Press, 1981. Joseph Frank, Eric S. Rabkin, Joseph Kestner ve başkalarının yazıları.
485. SMITH, BARBARA HERRNSTEIN. *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language.* Chicago: University of Chicago Press, 1978.
486. ——. *Poetic Closure: A Study of How Poems End.* Chicago: University of Chicago Press, 1968.
487. SOUVAGE, JACQUES. *An Introduction to the Study of the Novel with Special Reference to the English Novel.* Ghent: E. Story-Scientia P.V.B.A., 1965.
488. SPECTOR, ROBERT DONALD, haz. *Essays on the Eighteenth-Century Novel.* Bloomington: Indiana University Press, 1965.
489. SPILKA, MARK, haz. "Character as a Lost Cause." *Novel* 11 (1978): 197-219. Özel bölüm. Spilka, Martin Price, Julian Moynahan ve diğerlerinin tartışmaları.
490. ——, haz. *Towards a Poetics of Fiction: Essays from "Novel: A Forum on Fiction", 1967-1976.* Bloomington: Indiana University Press, 1977.
491. SPRINGER, MARY DOYLE. *Forms of the Modern Novella.* Chicago: University of Chicago Press, 1976.
492. ——. *A Rhetoric of Literary Character: Some Women of Henry James.* Chicago: University of Chicago Press, 1978.
493. STANZEL, FRANZ K. *Theorie des Erzählens.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979.
494. STEIN, GERTRUDE. *Narration: Four Lectures.* Chicago: University of Chicago Press, 1969. İlk basımı 1935.
495. STEVICK, PHILIP, haz. *The Theory of the Novel.* New York: Free Press, 1967.
496. TAVE, STUART. *Some Words of Jane Austen.* Chicago: University of Chicago Press, 1973.
497. TOBIN, PATRICIA DRECHSEL. *Time and the Novel: The Genealogical Imperative.* Princeton: Princeton University Press, 1978.
498. TODOROV, TZVETAN. "Les Catégories du récit littéraire." *Communications* 8 (1966). "The Categories of Literary Narrative." Çev. Joseph Kestner. *Papers on Language and Literature* 16 (1980): 3-36.

499. ——. *Les Genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.
500. ——. *Grammaire du "Decameron."* Lahey: Mouton, 1969.
501. ——. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971. *The Poetics of Prose*. Çev. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press; Londra: Blackwell, 1977.
502. TOLIVER, HAROLD. *Animate Illusions: Explorations of Narrative Structure*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1974.
503. USPENSKY, BORIS. *A Poetics of Composition*. Çev. Valentina Zavarin ve Susan Wittig. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1973.
504. VALDES, MARIO J., ve MILLER, OWEN J., haz. *Interpretation of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1978.
505. VOLOSINOV, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language*. İng. çev. L. Matejka ve I. R. Titunik. New York: Seminar Press, 1973. Rusça baskısı 1929; Türkçesi: *Marksizm ve Dil Felsefesi*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı, 2001. Genellikle Bakhtin tarafından yazıldığı düşünülür.
506. WALCUTT, CHARLES CHILD. *Man's Changing Masks: Modes and Methods of Characterization in Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966.
506A. WHITE, HAYDEN. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
507. WILSON, RAWDON. "The Bright Chimera: Character as a Literary Term." *Critical Inquiry* 5 (1979): 725-49.
508. ——. "Drawing New Lessons from Old Masters: The Concept of 'Character' in the *Quijote*." *Modern Philology* 78 (1980): 117-38.
509. WOODS, JOHN ve PAVEL, THOMAS G., haz. "Formal Semantics and Literary Theory." *Poetics* 8, no. 1-2 (1979). Özellikle bkz. Lubomir Dolezel, Gottfried Gabriel ve John Heintz'ın yazıları.
510. WRIGHT, AUSTIN M. *The Formal Principle in the Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

II. RETORİK OLARAK TEKNİK

A. YAZARIN SESİ VE ANLATI TEKNİĞİ

Ayrıca bkz. No. 364, 369, 370, 371, 376, 392, 405, 408, 410, 420, 449, 458, 459, 465, 469, 470, 472, 474, 491, 492, 496, 510, 630, 646, 670.

511. BANFIELD, ANN. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Londra: Routledge & Kegan Paul, 1982.
512. BAYLEY, JOHN. *Tolstoy and the Novel*. Londra: Chatto & Windus, 1966. Viking Compass baskısı, New York, 1968.
513. BERND, CLIFFORD A. *Theodor Storm's Craft of Fiction: The Torment of a Narrator*. University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, no. 55. İkinci baskı. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1966.

514. BICKERTON, DEREK. "Modes of Interior Monologue: A Formal Definition." *Modern Language Quarterly* 28 (1967) : 229-39.
515. BLAND, D. S. "Endangering the Reader's Neck: Background Description in the Novel." *Criticism* 3 (1961) : 121-39.
516. BOOTH, WAYNE C. "Metaphor as Rhetoric: The Problem of Evaluation." *Critical Inquiry* 5 (1978): 49-72; 175-6. Bu sayı ayrıca kitap olarak da yayımlandı: *On Metaphor*, haz. Sheldon Sacks. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
517. ——. "The Shaping of Prophecy: Craft and Idea in the Novels of Wright Morris." *American Scholar* 31 (1962) : 608-26.
518. BRINTON, LAUREL. "'Represented Perception': A Study in Narrative Style." *Poetics* 9 (1980) : 363-81.
519. BRONZWAER, W. J. M. *Tense in the Novel: An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Groningen: Walters-Noordhoff, 1970.
520. CHAMBERS, ROSS. "Commentary in Literary Texts." *Critical Inquiry* 5 (1978): 323-37.
521. COHN, DORRIT. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978; Türkçesi: *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2008.
522. CROSMAN, INGE KARALUS. *Metaphoric Narration: The Structure and Function of Metaphors in "A la Recherche du temps perdu."* North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, no. 204. Chapel Hill: University of North Carolina Department of Romance Languages, 1978.
523. DOLEZEL, LUBOMIR. *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1973.
524. ELLIOTT, GEORGE P. "The Novelist as Meddler." *Virginia Quarterly Review* 40 (1964) : 96-113.
525. EL SAFFAR, RUTH. *Distance and Control in "Don Quixote": A Study in Narrative Technique*. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, no. 147. Chapel Hill: University of North Carolina Department of Romance Languages, 1975.
526. FERGUSON, SUZANNE. "The Face in the Mirror: Authorial Presence in the Multiple Vision of Third-Person Impressionist Narrative." *Criticism* 21, no. 3 (1979): 230-50.
527. FITCH, BRIAN T. *Narrateur et narration dans "L'Etranger" d'Albert Camus*. Paris: Archives des lettres modernes, 1961. Gözden geçirilmiş baskı, 1968.
528. FOWLER, ROGER. "The Referential Code and Narrative Authority." *Language and Style* 10 (1977): 129-61.
529. GARRETT, PETER K. *Scene and Symbol from George Eliot to James Joyce: Studies in Changing Fictional Mode*. New Haven: Yale University Press, 1969.
530. GENETTE, GÉRARD. *Figures*. Paris: Seuil, 1966.
531. ——. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969. "Frontières du récit" başlıklı makale İngilizceye "Boundaries of Narrative" olarak Ann Levonas tarafından çevrildi ve

New Literary History 8 (1976) : 1-13'te yayınlandı.

532. ——. Figures *III*. Paris: Seuil, 1972. "Discours du récit" başlıklı makale İngilizceye *Narrative Discourse: An Essay in Method* olarak Jane E. Lewin tarafından çevrildi. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

532 A. ——. *Figures of Literary Discourse*. Çev. Alan Sheridan. Ithaca: Cornell University Press, 1982. No. 530, 531, 532'den seçme yazılar.

533. GILBERT, SANDRA M. ve GUBAR, SUSAN. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

534. GLOWINSKI, MICHAL. "On the First-Person Novel." *New Literary History* 9 (1977): 103-14.

535. GOLDBERG, HOMER. *The Art of "Joseph Andrews."* Chicago: University of Chicago Press, 1969.

536. HARDY, BARBARA. *The Appropriate Form: An Essay on the Novel*. Londra: University of London, Athlone Press, 1964.

537. ——. *Tellers and Listeners: The Narrative Imagination*. Londra: Athlone Press, 1975.

538. HARTVEIT, LARS. *The Art of Persuasion: A Study of Six Novels*. Bergen: Universitetsforlaget, 1977.

539. HERNADI, PAUL. "Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques." *Comparative Literature* 24 (1972): 32-43.

540. HEUVEL, PIERRE VAN DEN. "Le Discours rapporté." *Neophilologus* 62 (1978): 19-38.

541. HOLDHEIM, W. WOLFGANG. *Theory and Practice of the Novel: A Study on André Gide*. Cenevre: Droz, 1968.

542. IRWIN, MICHAEL. *Picturing: Description and Illusion in the Nineteenth-Century Novel*. Londra: Allen & Unwin, 1979.

543. JOLY, ANDRE. "Le Problème linguistique de la personne et le discours littéraire." s. 389-407. *Tradition et innovation, littérature et paralittérature: Actes du Congrès de Nancy (1972)* içinde. Paris: Didier, 1975.

544. ——. "Personne et temps dans le récit romanesque." *Recherches anglaises et américaines* 7 (1974) : 94-115.

545. KAHLER, ERICH. *The Inward Turn of Narrative*. Çev. Richard Winston ve Clara Winston. Princeton: Princeton University Press, 1973.

546. KAWIN, BRUCE. *Telling It Again and Again: Repetition in Literature and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.

547. KELLMAN, STEVEN G. *The Self-Begetting Novel*. New York: Columbia University Press, 1980.

548. KAYSER, WOLFGANG. "Qui raconte le roman?" Almancadan çeviren Antoine-Marie Buguet. *Poétique* 4 (1970): 498-510.

549. KERN, EDITH. *Existential Thought and Fictional Technique: Kierkegaard, Sartre, Beckett*. New Haven: Yale University Press, 1970.

550. KINCAID, JAMES R. *Dickens and the Rhetoric of Laughter*. Oxford: Clarendon Press, 1971.

551. ——. *The Novels of Anthony Trollope*. Oxford: Clarendon Press, 1977.

552. KUMAR, SHIV K. *Bergson and the Stream of Consciousness Novel.* New York: New York University Press, 1963.
553. LANSER, SUSAN SNIADER. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction.* Princeton: Princeton University Press, 1981.
554. LODGE, DAVID. *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel.* New York: Columbia University Press, 1966.
555. MILLER, J. HILLIS. "Three Problems of Fictional Form: First-Person Narration in *David Copperfield* and *Huckleberry Finn.*" s. 21-48 *Experience in the Novel: Selected Papers from the English Institute* içinde, *haz.* Roy Harvey Pearce. New York: Columbia University Press, 1968.
556. MINTZ, MERI-JANE. "George Eliot and Metaphor: Creating a Narrator in the Mid-Nineteenth Century Novel." Doktora tezi, University of Chicago, 1982.
557. MOGLEN, HELENE. *Charlotte Brontë: The Self Conceived.* New York: Norton, 1976.
558. McDONALD, WALTER. "Coincidence in the Novel: A Necessary Technique." *College English* 29 (1968) : 373-88.
559. MORRISSETTE, BRUCE. "The Alienated 'I' in Fiction." *Southern Review* 10 (1974): 15-30.
560. ——. "Narrative 'You' in Contemporary Literature." *Comparative Literature Studies 2* (1965) : 1-24.'
561. MULLER, MARCEL. *Les Voix narratives dans la "Recherche du temps perdu."* Cenevre: Droz, 1965.
562. PAGE, NORMAN. *Speech in the English Novel.* Londra: Longman, 1973.
563. PASCAL, ROY. *The Dual Voice:* Free *Indirect Speech and Its Functions in the Nineteenth-Century European Novel.* Manchester, İng.: Manchester University Press, 1977.
564. PELC, JERZY. "On the Concept of Narration." *Semiotica* 3 (1971): 1-19.
565. RABKIN, ERIC S. Narrative Suspense: "*When Slim Turned Sideways...*" Ann Arbor: University of Michigan Press, 1973.
566. RICARDOU, JEAN. "Time of Narration, Time of Fiction." Çev. Joseph Kestner, *Problèmes du nouveau roman*'dan (1967). *James Joyce Quarterly* 16 (1978): 7-15.
567. ROMBERG, BERTIL. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel.* Çev. Michael Taylor ve Harold H. Borland. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1962.
568. ROSENHEIM, EDWARD W., JR. *Swift and the Satirist's Art.* Chicago: University of Chicago Press, 1963.
569. Ross, DONALD, JR. "Who's Talking? How Characters Become Narrators in Fiction." *MLN* 91 (1976) : 1222-42.
570. RUBIN, LOUIS D., JR. *The Teller in the Tale.* Seattle: University of Washington Press, 1967.
571. SACKS, SHELDON. "Golden Birds and Dying Generations." *Comparative Literature Studies* 6 (1969) : 274-91.
572. ——. "Novelists as Storytellers." *Modern Philology* 73 (1976): S97-S109.
573. SEGAL, ORA. *The Lucid Reflector: The Observer in Henry James' Fiction.*

New Haven: Yale University Press, 1970.

574. SHIPLEY, GEORGE A. "The Critic as Witness for the Prosecution: Making the Case against Lázaro de Tormes." *PMLA* 97 (1982): 179-94.
575. SPENCER, SHARON. *Space, Time, and Structure in the Modern Novel.* New York: New York University Press, 1971.
576. STANZEL, FRANZ. *Narrative Situations in the Novel: "Tom Jones" "Moby-Dick" "The Ambassadors" "Ulysses."* Çev. James P. Pusack. Bloomington: Indiana University Press, 1971. No. 155'in çevirisi.
577. STEINBERG, ERWIN R. *The Stream of Consciousness and Beyond in "Ulysses".* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973.
578. ——. *Stream-of-Consciousness Technique in the Modern Novel.* Port Washington, N.Y.: Kennikat Press, 1979.
579. STEINBERG, GÜNTER. *Erlebte Rede: Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, franzosischer und englischer Erzählliteratur.* 2 cilt. Göppingen: Kümmerle, 1971.
580. STERNBERG, MEIR. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
581. STEVICK, PHILIP. *The Chapter in Fiction: Theories of Narrative Division.* Syracuse: Syracuse University Press, 1970.
582. STRAUCH, GÉRARD. "De quelques interprétations récentes du style indirect libre." *Recherches anglaises et américaines* 7 (1974): 40-73.
583. SZANTO, GEORGE H. *Narrative Consciousness: Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett, and Robbe-Grillet.* Austin: University of Texas Press, 1972.
584. TAYLOR, GORDON D. *The Passages of Thought: Psychological Representation in the American Novel, 1870-1900.* New York: Oxford University Press, 1969.
585. TODOROV, TZVETAN, haz. "Rhétorique et herméneutique." *Poétique* 23 (1975): 289-415. Özel sayı.
586. VEEDER, WILLIAM. *Henry James – the Lessons of the Master: Popular Fiction and Personal Style in the Nineteenth Century.* Chicago: University of Chicago Press, 1975.
587. WEIMANN, ROBERT. "Erzählstandpunkt und *Point of View:* Zu Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman." *Zeitschrift fur Anglistik und Amerikanistik* 10 (1962): 369-416.
588. ——. "Point of View in Fiction." s. 54-75, *Preserve and Create: Essays in Marxist Literary Criticism içinde, haz.* Gaylord C. Leroy ve Ursula Beitz. New York: Humanities Press, 1973.
589. YEAZELL, RUTH BERNARD. *Language and Knowledge in the Late Novels of Henry James.* Chicago: University of Chicago Press, 1976.

B. GERÇEKÇİLİK, GERÇEKTEN UZAKLIK VE TEKNİK

Ayrıca bkz. No. 542, 558, 562, 652, 684, 718, 728, 737, 738.

590. BLUMENBERG, HANS. "The Concept of Reality and the Possibility of the Novel." s. 29-48, *New Perspectives in German Literary Criticism: A Collection of Essays* içinde, haz. Richard E. Amacher ve Victor Lange. Princeton: Princeton University Press, 1979.
591. BRINKMANN, RICHARD, haz. *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. Erich Auerbach, Georg Lukacs, René Wellek ve diğerlerinin yazıları.
592. CADY, EDWIN H. *The Light of Common Day: Realism in American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.
593. FOLEY, BARBARA. "From U.S.A. to Ragtime: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction." *American Literature* 50 (1978): 85-105.
594. GELLEY, ALEXANDER. "Setting and a Sense of World in the Novel." *Yale Review* 62 (1973): 186-201.
595. ——. "The Represented World: Toward a Phenomenological Theory of Description in the Novel." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37 (1979): 415-22.
596. GUERARD, ALBERT J. "Notes on the Rhetoric of Anti-Realist Fiction." *Tri-Quarterly* 30 (1974): 3-50.
597. HELLMANN, JOHN. *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1981.
598. HEMMINGS, F. W. J., haz. *The Age of Realism*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1978.
599. HONAN, PARK, haz. "Realism, Reality, and the Novel (A Symposium)." *Novel 2* (1969): 197-211. David Lodge, Frank Kermode ve diğerlerinin yorumları.
600. KOLB, HAROLD H., JR. *The Illusion of Life: American Realism as a Literary Form*. Charlottes ville: University Press of Virginia, 1969.
601. KRIEGER, MURRAY. "Fiction, History, and Empirical Reality." *Critical Inquiry* 1 (1974): 335-60.
602. LANGE, VICTOR. "Fact in Fiction." *Comparative Literature Studies* 6 (1969): 253-61.
603. LEVIN, HARRY. *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*. New York: Oxford University Press, 1963.
604. LEVINE, GEORGE. *The Realistic Imagination: English Fiction from "Frankenstein" to "Lady Chatterley's Lover."* Chicago: University of Chicago Press, 1981.
605. LOOFBOUROW, JOHN. "Literary Realism Redefined." *Thought* 45 (1970): 433-43.
606. OHMANN, RICHARD, haz. "Realism." *College English* 31 (1970): 335-91. Özel bölüm. Quentin Kraft, George Levine, Barry Marks ve diğerlerinin yazıları.

607. RABINOWITZ, PETER. "Assertion and Assumption: Fictional Patterns and the External World." *PMLA* 96 (1981) : 408-19.
608. RADER, RALPH W. "Literary Form in Factual Narrative: The Example of Boswell's *Johnson*." s. 3-42. *Essays in Eighteenth-Century Biography* içinde, haz. Philip B. Daghlian. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
609. REGNIER, PAUL. "The Convention of 'Realism' in the Novel." *Genre* 10 (1977): 103-13.
610. SCHNEIDER, DANIEL J. "Techniques of Cognition in Modern Fiction." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26 (1968): 317-28.
611. WALTON, KENDALL. "How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37 (1978): 11-23.
612. WILLIAMS, D. A., haz. *The Monster in the Mirror: Studies in Nineteenth-Century Realism*. Oxford: Oxford University Press for the University of Hull, 1978.
613. WELSH, ALEXANDER. "Realism as a Practical and Cosmic Joke." *Novel* 9 (1975): 23-39.
614. ZAVARZADEH, MAS'UD. *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.

III. YAZARIN NESNELLİĞİ VE İKİNCİ BENLİK

Ayrıca bkz. No. 377, 469, 526, 533, 538, 556, 570, 586, 750.

615. BAKHTIN, MIKHAIL. "Das Problem des Autors." *Kunst und Literatur* 26 (1978): 265-79. İlk baskısı *Voprosoy filozofii* no. 7 (1977).
616. BENJAMIN, WALTER. "Der Autor als Produzent." s. 240-56, *Théorie der politischen Dichtung: Neunzehn Aufsätze* içinde, haz. Peter Stein. Münih: Nymphenburger, 1973.
617. BOOTH, WAYNE C. " 'The Way I Loved George Eliot': Friendship with Authors as a Neglected Critical Metaphor." *Kenyon Review* n.s. 2, no. 2 (1980): 4-27.
618. EHRENPREIS, IRVIN. "Personae." s. 25-37 *Restoration and Eighteenth-Century Literature: Essays in Honor of Alan Dugald McKillop* içinde, haz. Caroll Camden. Chicago: University of Chicago Press, 1963.
619. EILE, STANISLAW. "The Novel as an Expression of the Writer's Vision of the World." Çev. Teresa Halikowska-Smith. *New Literary History* 9 (1977): 115-28.
620. ELLIOTT, GEORGE P. "The Person of the Maker." s. 1-19 *Experience in the Novel: Selected Papers from the English Institute* içinde, haz. Roy Harvey Pearce. New York: Columbia University Press, 1968.
621. ELLIOTT, ROBERT C. *The Literary Persona*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
622. FOUCAULT, MICHEL. "What Is an Author?" *Partisan Review* 42 (1975): 604-14. Yeniden baskısı *Language, Counter-Memory, Practice* içinde, haz.

Donald F. Bouchard, İng. çev. Donald F. Bouchard ve Sherry Simon. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

623. GORDON, DAVID. "The Tale and the Artist." *Yale Review* 62 (1973): 168-85.
624. JUHL, P. D. *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Criticism.* Princeton: Princeton University Press, 1980.
625. ——. "Life, Literature, and the Implied Author." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54 (1980): 177-203.
626. KILLHAM, JOHN. "The 'Second Self in Novel Criticism." *British Journal of Aesthetics* 6 (1966) : 272-90.
627. KRYSINSKI, WLADIMIR. "The Narrator as Sayer of the Author: Narrative Voices and Symbolic Structures." *Strumenti critici* 11 (1977): 44-89.
628. MARTZ, LOUIS ve WILLIAMS, AUBREY, haz. *The Author in His Work: Essays on a Problem in Criticism.* New Haven: Yale University Press, 1978.
629. REICHERT, JOHN. "Do Poets Ever Mean What They Say?" *New Literary History* 13 (1981): 53-68.
630. SACKS, SHELDON. *Fiction and the* Shape *of Belief: A Study of Henry Fielding, with Glances at Swift, Johnson, and Richardson.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1964.
631. TEST, GEORGE A., haz. "The Concept of the Persona in Satire: A Symposium." *Satire Newsletter* 3 (1966) : 89-153.
632. TILLOTSON, GEOFFREY. "Authorial Presence: Some Observations." s. 215-23, *Imagined Worlds: Essays on Some English Novels and Novelists in Honour of John Butt* içinde, haz. Maynard Mack ve Ian Gregor. Londra: Methuen, 1968.

IV. SANATSAL SAFLIK, RETORİK VE İZLERKİTLE

Ayrıca bkz. No. 377, 398, 433, 436, 465, 466, 470, 471, 549, 571, 572, 607, 611, 630, 751, 753, 756.

633. BARNES, HAZEL E. "Modes of Aesthetic Consciousness in Fiction." *Bucknell Review* 12 (1964): 82-93.
634. BLEICH, DAVID. *Subjective Criticism.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
634. A. BOOTH, WAYNE C. "Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism." *Critical Inquiry* 9 (1982): 45-76.
635. BURKE, KENNETH. "Rhetoric, Poetics and Philosophy." s. 15-33. *Rhetoric, Philosophy, and Literature: An Exploration* içinde, haz. Don M. Burks. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press. 1978.
636. CASEBIER, ALLAN. "The Concept of Aesthetic Distance." *The Personalist* 52 (1971): 70-91.
637. DEMARIA, ROBERT, JR. "The Ideal Reader: A Critical Fiction." *PMLA* 93 (1978): 463-74.
638. DEMBO, L. S., haz. "On Interpretation and Value Judgment." *Contemporary Literature* 9 (1968): 277-348. Özel bölüm.

Murray Krieger, E. D. Hirsch, Northrop Frye ve Wayne Shumaker'ın yazıları.
639. DIFFEY, T. J. "Evaluation and Aesthetic Appraisals." *British Journal of Aesthetics 1* (1967) : 358-73.
640. DOUGHERTY, JAMES P. "The Aesthetical and the Intellectual Analyses of Literature." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22 (1964): 315-24.
641. EATON, MARCIA. "The Truth Value of Literary Statements." *British Journal of Aesthetics* 12 (1972): 163-74.
642. ECO, UMBERTO. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
643. FETTERLY, JUDITH. *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
644. FISH, STANLEY. *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.
645. ——. *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*. Berkeley: University of California Press, 1971.
646. ——. *Surprised by Sin: The Reader in "Paradise Lost."* Berkeley: University of California Press, 1967.
647. FRIEDMAN, ALAN WARREN. *Multi-Valence: The Moral Quality of Form in the Modern Novel*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978.
648. GARDNER, JOHN. *On Moral Fiction*. New York: Basic Books, 1978.
649. GAUS, HELMUT. *The Function of Fiction: The Function of Written Fiction in the Social Process*. Studies in Literary Theory: Text and Context: Syntheses-Perspectives-Models, no. 2. Ghent: Story-Scientia, 1979.
650. GILMAN, E. "Literary and Moral Values." *Essays in Criticism* 21 (1971): 180-94.
651. GLOWINSKI, MICHAEL. "Der potentielle Léser in der Struktur eines poetischen Werkes." *Weimarer Beiträge* 21, no. 6 (1975): 118-43.
652. GRAFF, GERALD. *Literature against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
653. GREGOR, IAN ve NICHOLAS, BRIAN. *The Moral and the Story*. Londra: Faber & Faber, 1962.
654. HARDING, D. W. "Psychological Processes in the Reading of Fiction." *British Journal of Aesthetics 2* (1962) : 133-47.
655. HAZO, SAMUEL J. "Belief and the Critic." *Renascence* 13 (1961) : 187-99.
656. HRUSHOVSKI, BENJAMIN, haz. "Narratology II: The Fictional Text and the Reader." *Poetics Today* 1, no. 4 (1980). David Lodge, Seymour Chatman, Christine Brooke-Rose ve diğerlerinin yazıları.
657. HUME, DAVID. "Of the Standard of Taste." *Essays Moral, Political, and Literary*. Londra: Oxford University Press, 1963. İlk basımı 1741-42.
658. HUNTER, J. PAUL. "The Loneliness of the Long-Distance Reader." *Genre* 10 (1977): 455-84.
659. HOLLAND, NORMAN. *The Dynamics of Literary Response*. New York: Oxford University Press, 1968.
660. ——. *5 Readers Reading*. New Haven: Yale University Press, 1975.
661. ——. *Poems in Persons: An Introduction to the Psychoanalysis of Literature*. New York: Norton, 1973.

662. HOSPERS, JOHN. "The Ideal Aesthetic Observer." *British Journal of Aesthetics* 2 (1962) : 99-111.

663. ——. "Art and Morality." *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 1, no. 1 (1978): 27-54.

664. HOUGH, GRAHAM. *The Dream and the Task: Literature and Morals in the Culture of Today.* Londra: Duckworth, 1963.

665. HYMAN, LAWRENCE W., "Moral Attitudes and the Literary Experience." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37 (1977) : 159-65.

666. ——. "The Reader's Morality versus the Writer's." *University of Kansas City Review* 28 (1961) : 7-13.

667. INGARDEN, ROMAN. "Artistic and Aesthetic Values." *British Journal of Aesthetics* 4 (1964) : 198-213.

668. ——. *The Cognition of the Literary Work of Art.* Çev. Ruth Ann Crowley ve Kenneth R. Olson. Evanston: Northwestern University Press, 1973. Almanca basımı 1968.

669. ISER, WOLFGANG. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

670. ——. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

671. ——. "Interview." *Diacritics* 10, no. 2 (1980) : 57-74. Giriş, Rudolf E. Kuenzli; sorular, Norman Holland ve Wayne C. Booth.

672. ——. "Texts and Readers." *Discourse Processes* 3 (1980) : 327-43.

673. JAMESON, FREDRIC. "The Great American Hunter, or, Ideological Content in the Novel." *College English* 34 (1972) : 180-97.

673A. ——. *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature.* Princeton: Princeton University Press, 1971; Türkçesi: *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY, 1997.

674. JANIK, DIETER. *Die Kommunikationsstiuktui des Erzâhlwerks: Ein semiologisches Modell.* Bebenhausen: Rotsch, 1973.

675. JAUSS, HANS ROBERT. *Aesthetische Erfahrung und hliterarische Hermeneutik.* Vol. 1 : *Versuche im Feld der aesthetischen* Erfahrung. Munich: Fink, 1977.

675A. ——. *Towards an Aesthetics of Reception.* Çev. Timothy Bahti. Minneapolis: University if Minnesota Press, 1982.

676 "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur." *Poetica* 7 (1975): 325-44.

677. KAMBER, RICHARD. "Liars, Poets, and Philosophers: The Assertions of Authors in Philosophy and Literature." *British Journal of Aesthetics* 17 (1977): 335-45.

678. KERMODE, FRANK. "Novels: Recognition and Deception." *Critical Inquiry* 1 (1974): 103-21.

679. KILLHAM, JOHN. "A Novel's Relevance to Life." *British Journal of Aesthetics* 11 (1971): 63-73.

680. KINCAID, JAMES. "Coherent Readers, Incoherent Texts." *Critical Inquiry* 3 (1977) : 781-802.

681. KOLNAI, AUREL. "Aesthetic and Moral Experience: The Five Contrasts." *British Journal of Aesthetics* 11 (1971) : 178-88.
682. "Contrasting the Ethical with the Aesthetical." *British Journal of Aesthetics* 12 (1972) : 331-44.
683. KORT, WESLEY A. *Narrative Elements and Religious Meanings.* Philadelphia: Fortress, 1975.
684. LAMARQUE, PETER. "How Can We Fear and Pity Fictions?" *British Journal of Aesthetics* 21 (1981) : 291-304.
685. LANDWEHR, JÜRGEN. *Text und Fiktion: Zu einigen Jiteraturwissenschaft-Jichen und kommunikationstheoretischen Grundbegritlen.* Münih: Fink, 1975.
686. LANGE, VICTOR. "The Reader in the Strategy of Fiction." s. 86-102, *Expression, Communication, and Experience in Literature and Language* içinde, haz. Ronald G. Popperwell. Londra: Modern Humanities Research Association, 1973.
687. LAVIS, GEORGE. "Le Texte littéraire, le référent, le réel, le vrai." *Cahiers d'analyse textuelle* 13 (1971): 7-22.
688. LEISTNER, DETLEF B. *Autor, Erzählteхt, Leser: Sprachhandlungstheoretische Uberlegungen zur Sprachverwendung in Erzàhltexten.* Erlangen: Palm & Enke, 1975.
689. LERNER, LAURENCE. "Love and Gossip: Or, How Moral Is Literature?" *Essays in Criticism* 14 (1964): 126-47.
690. LINK, HANNELORE. *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme.* Stuttgart: Kohlhammer, 1976.
691. MAILLOUX, STEVEN. *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction.* Ithaca: Cornell University Press, 1982.
692. MARGOLIN, URI. "The Demarcation of Literature and the Reader." *Orbis Litterarum* 31 (1976): 1-29.
693. MATALENE, H. W., III. "Information, Expectancy, and the Perception of Fiction." *Genre* 5 (1972): 107-30.
694. MAURER, KARL. "Formen des Lesens." *Poetica* 9 (1977): 472-98.
695. McCARTHY, MARY. *Ideas and the Novel.* New York: Harcourt Brace, 1980.
696. MIEL, JAN. "Temporal Form in the Novel." *MLN* 84 (1969): 916-30.
697. MINER, EARL. "The Question of Literary Values." *Southern Review* 12 (1979): 124-34.
698. MORSE, J. MITCHELL. *Prejudice and Literature.* Philadelphia: Temple University Press, 1976.
699. NAUMANN, MANFRED. "Autor– Adressât– Léser." Weimarer Beitragel", no. 9 (1971): 163-9.
700. ——. "Autor und Leser." *Weimarer Beiträge* 19, no. 11 (1973) : 5-9.
701. ——. "Literatur und Leser." *Weimarer Beiträge* 16, no. 5 (1970): 92-116.
702. NELSON, LOWRY, JR. "The Fictive Reader and Literary Self-Reflexiveness." s. 173-91 *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History* içinde, haz. Peter Demetz, Thomas Greene ve Lowry Nelson, Jr. New Haven : Yale University Press, 1968.

703. OHMANN, RICHARD. "Speech, Literature, and the Space Between." *New Literary History* 4 (1972) : 47-63.

704. OLSON, ELDER. "A Dialogue on the Function of Art in Society." *Chicago Review* 16, no. 4 (1964) : 57-72.

705. ——. "On Value Judgments in the Arts." *Critical Inquiry* 1 (1974) : 71-90. Yeni basımı Elder Olson, *On Value Judgments in the Arts and Other Essays* içinde. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

706. ONG, WALTER, S.J. "Beyond Objectivity: The Reader-Writer Transaction as an Altered State of Consciousness." *CEA Critic* 40, no. 1 (1977): 6-13.

707. ——. "The Writer's Audience Is Always a Fiction." *PMLA* 90 (1975): 9-21.

708. PAGLIARO, HAROLD E. "The Affective Question." *Bucknell Review* 20, no. 1 (1972): 3-20.

709. PARRINDER, PATRICK. "The Look of Sympathy: Communication and Moral Purpose in the Realistic Novel." *Novel* 5 (1972): 135-47.

710. PIWOWARCZYK, MARY ANN. "The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory." *Genre* 9 (1976): 161-77.

711. POULET, GEORGES. "Phenomenology of Reading." *New Literary History I* (1969): 53-68.

712. PRESTON, JOHN. *The Created Self: The Reader's Role in Eighteenth-Century Fiction*. New York: Barnes & Noble, 1970.

713. PRINCE, GERALD. "Introduction à l'étude du narrataire." *Poétique* 14 (1973): 178-96. "Introduction to the Study of the Narratee" başlığıyla Francis Mariner tarafından İngilizceye çevrildi, No. 736 içinde, s. 7-25.

714. RABINOWITZ, NANCY ve RABINOWITZ, PETER J. "The Critical Balance: Reader, Text, and Meaning." *College English* 41 (1980): 924-32.

715. RABINOWITZ, PETER J. "The Click of the Spring: The Detective Story as Parallel Structure in Dostoyevsky and Faulkner." *Modern Philology* 76 (1979): 355-69.

716. ——. "Pleasure in Conflict: Mahler's Sixth, Tragedy, and Musical Form." *Comparative Literature Studies* 18 (1981) : 306-13.

717. ——. "Rats behind the Wainscoting: Politics, Convention, and Chandler's *The Big Sleep*." *Texas Studies in Literature and Language 22* (1980): 224-45.

718. ——. "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences." *Critical Inquiry* 4 (1977): 121-41.

719. ——. "The Turn of the Glass Key: Popular Fiction as Reading Strategy." *Visible Language*, yakında çıkacak.

720. RAVA, SUSAN. "The Narratee in Proust." *Essays in Literature* 8 (1981): 219-32.

721. ROSENBLATT, LOUISE M. *Literature as Exploration*. Üçüncü baskı. New York: Noble & Noble, 1976.

722. ——. *The Reader, The Text, The Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1978.

723. RUTHROF, HORST. *The Reader's Construction of Narrative*. Londra: Routledge & Kegan Paul, 1981.

724. SACKS, SHELDON. "The Psychological Implications of Generic Distinctions." *Genre* 1 (1968): 106-15.

725. SCHLIEFER, RONALD, haz. "Reading, Interpretation, Response." *Genre* 10 (1977): 363-453. Özel bölüm.

726. SEARLE, JOHN. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History* 6 (1975): 319-32.

727. SIRRIDGE, M. J. "Truth from Fiction?" *Philosophy and Phenomenological Research* 35 (1975): 453-71.

728. SKULSKY, HAROLD. "On Being Moved by Fiction." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (1980): 5-14.

729. SLATOFF, WALTER J. *With Respect to Readers: Dimensions of Literary Response*. Ithaca: Cornell University Press, 1970.

730. SMITH, HENRY NASH. *Democracy and the Novel: Popular Resistance to Classic American Writers*. New York: Oxford University Press, 1978.

731. STALLKNECHT, NEWTON P. "Ideas and Literature." s. 116-52, *Comparative Literature: Method and Perspective* içinde, haz. Newton P. Stallknecht ve Horst Frenz. Cardondale: Southern Illinois University Press, 1962.

732. STEIG, MICHAEL. " 'Evasive' Narrative and Authorial Intention: Or Do Critics Make Style?" *Language & Style* 10 (1977): 210-21.

733. STRELKA, JOSEPH, haz. *Problems of Literary Evaluation*. Yearbook of Comparative Criticism no. 2. University Park, Pa. ve Londra: Pennsylvania State University Press, 1969.

734. SULEIMAN, SUSAN R. "Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the *Roman à Thèse*" *Neophilologus* 60 (1976): 162-77.

735. ——. ve CROSMAN, INGE, haz. *The Reader in the Text:* Essays *on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1980. Jonathan Culler, Tzvetan Todorov, Peter Rabinowitz ve diğerlerinin yazıları. Mükemmel bir kaynakça.

736. TOMPKINS, JANE, haz. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980. Stanley Fish, Gerald Prince, Georges Poulet ve diğerlerinin önceki eserlerinin derlemesi. Mükemmel kaynakça.

737. WALTON, KENDALL. "Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief?" *Dispositio* 5 (1980) : 1-18.

738. ——. "Fearing Fictions." *Journal of Philosophy* 75 (1978) : 5-27.

739. WEINBERG, BERNARD. "Moral Universe and Dramatic Effect." s. 1-8, *Dramatic Theory and Criticism* içinde, haz. David M. Knauf. Iowa City: University of Iowa Press, 1969.

740. WILSON, ANGUS. "The Artist as Your Enemy Is Your Only Friend." *Southern Review* 2 (1966): 101-14.

741. WILSON, W. DANIEL. "Readers in Texts." *PMLA* 96 (1981): 848-63.

V. ANLATISAL İRONİ VE MUĞLAKLIK

Ayrıca bkz. no. 422, 466, 646, 647, 669, 678, 680, 718, 732, 734, 736.

742. BLACKALL, JEAN FRANTZ. *Jamesian Ambiguity and "The Sacred Fount".* Ithaca: Cornell University Press, 1965.

743. BOGEL, FREDERIC V. "Irony, Inference, and Critical Uncertainty." *Yale Review* 69 (1980): 503-19.

744. BOOTH, WAYNE C. *A Rhetoric of Irony.* Chicago: University of Chicago Press, 1974. Faydalı kaynakça.

745. CANTRALL, WILLIAM R. "The Artistic Use of Seeming Contradiction." s. 217-30, *Current Trends in Stylistics* içinde, haz. Braj B. Kachru ve Herbert F. W. Stahlke. Papers in Linguistics Monograph Series, no. 2. Edmonton, Alberta ve Champaign, Illinois: Linguistic Research, 1972.

746. CONRAD, PETER. *Shandyism: The Character of Romantic Irony.* Oxford: Basil Blackwell, 1978.

747. JAKOBSEN, ARNT LYKKE. "A Critique of Wayne C. Booth's *A Rhetoric of Irony." Orbis Litterarum* 32 (1977) : 173-95.

748. KARTHAUS, ULRICH. "Humor– Ironie– Satire." *Der Deutschunterricht* 23, no. 6 (1971): 104-20.

749. KROOK, DOROTHEA. "The Madness of Art: Further Reflections on the Ambiguity of Henry James." *Hebrew University Studies in Literature* 1, no. 1 (1973): 25-38.

750. LEVINE, GEORGE R. *Henry Fielding and the Dry Mock: A Study of the Techniques of Irony in His Early Works.* Lahey: Mouton, 1967.

751. McKEE, JOHN B. *Literary Irony and the Literary Audience: Studies in the Victimization of the Reader in Augustan Fiction.* Amsterdam: Radapi, 1974.

752. MICHIELS, ARCHIBALD. "A propos du concept d'ambiguïté." *Revue des langues vivantes* 40 (1974) : 633-49.

753. MUECKE, DOUGLAS C. "The Communication of Verbal Irony." *Journal of Literary Semantics 2* (1973) : 35-42.

754. ——. *The Compass of Irony.* Londra: Methuen; New York: Barnes & Noble, 1969.

755. RASTIER, F. "Les Niveaux d'ambiguïté des structures narratives." *Semiotica* 3 (1971): 289-342.

756. RICHTER, DAVID H. "The Reader as Ironice Victim." *Novel* 14 (1981): 135-51.

757. RICOEUR, PAUL. "The Problem of Double Meaning as Hermeneutic Problem and as Semantic Problem." s. 62-78, Paul Ricoeur, *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics* içinde. Çev. Kathleen McLaughlin. Evanston: Northwestern University Press, 1974 (ilk basımı *Cahiers internationaux de symbolisme* 12 [1966]: 59-71); Türkçesi: *Yorumların Çatışması*, çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma, 2009.

758. RIMMON, SHLOMITH. *The Concept of Ambiguity – The Example of James.* Chicago: University of Chicago Press, 1977.

759. SAMUELS, CHARLES THOMAS. *The Ambiguity of Henry James.* Urbana: University of Illinois Press, 1971.
760. SCHAEFFER, NEIL. "Irony." *Centennial Review* 19, no. 3 (1975): 178-86.
761. SHEPPARD, E. A. *Henry James and "The Turn of the Screw."* Oxford: Oxford University Press, 1974.
762. SULEIMAN, SUSAN R. "Interpreting Ironies." *Diacritics* 6, no. 2 (1976): 15-21.
763. TANAKA, RONALD. "The Concept of Irony: Theory and Practice." *Journal of Literary Semantics 2* (1973) : 43-56.
764. THOMSON, JAMES ALEXANDER. *Irony: An Historical Introduction.* Norwood, Pa.: Norwood Editions, 1978.
765. WERTH, PAUL. "The Linguistics of Double-Vision." *Journal of Literary Semantics* 6 (1977) : 3-28.

Kaynakçalar Dizini

Birinci baskıda yerden kazanmak için Kaynakça'ya dizin vermedim. Ana konularımı desteklemek üzere ayrı ayrı kaynakçalar oluşturmanın faydalarını düşünürken, okurlarımın yedi ayrı alfabetik listede –hatta en sonda listelenen romancıları sayarsak on bir listede– belli bir yazar ya da eseri bulmakta ne kadar zorlanacağını öngöremedim. Şimdi, Ek Kaynakça'da beş ana kategoriye denk düşen beş liste daha geldiğinden, kaynakçalarda bulunan ya da Sonsöz'de adı geçen tüm yazarların listelendiği bir dizin olmadan kimsenin (kitabı hazırlayanların bile) aradığını bulması mümkün değil.

Aşağıdaki her maddede koyu renkli sayılar iki kaynakçadaki madde numaralarını gösteriyor. Normal sayılar ise belli bir yazarı adıyla ya da kaynakça numarasıyla Sonsöz'de andığım sayfaları gösteriyor. Bu iki numara kümesini yan yana koymak faydalı olacaktır, zira Sonsöz'de yerden kazanmak adına genellikle yazarları adlarıyla değil sadece kaynak numaralarıyla andım. (Bazı yazarlar şimdi onlar hakkında ne gibi iyi şeyler söylediğimi ilk kez öğrenebilirler.)

Yeni dizini hazırlamak beklediğimden daha kolay oldu. Eski başlıkların üzerinden geçince eski dostların hepsi zihnime geri geldi ve büyük sayılarla küçükleri yan yana dizdikçe rafa kaldırılmış eserleri hatırladım. Örneğin Irvin Stock'un Goethe üzerine makalesini (No. 256) keyifle hatırlama fırsatı buldum; zira (Ek Kaynakça'ya dahil etmek için çok geç olmasına rağmen) başarılı kitabı *Fiction as Wisdom: From Goethe to Bellow*'a (University Park: Pennsylvania State University Press, 1980) bu makaleyi de koymuştu. En baştan itibaren, her şeyden önce faydalı olması hedeflenen bir kitaba yapılan bu ekin, geleneksel faydalarının yanında böyle benzer sürprizlere de vesile olmasını umuyorum.

Abrams, M. H., **259-60**
Adams, Hazard, **173**
Aldridge, John W., 206n
Alkon, Paul K., **364**
Allen, Walter, **365**
Allott, Miriam, 66n
Alter, Robert, **366-67**
Altick, Richard D., 10
Ames, Van Meter, **81**
Amis, Kingsley, 497
Anderson, Sherwood, **6, 300,** 497
Anonymous, **82-84, 282**
Aquinas, Saint Thomas, **347**
Arbuthnot, John, **431**
Aristotle, **22, 85, 280**
Arnold, Matthew, **86**
Atlantic City, 428
Auden, W. H., **306**
Auerbach, Erich, **591**
Austen, Jane, **43, 67, 96,122, 128, 141, 152, 172, 299, 301, 496**

Bage, Robert, 497
Baker, Joseph E., **261**
Bakhtin, Mikhail, **368-70, 453, 456, 505, 634A, 615**
Bal, Mieke, **371**
Baldwin, James, 497
Balzac, Honoré de, **51, 204**
Banfield, Ann, **443, 511**
Barnes, Djuna, 497
Barnes, Hazel E., **633**
Barrett, Eaton Stannard, 497
Bart, B. F., **283**
Barth, John, 456
Barthes, Roland, **372-73, 391**
Barton, F. B., 497
Baskett, Sam S., **332**
Bayley, John, **512**
Beach, Joseph Warren, **9-12, 61**
Beardsley, Monroe C, **281, 443**
Beck, Warren, **174, 323**
Becker, George J., **208**
Beckett, Samuel, **549, 583, 670**
Beckford, William, 497
Bellow, Saul, **262, 380**
Benjamin, Walter, **616**
Bennett, Joan, **87**
Benson, Stella, 497
Bentley, Phyllis, **88**
Bergonzi, Bernard, **374**
Bergson, Henri, **552**
Bernd, Clifford A., **513**
Béroalde de Verville, 495
Bersani, Leo, **375**
Bewley, Marius, **336**
Bible, the, **366, 411, 435**
Bickerton, Derek, **514**
Black, F. G., **175-76**
Blackall, Jean Frantz, **742**
Blackmur, R. P., **13, 89, 324**
Bland, D. S., **515**
Bleich, David, **634**
Bloomfield, Morton W., **307**
Blumenberg, Hans, **590**
Boardman, Michael, **376**
Boccaccio, **52, 394**
Bogan, Louise, 493
Bogel, Frederic V., **743**
Bonwit, Marianne, **239**
Booth, Bradford A., **14, 90, 91**
Booth, Wayne C, **362-63, 377-79, 426, 516-17, 617, 634A, 671, 744, 747**
Borgerhoff, E. B. O., **209**
Boswell, James, **608**
Bouchet, Guillaume, Sieur de Brocourt, 495
Bowen, Elizabeth, **15, 92**
Bowen, Merlin, **352**
Bowling, Lawrence Edward, **177**
Boyce, Benjamin, **357**
Bradbury, Malcolm, **380-81**
Braudy, Leo, **382**
Brée, Germaine, **304, 355**
Bremond, Claude, **383-86**
Brick, Allan R., **302**
Brickell, Herschel, **16**
Brinkmann, Richard, **591**
Brinton, Laurel, **518**
Brissenden, R. F., **210**
Brod, Max, **211**
Brontë, Charlotte, **533, 557**
Brontë, Emily, **302-3**
Bronzwaer, W. J. M., **519**

Brooke-Rose, Christine, **93, 656**
Brooks, Cleanth, **17, 284, 286, 300**
Brooks, Van Wyck, 379
Brown, E. K., **94, 178**
Brown, Rollo Walter, **18**
Bruscambille (Des Lauriers), 495
Bruss, Elizabeth W., **387**
Bullough, Edward, **64, 212**
Bulwer-Lytton, Edward George, **95**
Bunyan, John, **670**
Burke, Kenneth, **263-64, 285, 339, 388, 424, 635**
Burton, Robert, 495
Butor, Michel, 497
Butt, John, **632**

Cady, Edwin H., **592**
Caldwell, Erskine, 497
Camus, Albert, **304-5, 527**
Cantrall, William R., **745**
Cantwell, Robert, 379, 492
Cargill, Oscar, **338**
Carr, John, 496
Cary, Joyce, **78, 173, 186, 213**
Casebier, Allan, **636**
Caserio, Robert L., **389**
Cayrol, Jean, 497
Cervantes, Miguel de, **131, 215, 306, 394, 472, 508, 525**
Chambers, Ross, **520**
Champigny, Robert, **390**
Chandler, Raymond, **717**
Chapman, R. W., **96**
Chardonne, Jacques, 497
Chatman, Seymour, **391-93, 406, 656**
Chaucer, Geoffrey, **307-10, 394, 418**
Cheever, John, 497
Chekhov, Anton, **240**
Chernyshevski, Nikolai, **198**
Clair, John A., **331**
Clements, Robert J., **394**
Cohen, Ralph, **395-97A**
Cohn, Dorrit, **521**
Coleridge, Samuel Taylor, **97, 228, 265**
Coley, William B., **241**
Collingwood, R. G., **266**
Comfort, Alex, **19**
Compton-Burnett, Ivy, 497
Conrad, Joseph, **43, 67, 81, 109, 110, 121, 166, 214, 311**
Conrad, Peter, **746**
Cook, Albert, **20, 215**
Cooper, William, **98**
Corke, Hilary, **351**
Cotton, G. B., 497
Crane, Ronald S., **21-22, 286, 475**
Crews, Frederick C., **319**
Croce, Benedetto, **267**
Crosman, Inge Karalus, **522, 735**
Cross, Wilbur L., 497
Cruttwell, Patrick, **242**
Culler, Jonathan, **398, 406, 432, 735**
Curtis, Jean-Louis, **216**

Daghistany, Ann, **484**
Daiches, David, **23-24**
Davidson, Frank, **320**
Davis, Robert Gorham, **217**
Davis, Walter A., **399**
Decker, Clarence R., **218**
Defoe, Daniel, **74, 364, 376, 469**
de la Mare, Walter, 497
Del Rio, Angel, **99**
Demaria, Robert, Jr., **637**
Dembo, L. S., **638**
DeVoto, Bernard, **100-101**
de Vries, Peter, 435
Dickens, Charles, **69, 102, 197, 206, 389, 419, 550, 555**
Diffené, Patricia I., **103**
Diffey, T. J., **639**
Doctorow, E. L., **593**
Dolezel, Lubomir, **402, 432, 509, 523**
Donaldson, E. Talbot, **308**
Donoghue, Denis, **340**
Dos Passos, John, **593**
Dostoevski, Fëdor, **132,189, 312, 369, 419, 463, 715**
Dougherty, James P., **640**
Drew, Elizabeth, **104**
Dryden, John, **105-6**
Duhamel, Georges, **25-26**
Dujardin, Edouard, **179**
Dunton, John, 495, 496

Dupée, F. W., **328**
Duras, Marguerite, **93**
D'Urfey, T., 496
Durrell, Lawrence, 497

Eaton, Marcia, **641**
Eco, Umberto, **642**
Edel, Leon, **27-28, 107, 116, 337, 403**
Edgar, Pelham, **29**
Edgeworth, Maria, 497
Ehle, John, 465
Ehrenpreis, Irvin, **618**
Eichenbaum, Boris M., **453**
Eile, Stanislaw, **619**
Eliade, Mircea, 417 n.
Eliot, George, **38, 43, 69, 87, 119, 124, 156, 184, 220, 529, 556, 617**
Eliot, T. S., **268, 278**
Elliott, George P., **404, 524, 620**
Elliott, Robert C, **621**
Ellison, Ralph, **269**
Ellmann, Richard, **243-44**
El Saffar, Ruth, **525**
Emerson, Caryl, 427
Empson, William, **108,144, 341, 354**
Evans, Bertrand, **405**
Ewald, William Bragg, Jr., **245**

Fallada, Hans, 498
Farber, Marjorie, **246**
Farrell, James T., **313**
Faulkner, William, **78, 202, 314-15, 419, 715**
Ferguson, Suzanne, **526**
Fetterly, Judith, **643**
Fielding, Henry, **69, 74, 97, 108, 133, 144, 155, 241, 535, 576, 630, 750**
Fish, Stanley, **644-46, 736**
Fitch, Brian T., **527**
Flagellan, Christopher, 496
Flaubert, Gustave, **211, 219, 221, 235, 239, 252, 256, 283**
Foley, Barbara, **593**
Ford, Ford Madox. **109-11, 255, 316-17**
Forster, E. M., **30, 78, 138, 467**
Forstreuter, Kurt, **180**
Foucault, Michel, **622**
Fowler, Roger, **406, 528**
Fowles, John, **380, 426**
Frank, Joseph, **31, 312, 407, 484**
Freedman, Ralph, **408**
Frey, Leonard H., **314**
Friedemann, Kate, **112**
Friedman, Alan Warren, **409, 647**
Friedman, Melvin, **181**
Friedman, Norman, **32, 113, 410**
Frye, Northrop, **33, 411, 638**

Gabriel, Gottfried, **509**
Gallie, W. B., **412**
Gallishaw, John, **34**
Galsworthy, John, 416
Gait, John, 497
Gardiner, Harold C., **114**
Gardner, John, **648**
Garrett, Peter K., **529**
Gass, William, **413**
Gaus, Helmut, **649**
Gelley, Alexander, **594-95**
Genette, Gérard, **414, 530-32A**
Gentleman, Francis, 496
Gerould, Gordon Hall, **115**
Gibaldi, Joseph, **394**
Gibbon, Edward, 418
Gibson, Walker, **247**
Gibson, William M., **116**
Gide, André, **257, 285, 408, 541**
Gilbert, Sandra M., **533**
Gillie, Christopher, **415**
Gilman, E., **650**
Girard, René, **416**
Girault, Norton R., **361**
Glencross, Alan, 497
Gtowinski, Michaf, **534, 651**
Goethe, Johann Wolfgang von, **256**
Goldberg, Homer, **535**
Goldberg, S. L., **342-43**
Golding, William, 498
Goldknopf, David, **417**
Goodman, Paul, **35**
Gordon, Caroline, **117-18**
Gordon, David, **623**
Gorki, Maxim, **51**

Grabo, Carl H., **119**
Graff, Gerald, **652**
Grant, Douglas, **36**
Grant, Jeremiah, 496
Graves, Richard, 496
Green, Henry, **120, 182, 203, 318**
Greene, Graham, **114**
Gregor, Ian, **653**
Griffith, Richard, 496
Grossvogel, David I., **418**
Gubar, Susan, **533**
Guerard, Albert J., **419, 596**
Guetti, James L., Jr., **121 , 420**
Guiraud, Pierre, **391**
Gutwirth, Marcel, **421**

Hafley, James, **303, 316**
Halliday, E. M., **122**
Halperin, John, **422**
Hamburger, Kate, **423**
Hamilton, Clayton, **37**
Handy, William J., **424**
Harbage, Alfred, **287**
Harding, D. W., **301, 654**
Hardy, Barbara, **38, 536-7**
Harris, Mark, **123**
Hartveit, Lars, **538**
Harvey, W. J., **124, 425**
Hatcher, Anna Granville, **183**
Hawthorne, Nathaniel, **319-22, 336**
Hazell, Stephen, **426**
Hazo, Samuel J., **655**
Hedges, William L., **321**
Heintz, John, **509**
Hellmann, John, **597**
Hemingway, Ernest, **323**
Hemmings, F. W. J., **598**
Hergesheimer, Joseph, 498
Hernadi, Paul, **427, 539**
Hesse, Hermann, **408**
Heuvel, Pierre van den, **540**
Hexter, J. H., **427A**
Hicks, Granville, **39**
Hinde, Thomas, 498
Hirsch, E. D., Jr., **428-29, 638**
Hoban, Russell, 465
Hogarth, Basil, **125**
Holdheim, W. Wolfgang, **541**
Holland, Norman, **659-61, 671**
Hollo way, John, **184, 430**
Holquist, Michael, **368**
Holtz, William, **431**
Homer, **473**
Honan, Park, **599**
Hospers, John, **662-63**
Hough, Graham, **288, 664**
Hound and Horn, **329**
Howells, William Dean, **116**
Hrushovski, Benjamin, **432, 656**
Hugo, Victor, 416
Hume, David, **657**
Humphrey, Robert, **185**
Hunter, J. Paul, **658**
Huxley, Aldous, 498
Hyde, William J., **220**
Hyman, Lawrence W., **665-66**

Ingarden, Roman, **667-68**
Irwin, Michael, **542**
Iser, Wolfgang, **669-72**

Jakobsen, Arnt Lykke, **747**
James, Henry, **1 1 , 28, 40, 43, 50, 69, 89, 94, 103, 107, 116, 155, 164, 168, 170,192, 219, 221, 292, 324-38, 426, 492, 573, 576, 586, 589, 742, 749, 758-59, 761**
Jameson, Fredric, **433, 673-73A**
Janik, Dieter, **674**
Jankélévitch, Vladimir, **289**
Jarrell, Randall, **290**
Jarrett-Kerr, Martin, **126**
Jauss, Hans Robert, **675-76**
Johnson, R. Brimley, **41**
Johnson, Samuel, **222, 608, 630**
Joly, André, **543-44**
Josipovici, Gabriel, **434**
Joyce, James, **69, 88, 142, 155, 159, 179, 187, 234, 244, 339-50, 469, 471 A, 529, 576-77**
Juhl, P. D., **624-25**

Kafka, Franz, **583**
Kahler, Erich, **545**

Kahnert, Walter, **248**
Kain, Richard M., **344**
Kamber, Richard, **677**
Karthaus, Ulrich, **748**
Kawin, Bruce, **546**
Kayser, Wolfgang, **548**
Keate, George, 496
Keats, John, **249**
Keene, Donald, **270**
Kellman, Steven G., **547**
Kellogg, Robert, **481**
Kennedy, Margaret, **42**
Kenner, Hugh, **271, 345-6**
Kenyon Review, **330**
Kermode, Frank, **380, 435-38, 599, 678**
Kern, Edith, **549**
Kerr, Elizabeth M., **186**
Kestner, Joseph A., **439, 484**
Kidgell, John, 495
Kierkegaard, Søren, **549**
Killham, John, **626, 679**
Kincaid, James R., **550-51, 680**
Kingsley, Charles, **250**
Kirkman, Francis, 495
Knight, G. Wilson, **291**
Knight, Kobold, **127**
Knights, L. C, **292**
Kolb, Harold H., Jr., **600**
Kolnai, Aurel, **681-82**
Kort, Wesley A., **683**
Kraft, Quentin, **606**
Krieger, Murray, **223, 601, 638**
Kristeva, Julia, **440**
Krook, Dorothea, **749**
Krysinski, Wladimir, **627**
Kuenzli, Rudolf E., **671**
Kumar, Shiv K., **552**
Kunastrokius, Jeremiah, 496

Labor, Earle, **318**
Labov, William, **441-42**
Lamarque, Peter, **684**
Landwehr, Jiirgen, **685**
Lang, Berel, **443**
Langbaum, Robert, **293**
Lange, Victor, **602, 686**
Lanser, Susan Sniader, **553**
Larbaud, Valéry, **493**
Lardner, Ring, **493**
Lavis, George, **687**
Lawrence, D. H., **426, 604**
Lawrence, Herbert, **492**
Lazarillo de Tormes, **574**
Leavis, F. R., **43**
Leavis, Q. D., **44**
Lee, Vernon, **64**
Leggett, H. W., **45**
Leibowitz, Judith, **444**
Leistner, Detlef B., **688**
Lemon, Lee T., **445**
Leonard, John, 446
Lerner, Laurence D., **46, 445A, 689**
Lessing, Doris, 444
Levin, Harry, **47, 224-25, 603**
Levin, Richard, **446**
Levin, Samuel R., **393**
Levine, George, **604, 606**
Levine, George R., **750**
Lévi-Strauss, Claude, **447**
Lewes, G. H., **128**
Lewis, R. W. B., **48**
Lewis, Wyndham, 498
Liddell, Robert, **49, 129**
Link, Hannelore, **690**
Lodge, David, **448-49, 554, 599, 656**
Loofbourow, John, **605**
Loomis, C. C, Jr., **187**
Lotman, Juri, **450**
Lubbock, Percy, **50**
Lukâcs, Gyôrgy, **51, 451, 591**

MacCarthy, Desmond, **130**
McCarthy, Mary, **52, 351, 454, 695**
McCullers, Carson, 498
McDonald, Walter, **558**
McKee, John B., **751**
Mackenzie, Henry, 496
McKeon, Richard, **53, 226**
McKeon, Zahava Karl, **455**
McKillop, Alan Dugald, **54, 618**
Mahler, Gustav, **716**
Mailer, Norman, 465
Mailloux, Steven, **691**

Major, John M., **309**
Mandel, Oscar, **131**
Mann, Thomas, **168, 285**
Mansfield, Katherine, **55-56**
Margolin, Uri, **692**
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 495
Marks, Barry, **606**
Marquand, J. P., 498
Martin, Harold C, **188**
Martinez-Bonati, Felix, **452**
Martz, Louis, **628**
Marx, Karl, **433, 505, 587-88, 673A**
Matalene, H. W., III., **693**
Matejka, Ladislav, **453**
Matlaw, Ralph E., **132, 189**
Matthiessen, F. O., **325, 334**
Maugham, W. Somerset, **133**
Maupassant, Guy de, **251**
Maurer, Karl, **694**
Mauriac, François, **78, 114, 126, 147**
Medvedev, P. N., **456**
Melville, Herman, **155, 352-53, 576**
Mendilow, A. A., **57**
Meredith, George, **10, 37, 134, 231, 350**
Michiels, Archibald, **752**
Miel, Jan, **696**
Miles, Josephine, **391**
Miller, J. Hillis, **432, 457-59, 555**
Miller, Owen J., **504**
Milton, John, **200, 354, 646**
Miner, Earl, **697**
Mink, Louis O., **460-1**
Mintz, Meri-Jane Rochelson, **556**
Mitchell, W. J. T., **462**
Moglen, Helene, **557**
Montague, C. E., **135**
Montaigne, Michel Eyquem de, **490**
Montfichet, Bertram, 491
Montherlant, Henry de, 493
Morris, Wright, **517**
Morrissette, Bruce, **136, 559-60**
Morse, J. Mitchell, **698**
Morson, Gary Saul, **463**
Moynahan, Julian, **489**
Mudrick, Marvin, **58**
Muecke, Douglas C., **753-54**
Muir, Edwin, **59**
Muller, H. J., **60**
Muller, Marcel, **561**
Mulock, Dinah, **83**
Miinsterberg, Hugo, **64**
Murdock, Kenneth, **325**
Myers, Walter L., **137**

Nabokov, Vladimir, 498
Naumann, Manfred, **699-701**
Nelson, Lowry, Jr., **702**
Neubert, Albrecht, **190**
Newcastle, Margaret, Duchess of, **41**
Nicholas, Brian, **653**
Noon, William T., S.J., **347**

O'Connor, Flannery, 420-1, 498
O'Connor, Frank, **227, 464**
O'Connor, William Van, **41**
Ohmann, Richard, **391, 606, 703**
Oliver, Harold J., **138**
Olson, Elder, **424, 704-5**
Ong, Walter, S. J., **706-7**
Ortega y Gasset, José, **64, 139**
Ovid, **106**

Pacey, Desmond, **252**
Page, Norman, **562**
Pagliaro, Harold E., **708**
Parks, Edd Winfield, **140-41**
Parrinder, Patrick, **709**
Pascal, Roy, **563**
Pater, Walter, **272**
Paterson, Samuel, 496
Patterson, Charles I., **228**
Pavel, Thomas G., **509**
Pelc, Jerzy, **564**
Pennyless, Peter, 496
Perkins, Maxwell E., **62**
Peter, John, **142**
Peyre, Henri, **63**
Phelan, James, **465**
Philander, Joakim, 496
Piwowarczyk, Mary Ann, **710**
Plato, **143**
Plowden, Pilgrim, 495

Poe, Edgar Allan, **389**
Pomorska, Krystyna, **453**
Porter, Katherine Anne, **205**
Pottle, Frederick A., **273**
Pouillon, Jean, **191**
Poulet, Georges, **711, 736**
Pound, Ezra, **274**
Powys, T. F., **196**
Pratt, Mary Louise, **466**
Preston, John, **712**
Price, Martin, **467, 489**
Prince, Gerald, **432, 468, 710, 713, 736**
Proust, Marcel, **159, 355-56, 522, 561, 720**
Pynchon, Thomas, 457
Pyne, W. H., 497
Quintilian, 422
Rabelais, **370**
Rabinowitz, Nancy, **714**
Rabinowitz, Peter J., **607, 714-19, 735**
Rabkin, Eric S., **484, 565**
Rabkin, Norman, **358**
Rader, Melvin, **64**
Rader, Ralph W., **469-71A, 608**
Rahv, Philip, **65**
Ransom, John Crowe, **66, 424**
Rastier, F., **755**
Rathburn, Robert C., **67**
Rava, Susan, **720**
Rawson, C. J., **144**
Ray, Gordon N., **253**
Redfield, James M., **473**
Redford, Grant, **348**
Reed, Walter L., **472**
Régnier, Paul, **609**
Reichert, John, **629**
Reis, Marion J., **445**
Reynolds, Sir Joshua, **229**
Ricardou, Jean, **566**
Richardson, Dorothy, **233**
Richardson, Lyon, **326**
Richardson, Samuel, **74, 88, 210, 238, 357-58, 469, 630**
Richter, David H., **474-75, 756**
Rickword, C. H., **68**
Ricoeur, Paul, **757**
Rimmon, Shlomith, **758**
Ringe, Donald A., **300**
Robbe-Grillet, Alain, **93, 136, 418, 476, 583**
Robinson, E. Arthur, **231**
Robortello, Francesco, **280**
Roethke, Theodore, 467
Romberg, Bertil, **567**
Roper, Alan H., **192**
Rosenblatt, Louise M., **721-22**
Rosenheim, Edward W., Jr., **568**
Ross, Donald, Jr., **569**
Roth, Philip, **380**
Rousset, Jean, **477**
Rovit, Earl H. **145**
Rubin, Louis D., Jr., **570**
Ruthrof, Horst, **723**

Sacks, Sheldon, **516, 571-72, 630,724**
Said, Edward, **478**
Saintsbury, George, **146**
Salinger, J. D., 493
Salvan, Albert J., **232**
Samuel, Maurice, **356**
Samuels, Charles Thomas, **759**
Sarraute, Nathalie, **93, 479**
Sarton, May, **294**
Sartre, Jean Paul, **147-48, 549**
Schaeffer, Neil, **760**
Schaeffer, Susan Fromberg, 465
Schiffman, Joseph, **353**
Schlegel, A. W. von, **254**
Schliefer, Ronald, **725**
Schneider, Daniel J., **610**
Scholes, Robert, **480-81**
Schorer, Mark, **149, 193, 255, 317**
Scott, Sir Walter, 474
Scrutton, Mary, **150**
Searle, John, **726**
Sedgewick, G. G., **295**
Segal, Ora, **573**
Segre, Cesare, **482**
Senior, Nassau, **151**
Shakespeare, William, **97, 222, 234, 254, 268, 287, 405**
Shannon, Edgar F., Jr., **152**
Sharpe, Robert Boies, **296**
Shaw, Irwin, 498

Shelley, Mary, **604**
Sheppard, E. A., **761**
Sherbo, Arthur, **483**
Sherburn, George, **359**
Sherwood, Irma Z., **153**
Shipley, George A., **574**
Shklovsky, V. B., **453**
Shumaker, Wayne, **638**
Sillitoe, Alan, 498
Simon, Irène, **69**
Sinclair, May, **233**
Singer, Godfrey Frank, **194**
Sirridge, M. J., **727**
Skulsky, Harold, **728**
Slatoff, Walter J., **729**
Smith, Barbara Herrnstein, **485-86**
Smith, Henry Nash, **730**
Smitten, Jeffrey R., **484**
Smollett, Tobias, 416, 498
Snow, C. P., **70**
Sosnosky, Theodor von, **154, 195**
Souvage, Jacques, **487**
Spector, Robert Donald, **488**
Spencer, Sharon, **575**
Spender, Stephen, **297**
Spielhagen, Friedrich, **168**
Spilka, Mark, **489-90**
Spiller, Robert, **327**
Springer, Mary Doyle, **491-92**
Stallknecht, Newton P., **731**
Stallman, R. W., **75**
Stang, Richard, **71**
Stanzel, Franz K., **155, 493, 576**
Steig, Michael, **732**
Stein, Gertrude, **494**
Stein, William Bysshe, **333**
Steinberg, Erwin **R., 577-78**
Steinberg, Gunter, **579**
Steiner, F. G., **156**
Steinmann, Martin, Jr., **67, 157, 196**
Stendhal, **51, 421**
Stephen, Leslie, **158**
Stern, Richard G., **159**
Sternberg, Meir, **580**
Sterne, Laurence, **350, 362-63, 746**
Stevens, George Alexander, 496
Stevenson, Robert Louis, **160**
Stevick, Philip, **495, 581**
Stock, Irvin, **256**
Stoll, Elmer Edgar, **234**
Stone, Harry, **197**
Storm, Theodor, **513**
Strauch, Gérard, **582**
Strelka, Joseph, **733**
Struve, Gleb, **198**
Styron, William, **275**
Suleiman, Susan R., **734-35, 762**
Svevo, Italo, 493
Swift, Jonathan, **245, 359-60, 568, 630**
Swinnerton, Frank, 498
Szanto, George H., **583**

Tanaka, Ronald, **763**
Tate, Allen, **118, 161-2**
Tave, Stuart, **496**
Taylor, Elizabeth, 498
Taylor, Gordon D., **584**
Test, George A., **631**
Thackeray, William Makepeace, **82, 119, 151, 163, 253**
Theroux, Paul, 455
Thibaudet, Albert, **276**
Thomas, D. H., 465
Thompson, Alan R., **298**
Thompson, Francis I., **349**
Thompson, Jim, 498
Thompson, Lawrance, **350**
Thomson, James Alexander, **764**
Thucydides, 418
Thurber, James, 498
Tilford, John E., **164**
Tillotson, Geoffrey, **632**
Tillotson, Kathleen, **165**
Tillyard, E. M. W., **72**
Tindall, William York, **166**
Tinker, Chauncey Brewster, **153**
Tobin, Patricia Drechsel, **497**
Todorov, Tzvetan, **498-501, 585, 735**
Toliver, Harold, **502**
Tolstoy, Leo, **51, 198, 512**
Tompkins, Jane, **736**
Toynbee, Philip, **257**
Trilling, Lionel, 498
Trollope, Anthony, **82, 90, 140, 551**

Turpin, A. R., **299**
Tuve, Rosemond, **199-201**
Twain, Mark, **555**
Tynianov, Yury, **453**

Unamuno, Miguel de, **99**
Uspensky, Boris, **503**

Valdes, Mario J., **504**
Valéry, Paul, **277**
Van Ghent, Dorothy, **167**
Veeder, William, **586**
Vickery, Olga W., **202**
Viggiani, Carl A., **305**
Virgil, **106**
Vivas, Eliseo, **278, 424**
Volosinov, V. N., **505**

Waggoner, Hyatt H., **322**
Wagstaff, Christopher, 496
Walcutt, Charles Child, **313, 506**
Waletzky, Joshua, **442**
Walton, Kendall, **611, 737-38**
Walzel, Oskar, **168-69**
Warren, Austin, **73, 300**
Warren, Robert Penn, **17, 279, 361**
Wasiolek, Edward, **315**
Watt, Ian, **74, 215, 357**
Weatherhead, A. Kingsley, **203**
Weimann, Robert, **587-88**
Weinberg, Bernard, **280, 739**
Wellek, René, **73, 170, 591**
Wells, H. G., **28, 94**
Welsh, Alexander, **613**
Welty, Eudora, 498
Wenger, Jared, **204**
Werth, Paul, **765**
West, Jessamyn, **258**
West, Ray B., Jr., **75, 205**
Wharton, Edith, **76**
White, Hayden, **506A**
Wickardt, Wolfgang, **206**
Williams, Aubrey, **628**
Williams, D. A., **612**
Williams, Kathleen, **360**
Williams, Raymond, **171, 426**
Willingham, Calder, 498
Wilson, Angus, **740**
Wilson, Edmund, **335**
Wilson, Rawdon, **507-8**
Wilson, W. Daniel, **741**
Wimsatt, W. K., **281**
Winters, Yvor, **77**
Wodehouse, P. G., 445
Woods, John, **509**
Woolf, Rosemary, **310**
Woolf, Virginia, **69, 88, 119, 236-37, 408**
Worringer, Wilhelm, **64**
Wright, Andrew H., **172**
Wright, Austin M., **510**
Writers at Work, **78**

Yeats, William Butler, **243**
Yeazell, Ruth Bernard, **589**
Young, Edward, **238**
Yourcenar, Marguerite, 498

Zabel, M. D., **79**
Zavarzadeh, Mas'ud, **614**
Zeller, Hildegard, **207**
Zola, Emile, **51, 80**

Dizin

Abrams, M. H., 45, 52, 60, 105, 131, 134, 147, 150
"Açık uçlu" eserler, 66, 312n
  ayrıca bkz. biçim
Adam Bede, 227, 228
Ağustos Işığı, 9, 186, 198
Ahlak, 55
  "iyi yazmanın" ahlakı, 398
  kriter olarak, 13. Bölüm (*ç.y.*)
  ve teknik, 389-409
  ayrıca bkz. İnançlar
Ahlaki mesafe, 168
  ayrıca bkz. Mesafe
Alçakgönüllü Bir Öneri, 122, 333
Allen Tate, 37, 43, 98, 216, 328
Ambassadors, The, 56, 68, 111, 130, 149, 161, 162, 187, 188, 285, 306, 390
Amelia, 81, 82, 92
"Amontillado Fıçısı", 162
Anatomy of Melancholy, 138
André Gide, 195, 391
Anlam, 83
Anlatıcı
  dramatize edilmemiş, 163-4
  dramatize edilmiş, 164-5
  gelişimi, 167
  gizli, 164
  güvenilmez, *bkz.* Güvenilmezlik
  her şeyi bilen, 24, 50, 55, 62, 161, 168, 172, 177, 187, 235, 289, 292, 359
  özbilinçli, 167
  yalan, 64,159,295, 347-54
  ayrıca bkz. Merkezi İstihbaratçı; Yansıtıcı
Anlatıcı-fail 166, 167, 172
Anlatma, 19
  ayrıca bkz. Anlatıcı, her şeyi bilen
Anlatma-gösterme ayrımı, 103, 166, 209-10, 216, 221-54
  anlatma karşıtı dogmanın büyümesi, 33-9
  James'te, 33
  yeterliliğinin sorgulanması, 18, 37-8
Antikacı Dükkânı, 220, 221
Arayış mitleri, 301
Arayış romanı, 301, 304, 445
  ayrıca bkz. Türler
Aristoteles, 16, 102, 102-4, 107, 126, 166, 389
  olay örgüsü üzerine, 102, 136
  retorik üzerine, 102-4
  sahneleme üzerine, 102
Art of the Novel, 33, 34, 48, 53, 56, 112, 130, 187, 246, 326, 353
Aspects of the Novel, 28, 131
"Aspern'in Mektupları", 368, 370, 372, 377, 378
Auerbach, Erich, 27, 45, 106, 385, 469
Austen, Jane, 46, 63, 157, 170, 176, 200, 254, 285, 338, 404, 409
  Emma, 126, 136, 139, 170, 254, 257-80
  Gurur ve Önyargı, 169-70, 276, 431
  İkna, 123n, 264-7

Baldwin, James, 285
Balzac, Honoré, 14, 62, 187, 193, 194, 257, 337, 409, 416
Barchester Towers, 167
Barry Lyndon, 171, 324, 337, 395
Beach, Joseph Warren, 2, 59 (n.56), 129 (n.10), 191, 314, 315 (n.10)
  Method of Henry James, The, 25, 59, 129 (n.10)
  anlatma konusunda dogmatik

olmamak, 34
"yazarın sahneyi terk edişi", 34-5
Beckett, Samuel, 171, 300, 301, 417, 433, 444, 451, 454, 455, 456, 457, 459, 460, 462, 463, 464, 465
Bellow, Saul, 128, 167, 172, 285, 301, 352, 382, 383
Bennett, Arnold, 63, 66, 155, 156, 157, 158, 170
Berrak yansıtıcı, 58, 259, 284, 355, 370
Biçim, 57-8, 409
estetik, 130, 262
saf, 104, 133, 409
soyut, 137-8
ve içerik, 4. Bölüm (*ç.y.*)
ayrıca bkz. İlgi
Bilinç akışı, 64, 70, 176, 406
gerçekçiliğe giden bir yol olarak, 64
Bilinç merkezi, 33, 58
Billy Budd, 192, 228, 229, 379
Bir Kadının Portresi, 112, 114, 237, 370
Blanchot, Maurice, 313
Boccaccio 8, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 176, 446, 448, 457
Bostonians, The, 68, 358, 370
Brecht, Bertolt, 132, 133
Brighton Rock, 168, 193, 291
Browning, Robert, 65, 174, 189, 264, 330
Bunyan, John, 35, 67, 300
Burke, Edmund, 133, 195, 403, 417, 418, 422, 450, 452
Burton, Richard, 138
Butor, Michel, 162
Büyük Umutlar, 168, 169, 189, 307
mesafe, 168, 169
Büyülü Dağ, 300
Camus, Albert, 42, 154, 167, 171, 285, 305, 308, 310, 311, 312, 417
Düşüş, 171, 285, 308-11
Yabancı, 154, 167, 285, 305, 310
Captive and the Free, The, 47, 213
Cary, Joyce, 47, 213, 214, 285
Cayrol, Jean, 171, 282, 303
Cervantes, Miguel de, 46, 161, 197, 236, 383
Cesur Yeni Dünya, 90, 162, 212, 401, 445
Charlotte Summers, 220, 221, 238, 242, 244
Chaucer, Geoffrey, 183, 184, 197
Clarissa, 51, 168, 324, 337, 383
Cocteau, Jean, 192, 193
Coleridge, Samuel Taylor, 43, 45, 109, 148
Compton-Burnett, Ivy, 69, 166, 170
Conrad, Joseph, 14. Bölüm, 12, 35, 39, 49, 50, 66, 165, 166, 203, 205, 206, 211, 287, 300, 311, 334
Karanlığın Yüreği, 164, 165, 300, 359
Lord Jim, 66, 435
Nostromo, 203
Corps étrangers, Les, 282, 303
Cowley, Malcolm, 204, 206, 208
Craft of Fiction, The, 20, 34, 188, 286
Crane, R. S., 43, 45, 102, 192, 231, 232, 335, 386, 389
Crane, Stephen, 32

Çavdar Tarlasında Çocuklar, 167, 226
Çehov, Anton, 78, 79, 87, 91, 94, 120, 216
gayrişahsiliği, 120
tarafsızlık üzerine, 87
öznellik üzerine, 94
Çifte-odak, James'te, 353-87
Çoğulculuk, 46
Çoksatarlar, 93, 94, 100
Çorak Ülke, 110, 157, 375

Daiches, David, 64, 105, 139, 142, 143, 340, 387
Daisy Miller, 296-8
Dante, 147, 149, 343
Dava, 285, 300n
David Copperfield, 140
Decameron, 20, 27, 28, 39
Decline and Fall, 170, 212, 213
Dedektif romanı, 90, 136
Defoe, Daniel, 35, 46, 51, 84
ironi ve kişileştirme, 332-4

Moll Flanders, 165, 335, 336, 338
"Muhalifler Konusunda En Kısa Çözüm", 332-4
Deniz Feneri, 153, 387
"Derin okuma", 382-4
Dickens, Charles, 31, 67, 99, 141, 187, 220, 222, 227, 300, 403, 444
Antikacı Dükkânı, 220, 221
Büyük Umutlar, 168, 169, 189, 307
David Copperfield, 140, 510
Didaktik kurmaca, 4. Bölüm, 9, 43, 67, 136, 307, 418
"Doğan", 8, 26, 29, 31, 454, 457
Don Quijote, 70, 71, 225, 226, 243, 260, 383, 431
Dostoyevski, Fyodor, 31, 70, 123, 144, 145, 186, 199, 229, 274, 299, 309, 419, 426, 436
"Gülünç Bir Adamın Düşü", 123 (n.26)
ahlaki karmaşıklık, 145
İkiz, 186, 436
Karamazov Kardeşler, 30, 70, 122, 182, 199, 274, 298, 299
Suç ve Ceza, 140, 144-5, 202
Dönüşüm, 168, 294-6
Döşeğimde Ölürken, 69, 120, 173, 285
Dr. Faustus, 164, 167, 170
Dramatik canlandırma, 39
Dramatik ironi, 73, 156, 186, 189, 190, 208, 244, 269, 270, 299, 389, 449
Dramatik monolog, 72, 264, 330
Dramatik, terim olarak analizi, 173-5
Dublinliler, 142
Dunton, John, 240, 251, 252, 253, 254
Duygusal katılım, 138-42
ayrıca bkz. Sempati
Duygusal yoğunluk, amaç olarak, 199, 389
Düşünsel mesafe, *bkz.* Mesafe
Düşüş, 171, 285, 308-10

Edebiyat teorileri, 45
Egoist, The, 165, 213, 293, 346
Ekmek ve Şarap, 43, 197
Eliot George, 31, 59, 81, 153, 211, 227, 228
Middlemarch, 9, 161, 211, 213
Eliot, T. S., 107, 340
Çorak Ülke, 110, 157, 375
Ellmann, Richard, 64, 73, 115, 142, 315, 343, 344, 346
Emma, 126, 136, 139, 170, 254, 257-80
Empati, *bkz.* Mesafe; Sempati
Erasmus, 242, 324
Ermiş Antonius ve Şeytan, 95, 99
Estetik mesafe, 131, 132, 168, 241, 346, 387, 440
Etki türleri, 177-8
Euripides, 102, 103
Eyüp'ün Kitabı, 15-6, 18, 29, 164, 313

Farrell, James T., 382
Faulkner, William, 39, 42, 43, 98, 99, 105, 120, 121, 139, 147, 154, 157, 164, 168, 169, 172, 173, 176, 186, 195, 196, 197, 198, 202, 213, 247, 285, 294, 321, 322, 390, 408, 417, 444
Ağustos Işığı, 9, 186, 198
Döşeğimde Ölürken, 69, 120, 173, 285
Ses ve Öfke, 122, 172, 212, 287, 320, 322, 443
"Yanan Samanlık", 322
Fielding, Henry, 20, 28, 37, 44, 51, 81-2, 92, 172-3, 184, 225, 229-54, 331, 386
Joseph Andrews, 44, 81, 82, 92, 173, 225, 238, 495, 509
Amelia, zımni yazar, 82
Jonathan Wild, 82, 92, 166
taklitleri, 232-5
Tom Jones, 9, 45, 81-2, 92, 162, 165-7, 172, 182, 184, 191-2, 197, 212, 220, 227, 229, 230-3, 238, 239, 243, 244, 258, 296, 300, 445, 447
zımni yazarı, 191
Finnegans Wake, 32, 137, 315, 316, 317, 339
şifresinin çözülmesi, 315-6, 317

Fitzgerald, F. Scott, 76, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209
Müşfikti Gece, 203-8
Flaubert, Gustave, 9, 28-9, 34, 38, 52, 77-8, 87, 91-2, 95, 130, 216, 287, 346
Ermiş Antonius ve Şeytan, 95, 99
Gönül ki Yetişmekte, 52, 85
impassibilité üzerine, 91-2
ironinin kullanımı, 94-5
Madame Bovary, 28, 38, 88, 285, 387
yorumun kullanımı, 164
Ford, Ford Madox, 35, 39, 84, 98, 282, 327
Forster, E. M., 14, 28, 131, 147, 227
Aspects of the Novel, 28, 131
Hindistan'a Bir Geçit, 116, 117, 202
Frye, Northrop, 46

Gayrişahsi anlatı, 19, III. Kısım (*ç.y.*)
ahlakı, 389-409
bedeli, 353-87
öznelciliği, 93-6
Gazap Üzümleri, 210
Gecenin Sonuna Yolculuk, 391
Geçmişe dönüş (*flashback*), 30-1, 203-5
Genel kurallar
değerlendirmede faydasızlığı, 39-47, 204-5, 216-7, 218
problemi, 389-90
ve tekil eserler, 176-7
Gerçekçilik,
kirlilik olarak, 129-30
kriter olarak, 2. Bölüm (*ç.y.*), 162
mutlak öznellik, 60
psikolojik, James öncesinde zorluk kaynağı olarak, 336-7
süre gerçekçiliği, 30
ve yapaylık, 131
Gerçekçilikler, sınıflandırılması, 63-9
Gerilim, 44, 135-6, 268, 287, 299
Gizem hikâyeleri, 135
Gizem, amaç olarak, 208
Gizemlileştirme, 269-70, 298-9
Goethe, 77, 416
Gogol, 107, 108
Gordon, Caroline, 32, 37, 40, 142, 216, 341
Goriot Baba, 139
Governess, The, 233, 234
Görecilik, 141, 148
Görüş açısı, 55-6, 208, 261, 266, 279, 301, 379
James'te, 55, 292-8
sempati için, 288-91
ayrıca bkz. Yorum; Anlatıcı
Gösterme, 20
Greene, Graham, 42, 172, 193, 200, 401
Brighton Rock, 168, 193, 291
Gulliver'in Seyahatleri, 9, 80, 162, 224, 334, 444
Gurur Dünyası, 162, 213
Gurur ve Önyargı, 169, 170, 276, 431
"Gülünç Bir Adamın Düşü", 123
Gün Ortasında Karanlık, 80
Güneş de Doğar, 212
Güvenilir anlatı, mesafe kaynağı olarak, 93
Güvenilir anlatıcı, 93, 7. Bölüm, 300, 304
Emma'da, 270-80
sözcü olarak, 29, 225-35
tanımlanması, 170-1
Güvenilir yorum, 183-222
Güvenilirlik, 15
ayrıca bkz. Güvenilmezlik
Güvenilmez anlatıcı, 288, 309-10
tanımı, 170-1
Güvenilmezlik, 189, 252, 314-23
bedeli, 325-50
James'te, 353-87
tanımı, 172
ve sempati, 176
Güvercinin Kanatları, 182, 358

Hamlet, 88, 107, 163, 195, 202, 286
Hardy, Thomas, 37, 89, 201, 209, 398, 401
Mayor of Casterbridge, The, 37, 431

Haris, Mark, 12, 20, 100, 239, 319, 409
Hawthorne, Nathaniel, 36, 365, 416
Hemingway, Ernest, 20, 154, 163, 249, 285, 291, 300, 313, 314, 382, 398
"Aydınlık ve Temiz Bir Yer", 313
Her şeyi bilen yazar, 185
Faulkner'da, 173
ayrıca bkz. Yorum; Anlatıcı, her şeyi bilen
Her şeyi bilirlik, 172, 279
Hesse, Herman, 135, 300, 301
Hiciv, tutarlılıkla çatışma içinde, 334-5
komedi için kullanılması, 242-3
Hindistan'a Bir Geçit, 116, 117, 202
Homeros, 16, 17, 18, 19, 31, 46, 103, 147, 184, 253, 433, 436, 450
İlyada, 16, 190
Odysseia, 17, 31, 286, 450
Huckleberry Finn, 141, 166, 167, 171, 314, 376, 440
güvenilmezliği, 314
Huxley, Aldous, 40, 41, 168, 206, 218, 242, 247, 301, 401

III. Richard, 399
Ibsen, Henrik, 111, 146
Impassibilité, 77, 78, 91

İçeriden bakış, 17-8, 22-4, 28, 285
canlandırma olarak, 173-4
derinliği, 173-4
Emma'da, 259-63
İkna'da, 264-6
James'te, 292-8
Kafka'da, 294-6
Porter'da, 288-91
ve sempati, 125-6, 257-63
Yeni Ahit'te, 29 (n. 10)
İkinci benlik, 81-2, 92, 93, 118, 147-8, 163, 226
İkna, 123n, 264-7
İlgiler
çatışması, 143-6
düşünsel, 135-6, 144, 157
niteliksel, 134-9
pratik, 139
İlk dönem anlatılarda, 15 vd.
İlyada, 16, 190
İnanç, 17, 21, 147-58
İnançlar, 5. Bölüm (*ç.y.*)
Bennett'ta 155-8
biçimlenişi, 190-6, 270-6
Intruder in the Dust, 172, 195
İroni, 19, 26, 172, 314-23, 333
genel amaç olarak, 39, 57, 385-6
sorunları, James öncesinde, 330-7
İronik karmaşıklık, 25-6
İzlerkitle
yazara yönelik tavır, 4. ve 5. Bölümler (*ç.y.*)
ayrıca bkz. Okur
İzlerkitleler, kendilerine has özellikleri, 93

James, Henry, 9, 22, 32, 33-5, 38, 48-50, 52-74, 95, 105, 111-2, 114, 129-30, 138, 149, 165, 171, 177, 187-8, 205, 217, 226, 237, 246-7, 257, 259, 259, 267-8, 286-7, 293-4, 295, 297, 306, 310, 316, 325-9, 353-87
"Aspern'in Mektupları", 368-78
"Kurmaca Sanatı", 20, 34, 38, 39
"Öğrenci", 353, 379, 492
"Yalancı", 360-8
Ambassadors, The, 56, 68, 111, 130, 149, 161, 162, 187, 188, 285, 306, 390
Art of the Novel, The, 33, 34, 48, 53, 56, 112, 130, 187, 246, 326, 353, 2. ve 12. Bölümler (*ç.y.*)
Awkward Age, The, 67, 68, 69, 139, 166, 187, 324, 329
Bir Kadının Portresi, 112, 114, 237, 370
Bostonians, The, 68, 358, 370
Daisy Miller, 296-8
esnekliği, 33
ficelle kullanımı, 9, 111-4
genel amaçları, 52-9
gözlemci teorisi, 353-60

gözlemcinin gelişimi, 354-78
güvenilmez anlatıcı, 353-87
niyet problemi, 353-87
Notebooks of Henry James, The, 11. ve 12. Bölümler (ç.y.)
okuru şekillendirmek üzerine, 316
Ormandaki Yaratık, 292, 310, 366
Princess Casamassima, The, 56, 227, 326, 357
Roderick Hudson, 54, 246, 326, 358
Sacred Fount, The, 56, 306, 307, 329, 358, 385
sanatsal ciddiyeti, 38
Spoils of Poynton, The, 171, 197, 358, 370
What Maisie Knew, 56
Yürek Burgusu, 171, 325, 329, 353, 360, 367, 378, 380, 384
Jarrell, Randall, 95, 316
Johnson, Samuel, 434
Jonathan Wild, 81, 82, 92, 168, 331
Jones, Alexander E., 171, 328, 380
Joseph Andrews, 44, 81, 82, 92, 173, 225, 238
Joyce, James, 36, 42, 46, 60, 63, 105, 121-2, 124, 141-2, 154, 165, 175, 197, 247, 301, 314-7, 339-50, 381-2, 385, 406, 417, 444
amaç olarak "doğal" üzerine, 22
Dedalus, Stephen, 130, 132, 293, 327-35, 367
eserlerinde ahlak, 132-33
Finnegans Wake, 22, 127, 155, 301-3, 325
"Ölüler", 26-27,153, 272 (n.3)
Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi, 97, 114-15, 132-33, 162-63, 198 (n.25), 271, 323-36, 339, 367
Stephen Hero'nun revizyonu, 97,183, 332-35
Ulysses, 19 (n. 11), 60, 64 (n. 63), 79, 144, 271, 272, 300, 325, 333, 371

Kafa karışıklığı, ahlaki, 391-6
amaç olarak, 299-302
kontrolü, 298-314
sanat konusunda, 302-6
Kafka, Franz, 168, 286, 294, 295, 300, 301, 307, 382, 389, 390, 407
Dönüşüm,168, 294-6
Kahkaha, sanatsal olmayan tepki olarak, 129-33
Kalpazanlar, 218, 224, 239, 403
Karakter
güvenilirlik kanıtı olarak, 24
iki boyutlu, 20
kuruluşu, 21
statik, 290
ayrıca bkz. Güvenilmezlik
Karamazov Kardeşler, 30, 70, 122, 182, 199, 274, 298, 299
Karanlığın Yüreği, 164, 165, 300, 359
Karanlıkta Kahkaha, 86
Karmaşıklık, 59, 134, 315-8
amaç olarak, 202
Kasvetli Ev, 210, 212, 213, 298, 404
Katılım, 170
Kayıp Cennet, 149, 150
Kayıp Zamanın İzinde, 164, 167, 304, 305, 306, 449, 460
Keats, John, 77, 78, 99
Kiralık Tabanca, 200
Kıskançlık, 71-2
Kış Masalı, 182
Kızıl Damga, 212
Komedi, 23-4, 63
Komik roman, Sterne'den önce 237-43
Koro, tiyatroda, 221
Aristoteles, 102
Shakespeare'in kullanımı, 182
Yunan, retorik olarak, 102
Kral Lear, 88, 113, 120, 147, 318, 444
"Kurmaca Sanatı", 20, 34, 38, 39
Kurmacanın diğer sanatlarla benzerlikleri
müzikle, 38-9,104-5, 202
resimle, 105
şiirle, 38-9, 4. Bölüm (ç.y.)
tiyatroyla, 54, 202

Lady Chatterley'in Sevgilisi, 89, 416
Langbaum, Robert, 57, 65, 264

Lardner, Ring, 18, 19, 167, 168, 319
"Tıraş", 18, 19, 122, 168, 287
Lawrence, D. H., 63n, 89-91, 148-9
Lady Chatterley'in Sevgilisi, 89-91, 416
zımni yazar, 91, 148-9
Lawrence, D.H., 90, 415
Le Noeud de vipères, 152, 168, 387
Leavis, Q.D., 9, 93, 328
Leggett, H.W., 87, 227
Lerner, Laurence, 11, 46, 449
Lewis, R. W. B., 41
Lolita, 99, 252, 385, 387, 402
Lord Jim, 66, 435
Lubbock,Percy, 14, 20, 34, 35, 56, 68, 166, 188, 286, 326

Macbeth, 109, 122, 123, 125, 169, 202
Madame Bovary, 28, 38, 88, 285, 387
Malraux, André, 42
Mann, Thomas, 195
Mansfield Parkı, 276
Mansfield, Katherine, 12, 279, 395
Martin Chuzzlewit, 187
Maske, 82-3
ayrıca bkz. Zımni yazar
Master of Ballantrae, 170, 172
Matthiessen, F. O., 56, 326, 328, 354, 370, 379
Maugham, Somerset, 91, 141
Maupassant, Guy de, 53, 76, 168, 197, 198
Mauriac, François, 60, 61, 96, 98, 124, 152, 168, 176, 285, 387
hayatta ve sanatta "düzenleme" üzerine, 32
Le Noeud de vipères, 152, 168, 387
Mayor of Casterbridge, The, 37, 431
McCarthy, Mary, 39, 188, 381, 382
McKillop, Alan D., 229, 236, 245, 336, 337
Melodram, 88,130, 140, 321
Melville, Herman, 192, 215, 216, 217, 218, 228
Meredith, George, 49, 50, 73, 142, 154, 157, 293, 340, 469
Merkezi istihbaratçı, 58, 138, 259, 279, 287, 288
Mesafe, 60, 162-71, 214
anlatıcı ile karakterler arasında, 168
anlatıcı ile okur arasında, 168-9
anlatıcı ile zımni yazar arasında, 168
aşırı ve eksik mesafe koyma, 132-3, 381
duygusal, 132-3, 288
karmaşası, *bkz.* İroni; Güvenilmezlik
kontrolü, 257-80
problemleri, 353-80
ruhsal, 131
Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi'nde, 338-50
soyut kriter olarak, 334
yazar ile anlatıcı arasında, 170
zımni yazar ile karakterleri arasında, 169-70
zımni yazar ile okur arasında, 169
ayrıca bkz. Estetik Mesafe
Metafor, 30, 198
Method of Henry James, The, 35, 69, 139, 327, 329
Middlemarch, 9, 161, 211, 213
Miller, Henry, 381, 385
Mimetik roman, 67
Mitler, 153
Moby Dick, 172, 215
Molière, 164-5, 244
Moll Flanders, 165, 335-6, 338
canlı psikolojik gerçekçilik, 336-7
Molloy, 300
Monolog, 72, 110, 264n
güvenilirliği, 330
Montaigne, 138, 235, 240, 241, 242, 243, 251
Muğlaklık, 25-6, 311-4, 325
başlı başına bir amaç olarak, 59, 303
karmaşıklıkla karşılaştırılması, 377
kasıtsız, 11 ve 12. Bölümler, 389, 397-403
ayrıca bkz. Güvenilmezlik
Muhteşem Gatsby, 165, 170, 189, 204,

205, 359
Mutlak öznellik, 60
Müşfikti Gece, 203, 204, 205

Nabokov, Vladimir, 86, 99, 315, 317, 385, 387, 402, 403, 436
Lolita, 99, 252, 385, 387, 402
Nesnellik, 198, 345, 392, 407, 3. Bölüm (*ç.y.*)
Homeros, 16, 19
okurun nesnelliği, 129-58
yazarın nesnelliği, 77-96
Netlik, kontrolü, 298-314
amaç olarak, 199, 200-1, 385-6, 389
Nihilizm, 144, 150, 311, 312, 405, 406
Niyet sorunu, 11-12. Bölümler (*ç.y.*)
Nostromo, 203
Nötrlük/nesnellik, 77-86
imkânsızlığı, 343-4
kayıtsızlıktan farkı, 92
yorumla ilişkili olarak, 86

Odysseia, 17, 31, 286, 450
Oedipus, 31, 88, 125, 140, 169
Oğullar ve Sevgililer, 166
Okur, 67, 69, 168-9
ve "sahte okur", 148-9
varsayılan, 190
yazarla sözleşmesi, 62
Olay örgüsü, 136
"Olay örgüsüz eserler" 135
Ormandaki Yaratık, 292, 310, 366
Ortega y Gasset, 39, 40, 106, 130, 131, 140, 352
Othello, 88, 125, 132, 145, 287, 320, 434
dramatik ironi, 320
Otobiyografi ve mesafe, 345-6
Otobiyografik romanlar, mesafe sorunu, 338-50
Otorite, 172
ayrıca bkz. Güvenilir anlatı
Ovidius, 197

"Öğrenci", 353, 379
Ölçü ve vezin, 137
"Ölüler", 36, 286

Özdeşleşme, 94, 167, 170, 208, 289, 291, 396
yazarla, 227-35
Öznelcilik, 93-6, 405-6

"Palto", 107
Persona, 82, 93, 96, 334, 335
ayrıca bkz. Zımni yazar
Platon, 108, 151, 397, 423, 448
Platoncu eleştiri, soyut ideallerin kullanımı, 108
Poe, Edgar Allan, 36, 166, 214, 215, 216, 217, 218, 314
Poetika, *bkz.* Aristoteles
Porter, Katherine Anne, 19, 71, 173, 288, 328
"Solgun At, Solgun Binici", 8, 19, 288, 446
Pound, Ezra, 98, 106, 147
Princess Casamassima, 56, 227, 326, 357
Proust, Marcel, 42, 46, 64, 105, 242, 247, 301, 304, 305, 306, 426, 449, 450, 453, 457
Kayıp Zamanın İzinde, 164, 167
Proust ile "Marcel" ayrımı, 304-6
Proust, Marcel, 42, 46, 64, 105, 242, 247, 301, 304, 305, 306, 426, 449, 450, 453, 457

Rabelais, 242, 330
Retorik, 9-10, 115-6
"konu"dan ayrılmazlığı, 115-9
işlevleri, 7. Bölüm
James'te, 112-6
kirlilik olarak, 20, 99-126
Shakespeare'de, 120
teşbih ya da metafor olarak, 17, 30
ayrıca bkz. Yorum; Görüş açısı; Güvenilir sözcü
Richardson, Samuel, 324
Robbe-Grillet, Alain, 71, 396
Roderick Huson, 54, 246, 326, 358
Roman
dolayımsız gerçeklik olarak, 59-63
fikir romanı, 49, 135, 143
tanımlama problemi, 46

Romancı
kâhin-yazar, 407
yan tutmayan Tanrı olarak, 60-1
Romancı-kahraman, 306
Romancının yargısı, 408
ayrıca bkz. Yorum
Romanda ahlaktanımazlık, *bkz.* Ahlak
Romantik dönem, 44
Ruh hali inşası, 214-8
Ruhsal mesafe, *bkz.* Mesafe
Ruhsal yakınlık, 70-1

Sacred Fount, The, 56, 306, 307, 329, 358, 385
Sade, Marquis de, 169
Saf kurmaca, istenirliği, 119-26
Saf sanat, teorileri, 101-8
"Saf şiir", 104
retorikle mukayesesi, 102
Saflık,
genel amaç olarak, 109
gerçekçilikle mukayesesi, 105-6
tam, imkânsızlığı, 108
Sahneleme, retorik olarak, 102
Sahte okur, *bkz.* Okur
Sahteci Thomas, 192, 193
Salinger, J. D., 76, 185, 226, 301
Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi, 88, 106, 141, 175, 212, 285, 340
mesafe sorunu, 338-50
Tommasoculuk, 341, 342, 348
Sanatın gayriinsanileştirilmesi, 39-40, 47, 130
Sartre, Jean Paul, 30, 31, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 78, 80, 105, 166, 285, 311, 412
Savaş ve Barış, 212, 433
Schorer, Mark, 84, 89, 90, 266, 267, 282, 341, 384
Sempati, 17, 18, 21-2, 34, 57, 88, 93, 125, 142, 170, 176, 220, 290-03, 287, 389-90
ayrım gözetmeyen, 93-5
doğrudan başvurulan, 100
Dostoyevski'de, 144
kontrolü, 288-98
kötülüğe, 396-7, 391-403
sessizlik sonucu, 287
tecrit sonucu, 288-96
Sentimental Journey, A, 330
Ses ve Öfke, 122, 172, 212, 287, 320, 322, 443
Sessiz Amerikalı, 141, 168
Shakespeare, 85-6, 87, 88, 109, 113, 120, 125, 143, 151, 169, 221, 222, 320, 377, 378
Hamlet, 88, 107, 163, 195, 202, 286
Kral Lear, 88, 113, 120, 147, 318, 444
Macbeth, 109, 122, 123, 125, 169, 202
nesnelliği, 85-6
Othello, 88, 125, 132, 145, 287, 320, 434
Siddhartha, 135
Silone, Ignazio, 42, 43, 197
Simgecilik, "romanın ölümünün" sebebi olarak, 46
Sinema/film, 291, 396-7
Sir Walter Scott, 14
Sis, 171n, 303-4
"Solgun At, Solgun Binici", 8, 19, 288, 446
Sophokles, 40, 102, 103
Oedipus, 31, 88, 125, 140, 169
Spoils of Poynton, 171, 197, 358, 370
Steinbeck, John, 210
Stendhal, 36, 416
Stephen Hero, 106, 197, 346, 347, 348, 349
Sterne, Laurence, 137, 142, 154, 168, 236, 237, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 251, 252, 253, 254, 302, 330, 340, 426
Sentimental Journey, A, 330
Stevenson, Louis, 73
Suç ve Ceza, 144
Svevo, Italo, 301
Swift, Jonathan, 67, 122, 235, 242, 243, 248, 249, 253, 317, 333, 334, 335
Alçakgönüllü Bir Öneri, 122, 333

Gulliver'in Seyahatleri, 9, 80, 162, 224, 334, 444
Tale of a Tub, A, 235, 242, 243, 248, 253

Şato, 285, 286, 300, 301, 308, 390
Şölen, 300

Tale of a Tub, A, 235, 242, 243, 248, 253
Tarafsızlık, *bkz. Impassibilité*
Tartuffe, 164, 244
Teknik, eleştirel, 2. Bölüm (*ç.y.*), 123-25, 133-5, 388-90
Teknik
  temel ilgi olarak, 138-9
  ayrıca bkz. Retorik
Tema örüntüleri, 135
Tematik eleştiri, 41
Thackeray, William Makepeace, 14, 35, 50, 67, 84, 213, 227, 324, 337, 395
Thompson, Lawrance, 109, 142, 154, 340
Ticari yazar, 408
Tiyatro/drama
  kurmaca ile mukayesesi, 399-400
  Lubbock'ta anahtar terim olarak, 34-5
  retorik olarak, 110
Tolstoy, Leo, 14, 154, 210, 211, 343
Tom Jones, 9, 45, 81-2, 92, 162, 165-7, 172, 182, 184, 191-2, 197, 212, 220, 227, 229, 230-3, 238, 239, 243, 244, 258, 296, 300, 445, 447
Ton, 171
  soyut kriter olarak, 334
  ayrıca bkz. Mesafe, İroni
Trajikomedi, 274
Trilling, Lionel, 40, 385, 402
Tristram Shandy, 20, 162, 164, 165, 167, 168, 169, 180, 235, 236, 237, 238, 240, 242, 243, 245, 247, 248, 250, 251, 252, 254, 308, 380, 437, 444, 461, 463
  taklitleri, 232-7
Troilus and Criseyde, 165, 184
Trollope, Antony, 12, 37, 67, 76, 92, 99, 100, 173, 217, 219, 337, 395
Tutarlılık, 20, 25, 268, 334
Türler, 45
  "ironik trajedi", 56
  arayış romanı, 135
  dedektif hikayesi/romanı, 94, 136, 291, 445
  duyarlılık romanı, 153
  duygusal roman, 143
  epik, 44
  fikir romanı, 49, 135, 143
  hicivsel fantazi, 41
  ironik komedi, 56, 376
  itiraf, 46
  karakter gelişimi hikayeleri, 169
  komedi, 44-5
  komik tiyatro, 45
  macera hikâyesi, 291
  mersiye, 44
  nesirle yazılmış komik epik, 44
  romans, 44, 46n, 47, 130
  sınıflandırma problemi, 46-7
  tanımlanması, 42, 44
  trajedi, 44
Twain, Mark, 168

Uğultulu Tepeler, 210, 383
Ulysses, 30, 69, 73, 88, 154, 285, 286, 314, 315, 339, 340, 342, 343, 344, 347, 385, 450
Unamuno, 171, 301, 303, 304
Uyum, kriter olarak, 134, 230, 231

Üslup
  kriter olarak, 218
  muamma olarak, 393-4

V. Henry, 221
Valéry, Paul, 104, 388
Varoluşçu romanlar, 30
Vatikan'ın Zindanları, 288
Venedik Taciri, 87, 88, 461
Vergilius 197
Voyage round the World, 251, 252

Warren, Joseph, 14, 34, 69, 205, 327, 328, 329, 469
Warren, Robert Penn, 101, 398
Watt, Ian, 10, 51, 257, 332, 335, 399
  romanın bünyevi muğlaklığı üzerine, 399
Waugh, Evelyn, 170, 212, 213, 285
Wells, H.G., 14, 325, 326, 470
What Maisie Knew, 56
Wilson, Edmund, 30, 273, 327, 340, 379, 381, 383, 385
Woolf, Virginia, 63, 64, 66, 101, 105, 139, 143, 153, 154, 155, 176, 285, 387, 404, 405

Yabancı, 154, 167, 285, 305, 310
"Yalancı", 360-8
"Yanan Samanlık", 322
Yansıtıcı, 52, 165, 169
  berrak, 55
  güvenilir, yazar sessizliğinin üzerindeki etkileri, 288-91
  kusurlu, 354-60
  üçüncü tekil şahıs, 165-6
  ayrıca bkz. Merkezi istihbaratçı; Anlatıcı
Yansızlık, 24-5, 87-91
Yazar
  kendisi için yazar, 98-126
  okurla uyumsuzluğu, 402
  okurlarını yaratması, 128, 409
  silinmiş, 19; *ayrıca bkz.* Gayrişahsi anlatı
  sözcüsü, 6. Bölüm
  yokmuş gibi görünme zorunluluğu, 59-63
  ayrıca bkz. Zımni yazar
Yazarın ikinci benliği, 81
  ayrıca bkz. Zımni yazar
Yazarın sesi, 19, 162, 286
  kirlilik olarak, 33, 133
  nesnellik adına saldırıya uğraması, 27, 2. ve 3. Bölümler (*ç.y.*)
  saflık adına saldırıya uğraması, 4. Bölüm (*ç.y.*)
  ayrıca bkz. Yorum
Yazarın yargısı, 29, 123
Yeats, William Butler, 73, 98, 149, 174, 175
  retorik üzerine, 98
Yorum, 20, 35, 37, 67, 73, 126, 167, 321
  Amelia, 81-2
  anlamı, analizi, 27-8
  Austen, 265, 270-80
  değerlendirme olarak, 191-6
  Dickens, 220-2
  Dostoyevski, 199
  Eliot, George, 211, 227
  Faulkner, 186-7, 195, 322-3
  Fielding, 37, 191-2
  Greene, 193, 200
  Hardy, 37, 201
  James, 68, 114
  Joyce, 347, 348-9 (n. 38)
  nesnelliğe ihanet olarak, 93
  özbilinçli, 218-22, 8. Bölüm (*ç.y.*)
  retorik olarak, 167, 7. Bölüm (*ç.y.*)
  Sterne, 8. Bölüm (*ç.y.*)
  temel biçim olarak, 167, 8. Bölüm (*ç.y.*)
  tiyatro, 225-54
  tutarlılığa tehdit olarak, 235-47
  ve gerçeklik, 2. Bölüm (*ç.y.*), 70
  Yunan korosu, 109
  ayrıca bkz. Yazarın sesi
Yourcenar, Marguerite, 386
Yunan tiyatrosu, 169
  koro, retorik işlevi, 109
  tarafsızlığı, 87-8
Yürek Burgusu, 171, 325, 329, 353, 360, 367, 378, 380, 384

Zımni yazar, 80-5, 163, 164, 169-70, 214, 225-35, 407-8
  Austen'da, 157, 270-80
  Faulkner'da, 157
  Fielding'de, 157
  gerçek yazarla ilişkisi, 96
  James'te, 149
  Lawrence'ta, 89-90, 148-9
  Meredith'te, 167
Zola, Emilé, 197, 198, 400

metis eleştiri

Wayne C. Booth
Kurmacanın Retoriği

Edebiyat eleştirisi alanında devrim yaratan ve kısa zamanda klasikleşen Kurmacanın Retoriği'nde Wayne Booth, her şeyden önce bir edebiyat eserinin gücünü ve etkisini nelere borçlu olduğunu ele alıyor. Bir hikâye ya da romanı "iyi" kılan genel kural ve niteliklerden bahsedilebilir mi? Booth bu tür genellemelerin kurmaca gibi ele avuca sığmaz bir yazın türünü kısıtlayacağı ve kısırlaştıracağı görüşünde. Sözgelimi çoğu edebiyat eleştirmeninin metinde yazar müdahalesini ve yönlendirmesini kınadığını belirten Booth, bu "kuralı" açıkça ihlal eden pek çok başarılı esere dikkat çekiyor. Dahası, diyor Booth, bir anlatı yazarın yönlendirmesinden ne kadar azade olabilir ki? Neticede yazarın her seçimi bir nevi yönlendirme değil midir? Ve bu bağlamda, her anlatı bir tür retorik değil midir?

Peki anlatı perdesinin arkasından gölgesini gördüğümüz yazar kimdir? Her kurmaca eserin bir "gerçek" yani etten kemikten yazarı, bir de "zımni" yani ima edilen yazarı olduğunu söyleyen Booth, bu ikisini birbirine karıştırmaması ve hikâye ya da romanın anlatıcısından ayrı tutması konusunda okuru uyarıyor. Kitapta edebiyat eleştirisi terminolojisine artık yerleşmiş olan bu tür incelikli ayrımların yanı sıra, anlatıda (kasıtlı ya da kasıtsız) muğlaklık, ironi, mesafe gibi konulara ve edebiyat-ahlak ilişkisi gibi meselelere de yer veriliyor.

İşin en güzel yanı, Booth kurmacaya ilişkin bu kapsamlı incelemesini soyut kavramlarla değil, Homeros'tan Boccaccio ve Shakespeare'e, Laurence Sterne'den Jane Austen ve Henry James'e, Proust'tan Joyce ve Beckett'a pek çok yazarın eserlerinden örneklerle sunarak okuru keyifli ve ilginç bir edebiyat yolculuğuna çıkarıyor.

Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-975-342-845-3



Metis Yayınları
www.metiskitap.com



