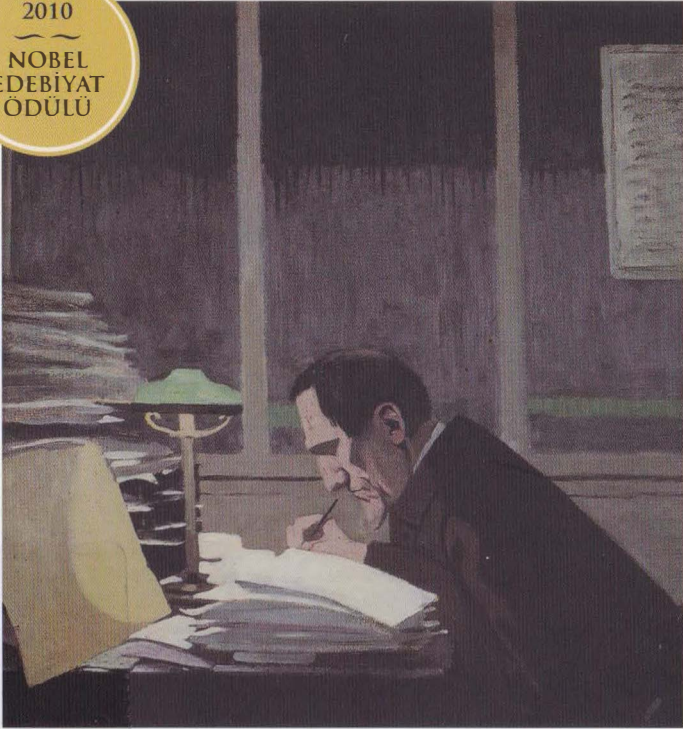


MARIO VARGAS LLOSA

GENÇ BİR
ROMANCIYA
MEKTUPLAR

2010
—
NOBEL
EDEBİYAT
ÖDÜLÜ

DENEME



Çeviri: EMRAH İMRE



Cartas a un joven novelista, Mario Vargas Llosa

© 1997, Mario Vargas Llosa

© 2012, Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.

Bu eserin Türkçe yayın hakları Agencia Literaria Carmen Balcells S.A. aracılığıyla alınmıştır.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Kasım 2012

Bu kitabın 1. baskısı 2000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayanlar: Olcay Öztunalı-Sabri Gürses

Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design

Kapak resmi: © Shutterstock / Félix Vallotton

Kapak baskı: Azra Matbaası

İç baskı ve cilt: Özal Matbaası

ISBN 978-975-07-1524-2

CAN SANAT YAYINLARI

YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.

Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

www.canyayinlari.com

yayinevi@canyayinlari.com

MARIO VARGAS LLOSA

GENÇ BİR
ROMANCIYA
MEKTUPLAR

DENEME

2010 NOBEL EDEBİYAT ÖDÜLÜ

İspanyolca aslından çeviren

Emrah İmre



Mario Vargas Llosa'nın Can Yayınları'ndaki diğerk kitapları:

***Yeşil Ev*, 1984**

***Kent ve Köpekler*, 1984**

***Palomino Molero'yu Kim Öldürdü?*, 1991**

***Elebaşılar / Hergeleler*, 1992**

***Üvey Anneye Övgü*, 1992**

***Mayta'nın Öyküsü*, 1992**

***Julia Teyze*, 1994**

***And Dağlarında Terör*, 1996**

***Masakı*, 1996**

***Don Rigoberto'nun Not Defterleri*, 2002**

***Teke Şenliği*, 2003**

***Cennet Başka Yerde*, 2006**

***Kelt Rüyası*, 2011**

MARIO VARGAS LLOSA, 1936'da Peru'nun Arequipa kentinde doğdu. Başkent Lima'daki Leoncio Prado Askerî Okulu'nda edindiği kişisel deneyimlerden yola çıkarak kaleme aldığı ilk romanı *Kent ve Köpekler*'le (1963) kısa sürede üne kavuştu. İlk romanını 1966'da *Yeşil Ev*, 1969'da *Conversación en la catedral* (Katedralde Konuşmalar), 1973'te *Yüzbaşı ve Kadınlar Taburu*, 1977'de *Julia Teyze* izledi. *La guerra del fin der mundo* (Dünyanın Sonunu Getiren Savaş), *Masalca*, *Üvey Anneye Övgü*, *Don Rigoberto'nun Not Defterleri*, *Palomino Molero'yu Kim Öldürdü?*, *Mayta'nın Öyküsü*, *Teke Şenliği*, *Cennet Yolu* gibi yapıtlarıyla günümüzün en seçkin yazarları arasındaki yerini aldı. 1993'te yayımlanan *And Dağlarında Terör* adlı romanı Planeta ödülüne değer görüldü. Edebiyat eleştirisi alanında ise Gabriel García Márquez, Flaubert, Sartre ve Camus'nün yapıtları üzerine kitaplar yayımladı. 1990 yılında Demokratik Cephe'nin adayı olarak katıldığı başkanlık seçimlerinde Alberto Fujimori karşısında başarılı olamadı. 2010'da Nobel Edebiyat Ödülü'nü aldı.

EMRAH İMRE, 1980'de İstanbul'da doğdu. İsviçre, Brezilya ve Yeni Zelanda'da yaşadı. Auckland Üniversitesi'nde Dilbilim ve Karşılaştırmalı Edebiyat öğrenimi gördü. İngilizce, Portekizce, İspanyolca ve Fransızcadan çeviriler yaptı. José Saramago, Gabriel García Márquez, Gilbert Adair, Amit Chaudhuri, Nicholas Christopher ve Luisa Valenzuela gibi yazarların eserlerini Türkçeye çevirdi. Brezilya'da yaşamaktadır.

İçindekiler

I. Tenya Benzetmesi	11
II. Catoblepas	23
III. İnanırcılık	31
IV. Üslup	37
V. Anlatıcı Mekân	47
VI. Zaman	61
VII. Gerçeklik Düzeyi	75
VIII. Dönüşümler Ve Niteliksel Sıçrayış	87
IX. Matruşka	97
X. Gizli Bilgi	105
XI. Bardak Telefonu	115
XII. Sonsöz Üslubu	123

I

TENYA BENZETMESİ

Sevgili Dostum,

Mektubunuz beni duygulandırdı çünkü okurken on dört-on beş yaşlarındaki kendi halimi hatırladım. General Odría diktatörlüğünün kül rengi Lima'sındaydım. Bir gün yazar olacağımı hayal ederek heyecanlanıyor, bunun için hangi yolu izleyeceğimi bilmediğim için üzülüyordum. Mutlak bir emir gibi algıladığım bu mesleğin hatlarını belirginleştirmeye nereden başlayacağımı bilmiyordum; hususi panteonuma yerleşmeye başlayan Faulkner, Hemingway, Malraux, Dos Passos, Camus ve Sartre gibi yazmak, beni büyüleyen bu yazarlar gibi ben de yazdıklarımla okurlarımı büyülemek istiyordum.

Kim bilir kaç kez onlara mektup yazmayı (o sıralar hepsi hayattaydı) ve nasıl yazar olunacağına dair öğüt istemeyi aklımdan geçirdim. Ama çekingenliğimden ya da elimi kolumu bağlayan kötümserliğimden dolayı bu düşüncemi asla hayata geçiremedim (Hiçbirinden yanıt gelmeyeceğine eminken mektup yazmak neye yarardı?); edebiyatın çoğunluk için bir şey ifade etmediği ve yasadışı bir iş gibi toplumsal yaşamın kıyısında güçbela hayatta kaldığı ülkelerde birçok gencin mesleki hayallerini hüsrana uğratan bir kötümserlikti bu.

Anladığım kadarıyla siz bahsettiğim türde bir tu-

tukluğu hiç yaşamamışsınız. Girişmeyi arzuladığınız ve mucizeler getireceğini umduğunuz (mektubunuzda sözünü etmeseniz de beklentinizin böyle olduğuna emim) macera için iyi bir başlangıçtır bu. Size naçizane tavsiyem böyle iyi bir başlangıca güvenmemeniz ve başarı konusunda fazla hayale kapılmamanızdır. Başarıya ulaşmamanız için elbette herhangi bir sebep yok, ama azim gösterip kitabınızı yazar ve yayımlarsanız çok geçmeden ödüllerin, şöhretin, kitap satışlarının ve toplumsal saygınlığın başka hiçbir güce boyun eğmeyen, hatta bazen hak edenleri ezip hak etmeyenleri kollayan, kendine has bir güzergâhı olduğunu anlayacaksınız. Öyle ki, başarıyı mesleğinin temel güdüsü olarak gören kişiler muhtemelen hayal kırıklığına uğrayacaklar ve edebiyatın (sayısı gayet kısıtlı) birkaç yazarın yarattığı izlenimin aksine şaşaalı ve parasal getirisi yüksek bir meslek olmadığını göreceklerdir. İkisi arasında fark vardır.

Edebiyat mesleğinin en önemli özelliği belki de meslek sahipleri için en büyük karşılığının, icrasının kendisinde saklı olmasıdır, öyle ki bu karşılık eserin sağlayacağı başarılardan çok, ama çok daha değerlidir. Edebiyat mesleği konusundaki nice muğlak fikrimin arasında güvenle arkasında durabileceğim yegâne fikirden biridir bu: Yazar, yazmanın başına gelmiş, gelebilecek en harika şey olduğunu yüreğinde hisseder, zira yazarlık sayesinde hayatını son derece keyifli bir biçimde kazanabilir, dahası yazdıkları aracılığıyla toplumsal, siyasi veya ekonomik karşılıklar edinebilir.

Bana kalırsa mesleğimiz, insanı hem coşturan hem de kıvrandıran, "Nasıl yazar olunur?" sorusunu irdelemek için vazgeçilmez bir başlangıç noktasıdır. Muğlaklık ve öznellikle kuşatılmış, gizemli bir meseledir. Ama bu gizemlilik konuya akılcı bir açıklama getirmeye, romantiklerin yazarın çevresine sardığı ve onu tanrıların seçil-

miş kulu addeden, insanüstü güçlerle donanmış üstün bir varlığa dönüştüren, insan ruhunun kendi kendini yüceltmesini sağlayan o taşkın kutsal sözcükleri ona yazdıran ve bu Güzellik (ilk harfi kasten büyük) sayesinde onu ölümsüzlüğe ulaştırması beklenen bağnazlıktan ve kibre bulanmış kof efsaneleştirmeden kaçınmaya engel oluşturmaz.

Günümüzde hiç kimse edebî veya sanatsal mesleklerden bu şekilde bahsetmez, ama bugün sunulan açıklama eskisine göre daha gösterişsiz ve kadercilikten uzak olmasına rağmen muğlaklığından bir şey kaybetmiş değildir; kökeni belirsiz bu mesleği icra eden bazı kadın ve erkekler hayatlarını yazmaya adar, bunu bir sorumluluk, hatta mecburiyet olarak görürler, zira yalnızca bu meslek sayesinde –örneğin öyküler yazarak– kendilerini başarılı hisseder, kendileriyle barışık hale gelir, yaşamlarını harcadıkları duygusuna kapılıp kahrolmadan ellerinden gelenin en iyisini ortaya koyarlar.

Ben insanın rahme düşmesinden itibaren yürürlüğe giren bir kaderle dünyaya geldiğine; yarattığı varlıklara yetenek, yeteneksizlik, iştah ve iştahsızlık dağıtan keyfi bir kutsal varlık tarafından yazılan ya da tesadüf eseri ortaya çıkan bir kaderin varlığına inanmıyorum. Ayrıca artık gençliğimde, Fransız varoluşçuların –özellikle Sartre’ın– iradecilik düşüncesine kapılmışken inanmış olduğum şeylere de inanmıyorum: mesleğin aynı zamanda bir seçim olduğuna, bağımsız hareket eden ve kişinin geleceğine karar veren bir iradenin varlığına inanmıyorum. Aslında edebiyat mesleğinin müstakbel yazarların genlerine işlemiş bulunmadığına, kaderle alakası olmadığına inansam, disiplin ve azmin kimi durumlarda dahiler ortaya çıkarabileceğine katılsam da edebiyatı meslek edinmenin sadece özgür bir seçimle açıklanamayacağını düşünüyorum. Bence bu özgür seçim ancak ikinci safhada

vazgeçilmez hale gelir, yani doğuştan gelen ya da çocuklukta veya ilk gençlikte işlenmiş bir öznel eğitimin ardından gelir; rasyonel seçim bu özelliği güçlendirse de onu sıfırdan inşa etmez.

Kuşkumda haklıysam (yanılma olasılığım elbette haklı olma olasılığımın yüksektir), kadınlar veya erkekler çocukluklarında veya ilk gençliklerinde kişiler, olaylar, anekdotlar ve yaşadıkları dünyadan farklı dünyalar hayal etmek gibi zamansız bir *eğilim* geliştirirler; daha sonraları edebiyat mesleği diye adlandırılacak şeyin başlangıç noktası işte bu eğilimdir. Hayal gücünün kanatlarına binerek dünyanın gerçeklerinden, hayatın gerçekliğinden uzaklaşma arzusuyla edebiyatın icrası arasında çoğu insanın asla aşamayacağı bir uçurum uzanır. Bunu aşmayı ve diğer tarafa geçmeyi başaranlar, yazarak dünyalar inşa eden ve yazar adı verilen azınlıktır; yazarlar biraz önce bahsettiğimiz eğilime Sartre'ın *bir seçim* dediği iradeyi eklerler. Yazar olmaya bir anda karar vermişlerdir. Kendi tercihlerini uygulamışlardır. Önceleri zihninin esrarlı ve kavranması güç topraklarında başka yaşamlar ve dünyalar hakkında masallar anlatmakla yetinseler de yaşamlarını, mesleklerini yazılı sözcüklere dökmeyi merkeze alarak kurmuşlardır. Siz de şu anda aynen bunu yaşamaktasınız: Bu çetin ve çekici koşullar içinde kararınızı vermekle kalmayıp kurmaca bir gerçekliği hayalinizde yaratmaktan memnun olacak, onu yazı yoluyla somutlaştıracaksınız. Böyle yapmaya karar verince son derece önemli bir adım atacak olsanız bile, gelecekte yazar olabileceğiniz güvenmesini vermez bu. Ama yazar olmak için çabalamak, yaşamını bu amaç etrafında düzenlemek yazar olmanın –yegâne– başlangıcıdır.

Acaba varlıklar ve hikâyeler uydurmaya yol açan ve yazarlık mesleğinin başlangıç noktası olan bu zamansızlık eğiliminin kaynağı nedir? Bence bu sorunun cevabı

belli: Başkaldırı. Kendi kurguladığı yaşamları gerçekliğe yeğleyen kişi böylece hem yaşamı ve gerçek dünyayı olduğu gibi görmeyi dolaylı yoldan eleştirip reddettiğini, hem de bunların yerine kendi hayalinin ve tutkusunun ürünlerini koyma arzusunu belirtmiş olur. Gerçek gerçeklikle, yaşadığı yaşamla barışık biri kendini böyle fani ve hayalî bir işe –yani kurmaca dünyalar yaratmaya– neden adar? Şöyle düşünelim: Başka yaşamlar ve başka insanlar yaratma mekanizmasının yardımıyla bu son bahsettiğimize baş kaldıran kişinin bu davranışının altında bin türlü sebep yatıyor olabilir. Özverili de olabilir bencil de, cömert de olabilir cimri de, eğitilmiş de olabilir eğitimsiz de... Bana göre bütün edebî mesleklerin özünde yatan bu temel gerçeklik sorgulamasının hiçbir önemi yoktur. Asıl önemli olan, bu reddetmenin, insanı yaşananların katı ve nesnel dünyasını kurmacanın narin ve geçici içeriğiyle doldurma işine (ki mızrağını kaldırıp yeldeğirmenlerine saldırmak kadar donkişotluk bir iştir bu) heveslendirecek kadar güçlü olmasıdır.

Yine de, kurgunun geçiciliğine ve onun öznel, farazi ve tarihsellikten uzak bir biçimde gerçekleşmesine rağmen bu iş gerçek dünyada, yani etten kemikten insanların dünyasında, uzun vadeli etkiler bırakır.

Gerçekle düşülen bu tezat (ki edebiyata, edebiyat mesleğine gönül vermenin gizli sebebi de budur aslında) edebiyatın bizim adımıza, belli bir döneme, kendine özgü biçimde tanıklık etmesini sağlar. Kurmaca eserlerin (bilhassa en etkililerin) betimledikleri yaşam asla onu hayal eden, yazan, okuyan ve öven kişilerin *gerçekten* yaşadıklarıyla aynı değildir, tam tersi, gerçekte yaşayamadıklarını yapay yoldan yaratmak zorunda kaldıkları bir kurmacadır; bu yüzden feragat ederek diğer yaşamlarını, yani düşler ve kurmacalarla dolu yaşamlarını dolaylı ve öznel bir biçimde yaşamakla yetinirler. Kurmaca derin

bir gerçekliği gizleyen bir yalandır; erkek ve kadınların yaşamlarının belli dönemlerinde sahip olmak isteyip olmadıkları için uydurmak zorunda kaldıkları, yaşanmamış bir yaşamdır. Kurmaca, Tarihin yüzü değil, ters yüzü veya yansımasıdır; başarılı olmayan, dolayısıyla da gerçek yaşamın tatmin etmekten aciz olduğu arzuları bastırmak, kadın ve erkeklere etraflarında keşfettikleri boşlukları bizzat uydurdıkları hayaletlerle doldurtup donattırmak için hayal gücü ve sözcükler aracılığıyla yaratılması gereken tarafıdır.

Bu başkaldırı elbette görecelidir. Birçok öykü yazarı bu başkaldırının bilincinde bile değildir ve hayalperest mesleklerinin asi özünün bilincine tesadüf eseri vardıkları takdirde şaşırır ve korkarlar, zira halkın arasındayken kendilerini içinde bulundukları dünyaya baş kaldıran gizli sabotajcılar olarak görmezler. Öte yandan bu hayli pasif bir başkaldırıdır; sonuçta kurmacalardaki soyut yaşamları hayal etmenin gerçek dünyaya ne zararı olabilir? Böyle bir rekabet gerçek yaşam için nasıl bir tehdit oluşturabilir? İlk bakışta hiçbir tehdit oluşturmadığı sanılabilir. Neticede bir oyundan ibaret, değil mi? Hem oyunlar kendi sınırlarını genişletmeye niyet etmedikçe ve gerçek yaşama bulaşmadıkça tehdit oluşturmazlar. Kuşkusuz, kurmacayla yaşamı karıştırmaya girişen ve yaşamı kurmacalarda görüldüğü şekle sokmaya çalışanlar –örneğin Don Quijote ya da Madam Bovary– trajik sonuçlarla karşılaşacaklardır. Böyle davrananların korkunç hüsranlara kapılmaları işten bile değildir.

Yine de edebiyat oyunu tehlikesiz değildir. Yaşamın gerçekliğine samimi bir memnuniyetsizlikle karşı koymanın ürünü olan kurmaca aynı zamanda huzursuzluk ve memnuniyetsizliğin de kaynağıdır. Zira okuma yoluyla büyük bir kurmaca yaşayan –yukarıda bahsettiğim Cervantes ve Flaubert karakterleri gibi– kişiler gerçek

yaşama, sınırlarının ve kusurlarının çok daha bilincinde olarak; gerçek dünyanın, yaşanan yaşamın romancılar tarafından uydurulan yaşama nazaran çok daha yavan olduğunu anlamış olarak dönerler. Gerçek dünyanın karşısında duyulan, iyi edebiyatın yüreklendirdiği bu huzursuzluk belli koşullar sağlandığı takdirde otoriteye, kurumlara veya kurumlaşmış inançlara karşı bir başkaldırıya da dönüşebilir.

İspanyol Engizisyonu'nun kurmaca eserleri tehdit olarak görmesi, onları acımasızca sansürleyip üç yüz sene boyunca Amerika'daki bütün sömürgelerinde yasaklamak gibi aşırılıklara imza atması da bu yüzdendir. Bunun bahanesi, bu gerçektışı öykülerin yerlileri Tanrı'dan uzaklaştırma ihtimaliydi; zaten teokratik toplumların en büyük kaygısı Tanrı'dan uzaklaşmaktır. Vatandaşların yaşamlarını kontrol etmeye yeltenen bütün yönetim ve rejimler, tıpkı Engizisyon gibi, kurmaca eserlere güvenmemiş ve onları gözetim altında tutup evcilleştirmiş, yani sansüre tabi tutmuşlardır. Kavramları karıştırmamak lazım: Kurmacalar yaratmak, her ne kadar zararsız da görünse, özgürlüğü kullanmak ve o özgürlüğü engellemek isteyen (dindar ya da laik) kişilere karşı sesini yükseltmektir. Bütün diktatörlüklerin –faşizmin, komünizmin, İslami kökten dinci rejimlerin, Afrika'daki veya Latin Amerika'daki askerî yönetimlerin– sansür denen deli gömleğini zorla giydirerek edebiyatı kontrol etmeye çalışmalarının sebebi budur.

Ama böyle genel düşüncelere kapılıp meselenin özünden fazla uzaklaşmayalım. Yine özele dönelim. Kendinizi tarttınız, böyle bir eğilim hissettiniz, üstüne irade-nizi kattınız ve benliğinizi edebiyata adamaya karar verdiniz. Peki şimdi ne olacak?

Edebiyat merakınızı kaderinizmiş gibi görüp benimseme kararınız uşaklığa, hatta köleliğe dönüşmelidir.

Gözünüzde canlandırabilmeniz için daha ayrıntılı anlatmam gerekirse, yaptığınızı XIX. yüzyılda bedenlerinin fazlaca kalınlaştığını düşünen ve periler gibi incecik olabilmek için tenya yutan hanımların yaptığına benzetmek istiyorum. Karnında bu korkunç paraziti taşıyan birini görme fırsatınız oldu mu hiç? Benim oldu ve bu hanımların hepsinin güzellik uğruna kahraman, hatta şehit ilan edilmeyi fazlasıyla hak ettiklerine sizi temin ederim. Altmışlı yılların başında Paris'te José María adlı çok sevdiğim bir arkadaşım vardı, ressam ve sinemacı olan genç İspanyol dostum bu beladan mustaripti. Tenya yerleştiği organizmayla özdeşleşir, ondan beslenir, onun sayesinde büyüyüp güçlenir; semirip sömürdüğü bu bedenden atılması son derece zordur. José María karnını mesken tutan ve aç kalınca onu katlanılmaz sancılarla kıvrandıran hayvanı yatıştırmak için devamlı yiyip içmesine (özellikle de süt içmesine) rağmen giderek zayıflıyordu. Yiyip içmesi tenyanın keyfi ve arzusuna göreymiş, kendininkine değil. Bir gün Montparnasse'taki küçük bir bistroda oturmuş sohbet ederken beni şaşkına çeviren bir itirafta bulundu: "Birlikte bunca şey yapıyoruz. Sinemaya, sergilere gidiyoruz, kitapçılarda dolaşıyoruz, siyaset, kitaplar, filmler ve ortak arkadaşlarımız hakkında saatlerce konuşuyoruz. Kendin eğlendiğin için benim de bunları eğlenmek için yaptığımı sanıyorsun. Ama yanılıyorsun. Ben bunları onun için, tenya için yapıyorum. Bu hissi içimden atamıyorum: Artık hayatımdaki her şeyi kendim için değil, içimde taşıdığım ve beni kendine uşak eden bu varlık için yapıyorum."

O günden beri yazarların durumunu arkadaşım José María'nın karnında tenya taşıdığı döneme benzetmekten kendimi alamam. Edebiyat mesleği bir hobi, bir spor veya boş vakitlerde icra edilen kibar bir oyun değildir. Ayrıcalıklı ve ayırıcı bir fedakârlık, önüne başka hiçbir

şeyin geçemeyeceği bir öncelik, kurbanlarını (kutlu kurbanlarını) köleye dönüştüren özgürce tercih edilmiş bir uşaklıktır. Paris'teki arkadaşımda olduğu gibi, edebiyat varoluşu işgal eden, insanın yazmaya ayırdığı saatlerden taşan ve diğer her işin içine sızan devamlı bir faaliyet haline gelir, çünkü yazarın yaşamından beslenen edebiyat mesleği aslında işgal ettiği bedenden beslenen ince uzun bir tenyadan çok farklı değildir. Flaubert, "Yazmak yaşamamanın bir biçimidir," demiştir. Diğer bir deyişle, bu çekici ve sömürücü mesleğe gönül verenler yaşamak için yazmazlar, yazmak için yaşarlar.

Yazarlık mesleğini tenyaya benzetme fikri pek de yeni sayılmaz. Bunu kısa bir süre önce, mesleğini içine yerleşen bir kurda benzeten Thomas Wolfe'un (Faulkner'ın ustası ve *Of Time and the River* [Zaman ve Irmak Üzerine] ve *Look Homeward, Angel* [Bu Melek Satılık Değil] adlı iki iddialı romanın yazarıdır) yazdıklarını okurken keşfettim:

Rüyam tamamen bitmişti artık; çocukluğumun o merhametli, karanlık, tatlı ve unutulmuş rüyası... Kurt kalbimi delip geçmiş, kıvrım kıvrım uzanarak beynimden, ruhumdan, hafızamdan besleniyordu. Sonunda kendi yangınımı hapsoldüğümü, kendi alevlerim tarafından tüketildiğimi, hayatımı yıllardır sömüren bu azgın ve doyumsuz arzunun beni kancasıyla paramparça ettiğini biliyordum. Çok geçmeden beynimde, kalbimde veya hafızamdaki ışıldayan bir hücrenin ebediyen, gündüz gece demeden, uyanık olduğum veya uyuduğum her ânımda parıldayacağını biliyordum; kurt beslendikçe ışığın artacağını; hiçbir eğlencenin, yemeğin, içkinin, gezintinin veya kadının onu söndüremeyeceğini ve ölüm mutlak ve ebedî karanlığıyla ömrümü örtene dek ondan kurtulamayacağımı biliyordum.

Nihayet yazara dönüştüğümü anladım; yaşamını bir yazarınkine dönüştüren insanların ne yollardan geçtiklerini nihayet anladım.¹

Bence gerçek anlamda yazar olmanın ve kendini aşan bir eser yazmanın şartlarını yerine getirebilecek yegâne kişiler edebiyatı tıpkı bir din gibi kabul eden, vaatlerini, enerjilerini, gayretlerini bu uğraşa adamaya hazırlıklı olanlardır. Yetenek veya deha adını taktığımız şu gizemli şey erken gelişerek, pat diye ortaya çıkmaz (en azından romancılar arasında böyledir, ama şairler veya müzisyenler arasında bazen ortaya çıkabilir, bunun en klasik örnekleri kuşkusuz Rimbaud ve Mozart'tır), disiplin ve azim dolu yılları kapsayan uzun bir sürecin ardından doğar. Erken gelişmiş romancı diye bir şey yoktur. Büyük ve önemli romancıların hepsi çiraklık denebilecek bir yazarlık döneminden geçmiş, gösterdikleri istikrar ve inanç sayesinde yeteneklerini geliştirmişlerdir. Dehası henüz ergenlik çağındayken parlayan Rimbaud haricinde, yeteneklerini zaman içinde geliştirenlere örnek gösterdiğimiz bu yazarlar yazmaya daha yeni başlamış biri için oldukça cesaret verici, değil mi?

Şayet bu konu, yani edebî dehanın gelişmesi konusu, ilginizi çekiyorsa Flaubert'in hayli kabarık miktardaki yazışmalarını okumanızı tavsiye ederim, özellikle de sevgilisi Louise Colet'ye 1850 ile 1854 arasında, yani ilk başyapıtı *Madame Bovary*'yi yazdığı yıllarda gönderdiği mektupları. Bu yazışmaları okumak ilk kitaplarımı kaleme alırken çok işime yaradı. Bütün kötümserliğine ve mektuplarının insanlığa karşı hakaretlerle dolu olmasına rağmen Flaubert'in edebiyat aşkı sınırsızdı. Bu yüzden

1. Thomas Wolfe, *The Story of a Novel* (Bir Romanın Öyküsü) kitabından.

mesleğini ölüm kalım meselesi haline getirmiş, takıntıya varan bir kararlılıkla ve akıl almaz bir titizlikle kendini gece gündüz yazmaya adanmıştır. Böylece sınırlarını aşmayı başararak (ki bu sınırlar dönemin roman tarzının yanında tumturaklı ve silik kalan ilk yazılarında oldukça belirgindir) *Madame Bovary* ve *Duygusal Eğitim* gibi modern romanın ilk örnekleri arasına giren romanlar yazmıştır.

Mektubumun konusuyla alakalı olarak önerebileceğim diğer bir kitapsa Kuzey Amerikalı çok farklı bir yazar olan William S. Burroughs'un *Canki* adlı romanıdır. Burroughs'un romancı yönü zerre kadar ilgimi çekmez; deneysel, psikomimetik öykülerini müthiş sıkıcı bulurum, öyle ki sonuna kadar okuyabildiğim tek bir öyküsünü bile hatırlamıyorum. Ama ilk kitabı *Canki* gerçek olaylara dayanır ve otobiyografiktir; nasıl uyuşturucu bağımlısı olduğunu ve –özgür iradesiyle halihazırda var olan bir eğilimin birleşiminden oluşan– bağımlılığının onu nasıl mutlu bir köleye, bağımlılığını titizlikle hesaplayan bir uşağa dönüştürdüğünü anlatır; bence bu kitap edebiyat mesleğinin, bu mesleğin yazarla işi arasında kurduğu eksiksiz bağımlılığın ve birinin ötekini nasıl beslediğinin kesin ve samimi bir tanımıdır.

Dostum, mektubum kısa ve öz olmasıyla bilinen bir tür –yani mektup türü– için maalesef gereğinden fazla uzadı, dolayısıyla artık veda ediyorum.

Kucak dolusu sevgiler...

II

CATOBLEPAS¹

Sevgili Dostum,

Son günlerde işlerimin yoğunluğu beni sizi layık olduğunuz süratte yanıtlamaktan alıkoymuş olsa da mektubunuz okuduğum günden beri aklımın köşesinde dönüp durdu. Bunun tek sebebi şevkiniz değilse de göstermiş olduğunuz şevki paylaşıyorum, çünkü ben de sizin gibi edebiyatın talihsizliğe karşı en iyi savunma yöntemi olduğunu düşünüyorum; öte yandan sorduğunuz sorular kafamı kurcalayıp duruyor: “Romanlarda anlatılan öyküler nereden çıkar?”, “Konular romancının aklına nasıl gelir?” gibi sorular birçok kitap yazmış olmama rağmen, edebî çıraklığımın ilk günlerindeki gibi hâlâ benim de merakımı uyandırıyor.

Artık bir cevabım var, ama düpedüz yanlış bir sonuçta varmamak için cevabımdaki ince ayrıntıları dikkatle değerlendirmek gerekecek. Bütün öykülerin özünde onları yaratan kişilerin deneyimleri vardır; kurmacayı besleyen kaynak, deneyimin ta kendisidir. Bu elbette bütün romanların onları yazanların gizli yaşamöyküleri olduğu anlamına gelmez; yine de en uçuk hayallerin ürünü olan-

1. Yunanca *katablepo* (aşağıya bakmak) anlamında. Etiyopya’da yaşadığına inanılan, sığır vücutlu, yabandomuzu kafalı efsanevi yaratık. (Y.N.)

lar dahil her kurmacada yaratıcısının deneyimleriyle içten içe bağlantılı bir başlangıç noktası, bir samimiyet tohumu vardır. Bence kuralın hiçbir istisnası yoktur, dolayısıyla da edebiyatta kimyasal açıdan saf bir yaratım mevcut değildir. Kurmacalar, yazarın hafızasında iz bırakıp yaratıcılığını harekete geçiren kimi anıların, kişilerin ve olayların hayal gücüyle işlenmesinin ürünü yapılardır. Hayal gücü, harekete geçtiği o ilk andan itibaren, süsleri ve ayrıntıları yüzünden temelindeki kişiselliği görmenin bazen neredeyse (bazense tamamen) imkânsızlaştığı koca bir dünya kurar. Bu kişisellik bir anlamda bütün kurmacaların gizli buluşma noktası, gerçek gerçekliktir.

Gençler için düzenlenen bir konferansta bu mekanizmayı, tersten striptiz yapmaya benzediğini söyleyerek açıklamıştım. Roman yazmak, izleyiciler karşısında elbiselerini çıkarıp çıplak bedenlerini sergileyen profesyonel striptizcilerin yaptığına benzer. Romancı yaratma işini tersinden yapar. Romanı tasarlarken hayal gücünün ürettiği kat kat ve rengârenk kıyafetleri giyinerek özündeki çıplaklığı, yani gösterinin başlangıç noktasını gizler. Bu öyle karmaşık ve özen gerektiren bir iştir ki sıklıkla yazarın kendisi bile ortaya çıkan ürünü –yaşamın karşısına çıkardığı, hafızasına kazınan ve hayal gücünü körükleyen, arzusunu azdıran ve o öykünün taslağını yazmaya iten görüntüler, kişiler ve dünyalar yaratma yeteneğini gösterişli bir biçimde sunduğu ürünü– tanımakta zorlanır.

Konu bulma meselesine gelirsek, bence romancı tıpkı *catoblepas* gibi kendi kendinden beslenir; efsanevi bir hayvan olan *catoblepas*, Flaubert'in *Ermiş Antonius ve Şeytan* romanında, Antonius'un karşısına çıkar, ayrıca Borges' in *Düşsel Varlıklar Kitabı*'nda da yeniden hayat bulur. Ayaklarından başlayarak kendi kendini yiyen akıl almaz bir yaratıktır. Romancı da öyküler uydurmak için kendi deneyimlerinde, manevi anlamda, eşelenmektedir. Tek

amacı bazı anılarından yola çıkarak kişileri, olayları veya mekânları yeniden yaratmak değildir. Hafızasının sakinlerini, romanın ham halinin dövölüp işlenmesi olarak görülebilecek bu uzun ve sancılı süreci başarıyla taçlandırma arzusunu alevlendirmek için yakıt olarak kullanır.

Roman konuları hakkındaki düşüncelerimi daha da ileri götürmeye cüret edeceğim. Romancı konuları seçmez, konular onu seçer. Belli konularda yazmasının sebebi belli şeyler yaşamasıdır. Yazarın konu seçimindeki özgürlüğü görecelidir, hatta hiç olmayabilir. Her halükârda, biçim seçme özgürlüğüyle karşılaştırılınca yok denebilecek kadar azdır, zira bana kalırsa yazar istediği edebî biçimi seçme konusunda mutlak bir özgürlüğe – sorumluluğa – sahiptir. Bence yaşam –büyük laflar ettiğimin farkındayım– yazara bilincinde ve bilinçaltında iz bırakan belli deneyimler üzerinden konular dayatır, sonra da onları öykülere dönüştürerek başından atabilmesi için yazarı kışkırtır. Konuların yazarlara deneyimler yoluyla dayatıldığına dair örnekler bulmak için fazla uğraşmaya gerek yoktur, çünkü bütün tanıkların ifadeleri şu noktada birleşir: Bu öykü, bu karakter, bu sahne, bu olay örgüsü peşime düştü, kişiliğimin derinliklerinden fırlayıp onu yazıya dökünceye kadar bana musallat oldu. Bu noktada akla gelen ilk isim elbette Proust’tur. Proust hakiki bir *catoblepas*-yazardır, haksız mıyım? *Kayıp Zamanın İzinde*’nin ağırkanlı mimarından başka hangi yazar hırslı bir arkeolog gibi hafızasının her karışını eşeleyerek kendinden bunca beslenip daha başarılı sonuçlar alabilmiştir? *Kayıp Zamanın İzinde*’de sadece kendi yaşamındaki ani değişimleri, ailesini, mekânları, dostluklarını, ilişkilerini, itiraf edebildiği ve edemediği hazları, hoşlandığı ve tiksindiği şeyleri değil, insan ruhunun gizemli ve incelikli arayışlara girişerek değer verdiği, hakir gördüğü, gömdüğü ve kazıp çıkardığı, bağdaştığı ve bağdaşmadığı,

parlattığı veya parçaladığı, geçen zamana rağmen hafızada baki kalan görüntüleri bile sanat yoluyla görkemli bir biçimde yeniden yaratmıştır. Yaşamöykücüleri (mesela Painter) Proust'un roman biçimindeki sagasının ihtişamının ardında gizlenen yaşanmış olaylara ve gerçek kişilere dair kabarık listeler hazırlamış, bu dâhiyane edebî yapının, yazarının yaşamından kesitleri nasıl temel aldığı bizlere açıkça göstermişlerdir. Eleştirmenlerin gün yüzüne çıkardığı bu listelerin bizlere gösterdiği bir şey daha vardır: Proust'un yaratıcılığı. Proust bu içebakış ve geçmişe dalış sayesinde varoluşundaki gayet sıradan olayları muhteşem bir tabloya çevirmiş, insanlık âlemini büyüleyici bir biçimde betimlemiş, bunu yaparken kendini zamanın akışı içinde gözlemleyebilmek için içe yönelen bilincinin sağladığı öznelikten yararlanmıştır.

Böylece en az ilki kadar önemli başka bir olguya geldik. Romancının yaratmak için başlangıç noktası yaşadıkları olsa da varış noktası farklı olmak zorundadır. Varış noktasıyla başlangıç arasında hatırı sayılır, hatta abartılı bir mesafe bulunur, çünkü –sadece bir sözcük yığını ve öykü yapısından oluşan, konu açısından içi boşaltılan– bu ara süreçte yaşamöyküsel malzeme birtakım dönüşümlerden geçer, zenginleşir (bazense fakirleşir) –roman gerçek bir yapıtsa– hatırlanan veya uydurulan başka malzemelerle harmanlanır, işlenir, şekillendirilir ve sonunda mutlak özerklik kazanarak kurmacanın tek başına yaşamını sürdürebilmek için girmesi gereken kılığa girer. (Yazarından kopamayan ve yalnızca yaşamöyküsü olarak değer taşıyan metinler elbette başarısız kurmacalardır.) Yaratıcılık, romancının kendi hafızası tarafından sunulan bu malzemeyi bahsettiğimiz nesnel ve sözcüklerden oluşan dünyaya, yani bir romana dönüştürmesidir. Biçim, bu kurmaca eseri pekiştirip somut bir ürün haline getirir ve bu sayede, şayet romancının sorumlulu-

ğü fikri doğruysa (ki bu konuda kuşku lu olduğumu yine-
liyorum) romancı mutlak özgürlüğe kavuşur ve bu so-
nucun sorumlusu, dolaylı da olsa, kendisidir. Satır arala-
rını okuyunca roman yazarının konularından (onları ya-
şam dayattığı için) sorumlu olmadığını savunduğum sa-
nılıyor olabilir, oysa yazar konuları edebiyata dönüştür-
düğü andan itibaren sorumlu hale gelir ve neticede başa-
rılarının veya başarısızlıklarının –vasatlığının veya deha-
sının– tek sorumlusunun kendisi olduğunu söyleyebilir;
benim söylemek istediğim de kesinlikle budur.

Yazarın yaşamı boyunca başından geçen sayısız olay
arasında neden bazıları yaratıcılığını olağanüstü bir bi-
çimde körükler de nice başka olay ilhamını tetikleme-
den hafızasında dolanıp durur? Bu soruya kesin bir ceva-
bım olmasa da bir fikrim var. Yazara dayatılan ve onu
öyküler uydurmaya iten yüzler, anılar, olaylar ve anlaştı-
mazlıklar onu gerçek yaşama ve dünyanın gerçeklerine
baş kaldırtanlarla tıpatıp aynıdır; önceki mektubumda
belirttiğim gibi, romancının mesleğinin temelini oluştı-
ran bu çapraşık sebep, bir kadını veya erkeği, sembolik
bir operasyonla, gerçek dünyayı kurmacayla değıştokuşt
etmeye iter.

Bu fikrimi yansıtan sayısız örnek bulunsa da ben
pek bilinmeyen –ama kaleminden şehvet damlayan– bir
yazarı örnek göstermek istiyorum: XVIII. yüzyılda yaşa-
mış Fransız yazar Restif de la Bretonne. Onu –pek fazla
olmayan– yeteneğinden dolayı değıl, gerçek dünyaya baş
kaldırma şeklinden, kurmacalarında kendi kişiliğinin ye-
rine başkaldırısına uyacak asi bir benzerini tasarlayıp
koymasından dolayı seçtim.

Resif de la Bretonne'un yazdığı sayısız romanda –ara-
larındaki en tanınmış hacimli yaşamöyküsel romanı
Monsieur Nicolas'dır– XVIII. yüzyıl Fransı'sının kır ve
kent yaşamı, insanları, âdetleri, sıradan işleri, şenlikleri,

onyangıları, giysileri, inançları titiz bir sosyolog edasıyla belgelenmiştir, öyle ki, kitapları araştırmacılar için altın değermişler ve tarihçiler, antropologlar, etnologlar ve sosyologlar, içinde yaşadığı dönemi sular seller gibi anlatan Restif de la Bretonne'un topladığı malzemeden bol yararlanmışlardır. Yine de, en ince ayrıntısına kadar betimlenen bu toplumsal ve tarihsel gerçekler romanlarına aktarılırken köklü bir dönüşümden geçtiği için eserleri kurmaca addedilmektedir. Gerçek dünyayla birçok açıdan benzeşen ve ondan ilham alan bu ayrıntılı dünyada erkekler kadınlara latif yüzleri, ince belleri, cazibeleri, tatlılıkları ve büyüleyici tavırlarından dolayı değil, yalnızca ayaklarının güzelliğinden veya çizmelerinin zarafetinden dolayı âşık olurlar. Restif de la Bretonne fetişistti ve bundan dolayı gerçek yaşamda çağdaşlarına nazaran epey sıra dışı biri olarak görülürdü; istisnaiydi, yani gerçekliğe baş kaldırıyordu. Mesleğinin kesinlikle en kuvvetli dürtüsü olan bu başkaldırı, yaşamın yeniden düzenlendiği kurmacalarında karşımıza çıkar ve Restif'in imgesini yeniden oluşturur. Restif'in kurmaca dünyasının normalinde, tıpkı gerçek dünyasında olduğu gibi, kadınların güzelliğinin en temel özelliği, erkeklerin en gıpta ettiği haz nesnesi, ayak denen şu narin uzantı ve onu sarmalayan çoraplar ve ayakkabılardır. Kurmaca dünyayı ayakta tutan bu dönüşüm süreci pek az yazarda romanının kendi öznelliğinden –tutkuları, arzuları, rüyaları, hüsrancıları, gazezleri, vesaireden– bu üretken Fransız yazardaki kadar açıkça ayırt edilebilir.

Her ne kadar daha az görünür ve kasıtlı olsa da, benzer bir durum bütün kurmaca yazarlarında görülür. Yaşamlarında Restif'in fetişizmine benzeyen bir şey vardır, bu yüzden yaşadıklarından farklı bir dünyayı –fedakâr bir adalet anlayışı, en alçak mazoşist veya sadist arzuları tatmin edebilecek bir bencillik, insancıl ve makul mace-

ralar yaşama isteği, ölümsüz bir aşk, vesaire– sözcükler yoluyla yaratma mecburiyetini hissettikleri bir dünyayı hararetle arzularlar; bu dünyada, bağımlılığı veya cömertliği sayesinde gönüllerini çelen ve gerçek gerçeklikle değiştirmek istedikleri öteki gerçeklik arasında çözülmesi genelde zaman alan bir tezat mevcuttur.

Çiçeği burnunda romancı dostum; herhalde artık edebiyattaki pek tehlikeli bir kavramdan, yani özgünlük kavramından bahsetmenin vakti gelmiştir. *Özgün* bir yazar olmak ne demektir? Kurmaca, tanım gereği, bir sahtekârlıktan ibarettir –çünkü var olmamasına rağmen varmış gibi davranan bir gerçekliği temsil eder– ve her roman sahici gibi görünmeye çalışan bir yalandır; *inandırıcılığı* yalnızca romancının sirk veya tiyatrolardaki sihirbazlarınkine benzer bazı yanıltma ve kandırma tekniklerini etkili kullanmasına bağlı olan bir yapıttır. Öyle ki, akla hemen şu soru gelir: Özgün olmanın kandırmak, aldatmak ve aşırarak bir tutulduğu bir tür olan romanda özgünlükten bahsetmek mümkün müdür? Evet, mümkündür, ama ancak şu şekilde: Özgün romancı, yaşamın dayattığı emirlere uysalca itaat eder, sadece yaşadığı konularda yazar ve doğrudan kendi deneyiminden doğmayan ve bilincine bir zorunluluk gibi çöken konulardan kaçınır. Romancının özgünlüğü veya samimiyeti, zaaflarını benimsemesi ve onlara elinden geldiğince hizmet etmesine dayanır.

Gönlünde yatan ve onu yazmaya teşvik eden, hatta mecbur bırakanları yazmak yerine başarıya daha kolay ulaşabileceğini düşünerek konularını ve temalarını sadece mantığa dayalı ve soğuk bir biçimde seçen romancı özgünlükten uzak, dolayısıyla da kötü olma olasılığı hayli yüksek bir romancıdır. (Başarıya ulaşması kötü bir romancı olduğu gerçeğini değiştirmez: Çoksatar listeleri, sizin de gayet iyi bildiğiniz üzere, çok sayıda berbat ro-

mancıyla doludur.) Ama, yukarıda bahsettiğim zaafları benimseyip kendi varlığından beslenmeden, şevk almadan yazıp bir yandan da yaratma –gerçekleri başka şeylere dönüştürme– yeteneğine sahip bir yazar olmak bence hayli zordur; bu zaaflar biz romancıları kendi uydurduğumuz kurmacaların azılı muhaliflerine dönüştürür. Bu dayatmayı kabul ettiğimiz –ve genelde gizemli bir biçimde yaşamımızın bir parçası olmasına rağmen kafamıza takılıp bizi heyecanlandıran ve şevklendiren bir içsellikle yazdığımız– takdirde yazılarımız “daha iyi” hâle gelecek, inandırıcılık ve coşku kazanacak, bir yandan sa heyecanlandırıcı olduğu kadar zahmet, hüsrân ve acılarla da dolu olan roman kurgulama işini üstlenen bizleri daha donanımlı hâle getirecektir.

Kendi zaaflarından çekinerek yeterince özgün veya çekici olmayan konularda yazmayı tercih eden yazarlar müthiş bir yanılgıya düşmektedirler. Edebiyatta konular kendi başlarına iyi veya kötü addedilemezler. Herhangi bir konu iyi veya kötü olarak değerlendirilebilir, bu durum konunun kendisine değil, somutlaştırıp romana dönüştürülme biçimine, yani yazılışına ve anlatımına bağlıdır. Öyküyü özgün veya alelade, derin veya sığ, karmaşık veya sade kılan, yoğunluğunu, olası anlamlarını, karakterlerin gerçeğe yakınlığını veya uzaklığını belirleyen şey, biçimidir. Edebiyatın nadir kurallarından biri budur ve bence herhangi bir istisnası yoktur: Romanların konuları tek başlarına iddiasızdırlar, iyi veya kötü, ilginç veya sıkıcı olabilirler, onları belli bir kaynaktan yola çıkarak gerçeğe dönüştürme sorumluluğu yalnızca ve yalnızca romancıya aittir.

Herhalde bu mektubu burada sonlandırabiliriz.

Kucak dolusu sevgiler...

III

İNANDIRICILIK

Sevgili Dostum,

Haklısınız. Önceki mektuplarımdaki edebiyat mesleğine ve romancının konularını hangi kaynaktan aldığına dair muğlak varsayımlarım ve kullandığım zoolojik mecazlar –tenya ve *catoblepas*– fazlasıyla soyut kaçıyor ve kanıtlanmaları mümkün değil. Dolayısıyla edebiyatla daha yakından ilişkili, daha az öznel meselelere girmemizin vakti geldi.

Öyleyse romanın biçiminden bahsederek başlayalım; her ne kadar çelişkili görünse de biçim romanın en somut unsurudur, zira roman biçim üzerinden vücut bulur, elle tutulur hale gelir. Ama sizin ve benim gibi, kurmacaların özündeki emeği seven ve uygulayan kişilerin pek keyif aldığı bu sulara yelken açmamızdan önce, siz halihazırda biliyor da olsanız çoğu roman okuyucusunun pek bilmediği bir konuyu açıklığa kavuşturmakta fayda var: Temel ve biçim (veya konu, üslup ve anlatım düzeni) arasındaki ayrım yapaydır, yalnızca betimsel ve analitik sebeplerle kabul edilebilir ve gerçeklerle asla örtüşmez, zira bir romanda anlatılanlar anlatım tarzından bağımsız olarak değerlendirilemez. *Tarz*, öyküyü inanılır veya inanılmaz, hisli veya gülünç, komik veya dramatik kılar. Elbette *Moby Dick*'in, beyaz bir balinayı kafaya ta-

kan ve denizden denize peşinde koşan bir deniz kurdu hakkında olduğunu, *Don Quijote*'nin La Mancha ovalarında şövalye öykülerindeki yiğitlikleri tekrarlamak isteyen çatlak bir şövalyenin başından geçenleri anlattığını söylemek mümkündür. Ama "konular"ı böyle aktarıldığında bu romanları okuyanların Melville ve Cervantes'in yarattığı müthiş zengin ve ayrıntılı evrenleri tanımaları mümkün müdür? Öyküye hayat veren mekanizmalar, tabii ki, romanın konusu ve biçimi arasındaki bu kesin ayrımla açıklanabilir, ancak bu ayrımın ortaya çıkmaması için en azından iyi romanlarda –çünkü kötü romanlarda zaten ortaya çıkmıştır, kötü olmaları da bu yüzden– anlatımın ve yıkılmaz bir birlik meydana getiren unsurların açıkça belirlenmesi gerekir. Bu romanları iyi yapan, biçimlerinin etkisi sayesinde karşı konulmaz bir *inandırcılığa* sahip olmalarıdır.

Dönüşüm'ü okumanızdan önce şayet size kitabın bir pazarlamacının iğrenç bir hamamböceğine dönüşümünü konu aldığı söylense, belki de burun kıvrıp konusu kulağa böylesine saçma gelen bir eseri okumaya yanaşmazdınız. Ama siz bu eseri okuyup Kafka'nın büyülu anlatımına tanık oldunuz, Gregor Samsa'nın korkunç dönüşümüne kolaylıkla "inandınız"; onunla özdeşleştiniz, acılarına ortak oldunuz, bu zavallı karakteri mahveden boğucu ıstırapı kendi yüreğinizde hissettiniz, ta ki ölüm bu meşum macerayı sonlandırıp hayatı normale döndürene dek. Gregor Samsa'nın başından geçenlere inanmanız, Kafka'nın öyküyü okuyucuyu etkisi altına alan bir tarzda –sözcüklerle, suskunluklarla, ifşalarla, ayrıntılarla, düzenli bir plan ve olay akışıyla– başarıyla aktarabilmesi, böyle bir olayın gerçekleşebileceğine dair okuyucunun aklındaki bütün kuşkuları ortadan kaldıracı bilmesi sayesinde olmuştur.

Yazar romana *inandırcılık* kazandırmak için öykü-

sündeki olay ve kişileri yaratırken deneyimlerinden had safhada yararlanmalı ve okuyucuya içinde bulunduğu gerçek dünyadan bağımsız olduğu sanrısını aktarmayı becerebilmelidir. Roman ne kadar bağımsız ve özerk olursa inandırıcılığı da o kadar kuvvetli olur; romanda olup bitenler harici bir iradenin keyfi dayatmasıyla değil, kurmacanın iç mekanizmasıyla tutarlı gerçekleşmelidir. Bir roman bize kendi kendine yettiği, *gerçek* gerçeklikten sıyrıldığı, var olmak için gereksinim duyduğu her şeye kendi içinde sahip olduğu izlenimini verdiğinde, en yüksek inandırıcılık kapasitesine ulaşmış demektir. Artık okuyucularını kandırmayı, anlattıklarına inandırmayı başarabilir; iyi ve önemli romanlar bunun nasıl mümkün olduğunu bize anlatmasalar da sahip oldukları inandırıcılık sayesinde bu hissi paylaşıp tecrübe etmemizi sağlarlar.

Herhalde Bertolt Brecht'in ünlü uzaklaştırma etkisi kuramını duymuşsunuzdur. Brecht'e göre, yazmayı tasarladığı epik ve didaktik tiyatronun hedeflerine ulaşarak sahneye konabilmesi için bir teknik –oyuncuların hareketlerinde ve repliklerini, hatta dekoru kapsayan bir rol yöntemi– geliştirmesi kaçınılmazdı; bu tekniğin amacı, bahsettiğimiz "sanrı"yı ortadan kaldırıp izleyiciye sahnede olup bitenlerin yaşamı değil tiyatroyu, yani yaşamı oyunu kuranların kanaatleri ve öğretileri doğrultusunda değiştirmek için uydurulan bir yalanı, bir gösteriyi, temsil ettiğini hatırlatmaktı. Brecht hakkındaki düşüncelerinizi bilemiyorum. Bence büyük bir yazardır ve sıklıkla propagandacılığa ve ideolojik emellere kapılmasına karşın mükemmel tiyatro eserleri kaleme almıştır ve eserleri, öne sürdüğü yabancılaştırma efekti kuramından daha inandırıcıdır.

Romanın inandırıcılığıysa tam tersi bir yol izlemektedir: Kurmacayla gerçekliği ayıran mesafeyi aşmak ve aralarındaki sınırı kaldırıp okuyucuya sanki hakikatlerin

en sağlamı bu yalanmış, gerçeğin en tutarlı ve somut tanımını bu sanrıymış gibi hissettirmeyi amaçlar. Büyük romanları ebedî kılan işte bu müthiş kandırmacadır; bizleri dünyanın anlattıkları gibi olduğuna, kurmacaların aslında kurmaca olmadığına, romancının mesleğini –bilinçli veya bilinçsizce– alevlendirmek için tanrı öldürme arzusunu (gerçekliği yeniden yaratarak) dindirmek amacıyla temelinden bozulmuş ve yeniden inşa edilmiş olduğuna inandırırılar. Sadece kötü romanlar, Brecht’in, eserlerinde açığa vurmayı amaçladığı siyasi felsefe derslerini izleyiciler benimseyin diye kullandığı bu uzaklaştırma etkisine sahiptir. İnandırıcılığı bulunmayan veya zayıf bir kötü roman, bizi anlattığı yalanın doğruluğuna inandırmaktan acizdir; dolayısıyla anlattıkları bize bir “yalan”, bir hile, keyfi bir uydurma olarak görünür; bu yalan beceriksiz bir kuklacının oynattığı bir kukla gibi ağır ve hantaldır, kuklanın bariz biçimde görünen ipleri kuklanın yaratıcısı tarafından kontrol edildiğini ve gerçek yaşamın gülünç bir taklidi olduğunu belli eder, başarıları veya acıları ruhumuza zerre kadar dokunmaz; peki bu kuklalar özgürlükten yoksun aldatmacalar olduklarına göre, gücü her şeye yeten bir efendiden ödünç aldıkları yaşamları mı sürdürürler?

Tabii ki kurmacanın bağımsızlığı gerçek değil, yine kendisi gibi bir kurmacadır. Başka bir deyişle, kurmacanın bağımsızlığı mecazidir, dolayısıyla ondan bahsederken bir “bağımsızlık sanrısından”, “gerçek dünyanın bağlarından kurtulmuş bir bağımsızlık hissinden” de bahsetmemek olmaz. Romanlar *birileri* tarafından yazılır. Kendi kendilerine doğmadıkları için dışarıya bağımlıdırlar, gerçek dünyaya göbekten bağlıdırlar. Ama romanları gerçek yaşamla birleştiren tek unsur hepsinin bir yazarının olması değildir; diğer bir unsura göre, romanlar yaratımlarında ve anlatımlarında dünyadan okuyucuların yaşadığı

şekilde bahsetmedikçe, roman, okuyucular için uzak ve anlaşılmaz bir şeye, kendi deneyimlerinin işlemediği bir cisme dönüşür: İnandırıcılıktan ebediye yoksun kalacak, okuyucularını büyülemeyi, kandırmayı, gerçek olduğuna inandırmayı, anlattıklarını bizzat yaşamışlar gibi hissettirmeyi asla beceremeyecektir.

Kurmacanın kendine has belirsizliği budur işte: Bir yandan gerçekliğin kölesi olmanın kaçınılmazlığını bile- rek özerkliğe can atar, öte yandansa zoraki yöntemler kullanarak kendisini icra eden çalgılardan ve gırtlaklar- dan ayrılan bir opera ezgisi gibi yanıltıcı bir kendi kendi- ne yeterlilik ve bağımsızlık sunar.

Biçim doğru kullanıldığında böyle mucizeler başa- rır. Her ne kadar konu ve biçim meselesinde olduğu gibi pratik açıdan ayrılmaz bir varlığı belirtse de biçim aslın- da aynı derecede önem taşıyan iki unsurdan, yani üslup ve düzenden meydana gelir ve bu unsurlar asla ayrılmaz- salar da analitik ve açıklayıcı açılardan ayrı düşebilirler. İlk unsur olan üslup elbette sözcüklerle, anlatılan öykü- nün hangi sözcüklerle yazıldığıyla ilgilidir; ikinci unsur olan düzense öyküyü oluşturan malzemenin nasıl dü- zenlendiğiyle, kısacası, romanın temellendirildiği ana.ek- senler olan anlatıcı, mekân ve zamanla alakalıdır.

Mektubumu gereksiz yere uzatmamak için *üslup* –yani kurmaca anlatılırken kullanılan sözcükler– ve üs- lubun romanların yaşam (ve ölümlerinin) bağlı olduğu *inandırıcılığa* etkisi hakkındaki düşüncelerimi bir sonraki mektuba bırakıyorum.

Kucak dolusu sevgiler...

IV

ÜSLUP

Sevgili Dostum,

Üslup, roman türünün tek olmasa da temel bir bileşenidir. Romanlar sözcüklerden meydana geldiğinden romancının kullanacağı dili seçip düzenleyişi, öykülerinin inandırıcı olup olmayacağını belirleyen kilit unsurlardan biridir. Ancak romanın dili romanın anlattıklarından, sözcüklerin vücuda getirdiği konulardan ayrı düşünülemez, çünkü romancının anlatı girişiminde başarılı olup olmadığını anlamanın tek yolu, anlatım tarzının kurmacaya hayat verip vermediği, yaratıcısıyla ve gerçek gerçeklikle bağlarını koparıp koparmadığı ve okuyucunun karşısına bağımsız bir gerçeklik gibi çıkıp çıkmadığıdır.

Öyleyse bir metnin etkili ve yaratıcı olup olmadığı nelerden bahsettiğine bağlıdır. Üslubun niteliklerinden söz etmeye belki de *düzelti* fikrini ortadan kaldırmakla başlamalıyız. Üslubun doğru veya yanlış olmasının hiçbir önemi yoktur; önemli olan, etkili olup olmadığı ve anlattığı öykülere yaşam sanrsı katma amacına uygunluğudur. Kimi romancılar dönemlerinin dilbilgisi ve üslup kurallarına harfi harfine uyarak son derece doğru bir üslupla yazarlar, örneğin Cervantes, Stendhal, Dickens, García Márquez; en az bu isimler kadar itibarlı başka romancılar da bu kuralları hiçe saymalarına, dilbilgisini tür-

l  şekillerde ezip geçmelerine ve akademik açıdan bakıldığında yanlışlarla dolu denebilecek bir üslup benimsemelerine rağmen iyi, hatta müthiş romanlar yazmaktan alıkonamazlar, tıpkı Balzac, Joyce, P o Baroja, Celine, Cort zar ve Lezama Lima gibi... Olağanüstü bir nesir yazarı olsa da inanılmaz sıkıcı bir romancı olan Azor n, şehir hakkındaki yazılarının toplandığı *Madrid* kitabında şöyle yazmıştır: "Yazar doğru, sahici bir nesir kaleme alsaydı, nesri zarafet, sevinç, ironi, kibir ve dokundurma içermezse  eşnisiz kalır, de ersizleşir." Gayet yerinde bir saptama; üslup d zeltisi, kendi başına, kurmacayı oluşturan metnin doğruluğu veya yanlışlı ıyla ilgili herhangi bir varsayımda bulunmaz.

O halde romanın etkili bir biçimde yazılması neye bağlıdır? İki şeye: kendi içinde tutarlı ve vazgeçilmez olması. Romanın anlattığı öykü tutarsız olabilir, ama bu tutarsızlı ın  zg nm ş gibi görünüp hayatta kalabilmesi için öykünün dilinin tutarlı olması gerekir. Joyce'un *Ulysses*'inin sonundaki Molly Bloom monolo u buna örnek gösterilebilir; b y leyicili ini nesrine borçlu bu monolog, ortalığı darmaduman eden bir hatıra, his, düşünce ve heyecan fırtınasıdır; ilk bakışta kopuk ve kırık görünen bu nesir, e reti ve anarşik kabuğunun altında titiz bir tutarlılık, monolo un asla yolundan ayrılmadığı özgün bir kural ve prensipler modeline ya da sistemine itaat eden bir yapısallık saklar. Devinim halindeki bir bilincin kusursuz bir *tanımı* mıdır bu? Hayır. İnanırcılı ının kuvveti sayesinde bize Molly'nin başboş gezen bilincini yansıtıyormuş gibi görünen –oysa aslında onu uydurmaktadır– edebî bir buluştur.

Julio Cort zar son yıllarında "her geçen gün biraz daha kötü" yazmakla  v nm şt r. Diğer bir deyişle, öykü ve romanlarında aklından geçenleri ifade edebilmek için geçerli kurallardan gittikçe uzaklaşan ifade bi-

çimleri arama zorunluluğu hissetmiş, dilin doğasına meydan okumuş, uydurduğu kişi ve olayları daha inanılır kılabilmek için dile yeni ölçüler, kurallar, sözcükler, bozukluklar yüklemiştir. Aslında Cortázar bu en kötü haliyle bile gayet iyi yazmıştır. Nesri açık ve açııcıdır, sözel anlatımın niteliklerini harikulâde taklit eder, deyişleri, konuşma diline has benzetme ve mecazları, hem Arjantin İspanyolcasına hem Fransızcaya özgü kullanımları büyük bir rahatlıkla benimseyip kâğıda döker, hatta sözcük ve deyiş uydurma konusunda öyle ustadır, kulağı öyle kuvvetlidir ki uydurdukları bağlam içinde kendinden anlaşılır ve cümleleri Azorín'in iyi bir romancı olabilmek için şart koştuğu bu "çeşni" sayesinde zenginleşir.

Bir öykünün gerçeğe yakınlığı (inandırıcılığı) yalnızca üslup açısından tutarlılığına bağlı değilse de –zira anlatım tekniği de bu konuda büyük rol oynar– gerçeğe yakın olmayan bir öykü ya varlığını yitirir ya da önemsizleşir.

Nahoş bir üslubun aynı zamanda, tutarlılığı sayesinde, etkili olması mümkündür. Louis-Ferdinand Céline bu durumun bir örneğidir. Sizi bilmem ama Céline'in kesik ve kopuk, üç noktalarla kaplı, ünlemlerle ve argo ifadelerle iyice tatsızlaşan cümleleri benim sinirlerimi ayağa kaldırır. Yine de *Gecenin Sonuna Yolculuk* ve onun kadar kusursuz olmasa da övgüye değer *Mort à crédit* (Vadeli Ölüm) romanlarında ezici bir inandırıcılık sergilediğine, sefalet ve savurganlığı kusarcasına dile getirişiy-le bizleri büyüleyip etik ve estetik sınırlamaları yerle bir ettiğine en ufak bir şüphem yok.

Alejo Carpentier için de benzer düşüncelere sahibim. Carpentier'in İspanyolca yazan en büyük romancılardan olduğu kuşku götürmese de roman haricinde yazdıkları (böyle bir ayırım yapılamayacağını bilsem de kendimi daha açıkça ifade edebilmek adına yapıyorum) be-

nim hayran olduğum üslubuyla taban tabana zıttır. Ağdalı, kuramsal dili ve akademik üsluba bağlılığı hiç hoşuma gitmez; bu bağlılık bende her sözcüğün temelinde kılı kırk yaran bir sözlük araştırması olduğu izlenimini uyandırır; ah şu XVII. yüzyılda barok yazarları coşturan eski ve kullanımdan düşmüş sözcükleri kullanma takıntısı... Yine de, Ti Noel ile Henri Christophe'un öyküsünü anlattığı ve üç kez baştan sona okuduğum mutlak başyapıtı *Bu Dünyanın Krallığı* çekincelerimi ve önyargılarımı ortadan kaldırıp gözlerimi kamaştıran, anlattığı her şeye körü körüne inanmamı sağlayan bulaşıcı ve boyun eğdirici bir güce sahiptir. Peki Alejo Carpentier'in merasim düşkünü, kravatlı gömlekli denebilecek üslubu böyle bir muhteşemliği nasıl başarır? Yılmaz tutarlılığı ve uyandırdığı kaçınılmazlık hissi sayesinde, yani okuyucularını belli bir öykünün sadece belli bir şekilde, belli sözcükler, cümleler ve ifadelerle anlatılabileceğine ikna edebilmesiyle başarır.

Üslupların tutarlılığından bahsetmek pek zor olmasa da romanın dilini inandırıcı kılmak için kaçınılmaz olan vazgeçilmezlik meselesini açıklamak oldukça zordur. Belki de açıklamanın en iyi yolu tersine düşündürmektir; anlatılan öykünün başarısızlığı, üslupla okuyucu arasındaki mesafeden ve okuyucunun bilincinin uyanık olmasından dolayıdır; diğer bir deyişle, okuyucu kendisine yabancı bir şey *okuduğunun* bilincindedir, öyküyü karakterlerle birlikte yaşayıp hissetmez. Bu başarısızlık, romancının öyküsünü yazarken anlattıklarıyla kullandığı sözcükler arasında oluşan, kapamayı beceremediği bir boşluğa okuyucunun düşmesiyle kendini gösterir. Öykünün diliyle öykünün kendisi arasındaki bu çatallanma veya ayrılma inandırıcılığını ortadan kaldırır. Okuyucu anlatılana inanmaz, çünkü bu üslubun hantallığı ve yetersizliği yüzünden sözcüklerle olaylar arasında aşılmaz

bir uçurum oluşur; kurmacanın temellendiği ve sadece başarılı kurmacaların silip grnmez kıldığı bütün ya-
paylık ve başına buyruluk bu uğurumdan aşağı düşer.

Bu üsluplar başarısız olurlar, nkn onları vazgeil-
mez olarak görmeyiz; tam tersi, okudukça bu öykülerin
başka bir şekilde, başka szklerle anlatılsalar daha iyi
olacaklarını (konu edebiyat olduğunda bu daha inandırır-
cı anlamına gelir) fark ederiz. Anlatılan ve anlatırken kul-
lanılan szkler arasındaki bu ayrılmayı Borges'in yk-
lerinde, Faulkner'in romanlarında ya da Isak Dinesen'in
Öykülerinde asla hissetmeyiz. Bu yazarların kendi arala-
rında büyük farklılık gsteren üslupları bizleri inandırır,
nkn szkler, kişiler ve olaylar bozulabileceğini aklı-
mıza bile getiremeyeceğimiz, bölünmez bir bütünlük
içindedir. Yaratıcı bir metnin *vazgeilmezliğinden* bahset-
tiğimde "temel" ve "biçim" arasındaki bu mkemmел b-
tnleşmeyi kastediyorum işte.

Büyük yazarların anlatımındaki bu *vazgeçilmezlik*
niteliği, tam tersi bir şekilde, epigonların ortaya çıkardığı
zorlama ve sahte metinlerde de gözlemlenebilir. Borges
İspanyolcanın en özgün yazarlarından biri, belki de XX.
yüzyıldaki en önemlisidir. Dolayısıyla yarattığı etki hem
büyük, hem de –tam anlamıyla– fenadır. Borges'in tarzı
olağanüstü etkili ve başkalarıyla karıştırılmayacak denli
zgndr; felsefi sistemler, teolojik tezler, edebî mitler
ve semboller, varsayımlar, kuramlar ve evrensel ykle-
rin hayli edebî bir açıdan değerlendirilerek yaratıcılığın
hammaddesine dönüştüğü bir düşünce ve soyutlama ye-
teneğinin rn fikirler ve tuhafliklarla dolu dünyasına
gerçeklik ve inandırıcılık kazandırma kapasitesine sahip-
tir. Borges'in üslubu bu konuları bir potada kaynatıp b-
lnmez bir alaşım haline getirir, okuyucuysa öykülerinin
ve hakiki kurmacalar kadar yaratıcı ve yetkin denemele-
rinin daha ilk cümlelerinden itibaren metinlerin ancak

böyle, bu zekâ ve ironi dolu dille ve matematiksel bir kesinlik ile –artan veya eksik kalan hiçbir sözcük bulunmadan– yazılabileceğini; zekâyâ, heyecanlara ve hislere ayrıcalık tanıyan, âlimlikle dalga geçen, gösterişi tekniğe dönüştüren, aşırı duygusallığın her türlüünden kaçınan, bedeni ve şehvet düşkünlüğünü görmezden gelen (veya onları insani varoluşun değersiz birer belirtisi addedip tamamen birbirinden ayıran) ve hemen her zaman öykülerinin konularını oluşturan akıl labirentlerini veya barok yapıları, yani muhakemelerindeki karmaşıklığı serin bir meltem gibi yatıştıran ironisindeki incelik sayesinde insancillaşan soğuk bir zarafet ve asil bir arsızlıkla aktarılabileceğini anlar. Bu tarza renk ve zarafet katan en önemli özellik, şiddetli ve beklenmedik mecazları, fikirleri toparlamak veya karakterlerin fiziksel ya da psikolojik özelliklerini vurgulamakla kalmayıp Borgesvari bir atmosfer yaratmak için de gereken bu sıfat ve zarfların okuyucuyu sarsan cüretkâr ve acayip biçimlerde kâğıda dökülmesidir: (“*Hemfikir* gecede kimse onun tekneden indiğini görmedi.”) Borges’in üslubunun taklit edilemez olmasının sebebi, olağanüstü nitelikler gerektirmesidir. Hayranları ve takipçileri Borges’in sıfatlarını, aldırılmaz bitişlerini, hilelerini ve arsızlığını aşırıya kullandıklarında bu sıfatlar kulak tırmalar, kafaya doğru düzgün oturmayan ve takan bahtsız rezil eden peruklar gibi eğreti durur. Jorge Luis Borges muazzam bir yaratıcı, “Borgescikler” ise dünyanın en sıkıcı ve gıcık varlıklarıdır; yoksunluklarını örtbas etmek için Borges’ten aşındıkları özgün, hakiki, güzel ve kışkırtıcı her unsur bu taklitçilerin elinde çirkin ve samimiyetsiz bir karikatüre dönüşür. (Samimiyet veya samimiyetsizlik, edebiyat söz konusu olduğunda, etikle değil estetikle alakalı bir meseledir.)

Benzer bir durum İspanyolcanın diğer bir büyük yazarı olan Gabriel García Márquez için de geçerlidir. Már-

quez'in üslubu, Borges'inki gibi ölçülü değil, taşkındır ve akıldan ziyade duyulara ve hislere dayalıdır; yerel ağızları kullanımı ve titizliğiyle klasik eserleri andırsa da eski ve ağdalı olmaktan uzak, halka ait kullanım ve deyimleri, dile yeni giren yerli ve yabancı sözcükleri benimsemeye açık, zengin bir müziksellğe ve duru bir kavramsallığa sahip, ukala kurgu ve kelime oyunlarından muaftır. Sıcaklığı, lezzeti ve müziği sayesinde bedenin algıladığı bütün hisleri ve hazları abartmadan, doğallıkla ifade eder; ayrıca düşsel unsurları da rahatlıkla içinde barındırır, olağanüstü diyarlarda dilediğince dolaşır. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı ya da *Kolera Günlerinde Aşk*'ı okurken bu romanların ancak bu sözcükler, bu anlatım ve bu ritm sayesinde inanılır, gerçeğe yakın, büyüleyici ve etkileyici kılınabileceğine, onlar olmasa okuduklarımızın bizi büyülemeyeceğine, öykülerin, anlatılırken kullanılan sözcüklerin içinde saklı olduklarına dair hiçbir kuşumuz kalmaz.

Aslında sözcükler de anlattıkları öykünün içinde saklıdır, dolayısıyla aynı üslup başka bir yazar tarafından benimsendiği takdirde ortaya yapmacık, karikatürden bozma bir sonuç çıkar. García Márquez, Borges'ten sonra İspanyolcanın en fazla taklit edilen yazarıdır, ama kimi takipçileri başarıya, yani çok sayıda okuyucuya ulaşmış olsa da yazdıkları eserler, bütün aşırımlara rağmen, kendi başlarına ayakta duramaz, ikincil, zorlama ve üstünkörü olmaktan ileri gidemezler. Edebiyat bütünüyle yapaydır, ama büyük eserler bunu gizlemeyi becerirler, vasat eserlerse açık verip kendilerini belli ederler.

Bu yazdıklarımla size üslup hakkında söyleyebileceğim her şeyi aktardığımı düşünsem de mektubunuzda ısrarla talep ettiğiniz *pratik* tavsiyelere cevaben bir tavsiyede bulunacağım: Tutarlı ve vazgeçilmez bir üslup benimsemeden romancı olunmayacağına ve siz de romancı olmak istediğinize göre, *kendi* üslubunuzu arayıp bulun.

Okuyabildiğiniz kadar okuyun, çünkü bol miktarda nitelikli eser okumadan zengin ve kuvvetli bir dile sahip olmak mümkün değildir, ayrıca hayranı olduğunuz ve size edebiyatı sevmeyi öğreten romancıların üsluplarını taklit etmemeye, pek kolay olmasa da, elinizden geldiğince özen gösterin. Geriye kalan her şeyde; bağlılık, disiplin ve takıntı konularında –ki gerekli gördüğünüz her takıntıyı edinebilirsiniz– onları taklit edin. Ama yazma şeklinizi ve tonunuzu mekanik bir biçimde tekrarlamaktan kaçının, çünkü kendinize has, anlatmak istediklerinize tamı tamına uyan bir üslup geliştirmeyi beceremezseniz öyküleriniz kendilerini hayatta tutacak inandırıcılık kaynağından beslenemezler.

Özgün bir üslup arayıp bulmak mümkündür. Faulkner'in ilk romanlarını okuyun. Güneyli yazarın vasat *Mosquitoes* (Sivrisinekler) ile *Sartoris*'in ilk versiyonu olan müthiş *Flags in the Dust* (Tozlu Bayraklar) arasındaki dönemde kendi üslubunu bulduğuna; dinî, mitolojik ve destansı üslupları harmanlayarak Yoknapatawpha ef-sanesine can verecek kuvvetteki, yılkavî ve görkemli diline bizzat tanık olacaksınız. Flaubert de kendi üslubunu romantik bir şiirsellikle yazdığı, ağılak ve dağınık *Ermîş Antonius ve Şeytan*'ın ilk versiyonuyla düzensiz üslubunu yoğun bir biçimde durulaştırıp abartılı ve şiirsel duygusallığını fütursuzca bastırdığı *Madame Bovary* arasında aramış ve bulmuş, peşine takıldığı "gerçeklik sanrısına" insanüstü bir çaba gösterip beş yılda ilk başyapıtını yaratarak benzersiz bir biçimde ulaşmıştır. Belki biliyorsunuzdur, Flaubert'in üsluba dair bir teorisi vardı: *mot juste*.¹ "Doğru sözcük"ten kastettiği, belli bir fikri tamı tamına ifade etmek için kullanılan sözcüktü. Yazarın

1. (Lat.) Doğru sözcük. (Ç.N.)

başlıca yükümlülüğü bu sözcükleri bulmaktır. Peki bulduğunu nasıl anlayacaktı? Kulağına güvenecekti: Sözcük kulağa hoş geliyorsa *doğru* demektir. Biçim ve temel – sözcük ve fikir – arasındaki o mükemmel uyumun müzikal bir ahenge dönüşmesi gerektiği için Flaubert bütün cümlelerini *la gueulade* (bağırtı veya çığırtı) adını verdiği bir sınamadan geçirirdi. Yazdıklarını yüksek sesle okumak için Croisset'deki küçücük evinin yanındaki, ıhlamur ağaçlarının gölgelediği, halen mevcut olan ve *allée des gueulades* (bağırtı patikası) diye anılan yürüyüş yoluna giderdi. Yazdıklarını bağırarak okur veya kulağına hoş gelen doğru sözcüğü bulur ya da aşırı bir azimle peşinden koştuğu sanatsal kusursuzluğa ulaşması için gereken sözcükleri ve cümleleri aramaya devam ederdi.

Rubén Darío'nun, "Üslubumla buluşmayan bir biçim," dizesini hatırlar mısınız? Bu dize uzun süre kafamı kurcalamıştır: Üslup ve biçim sakın aynı şey olmasın? Halihazırda sahip olduğumuz bir biçimi nasıl arayabiliriz? Artık bunun mümkün olduğunu anlıyorum, çünkü önceki bir mektubumda da belirttiğim üzere, üslup, edebî biçimin niteliklerinden sadece biridir. Diğer bir nitelik ise tekniktir, çünkü iyi bir öykü anlatmak için sadece sözcükler yeterli değildir. Ama mektubum fazlasıyla uzadığından bu konuyu daha sonraya bırakmak akıllıca olacak.

Kucak dolusu sevgiler...

V

ANLATICI MEKÂN

Sevgili Dostum,

Romanın yapısından bahsetme fırsatı bulduğum için sevinçliyim. Roman zanaatı, bizleri büyüleyen kurmacaları ahenkli ve hayat dolu bir bütün halinde tutar; inandırıcılığı öyle kuvvetlidir ki kurmacaları her şeyden bağımsız, kendi kendilerini yaratan ve kendi kendilerine yeten varlıklarmış gibi görürüz. Ama bunun bir sanrı olduğunu artık biliyoruz. Kurmacalar özlerinde böyle değildirler; büyüleyici üslupları ve mahir yapıları sayesinde bizleri kandırırlar. Önceki mektupta anlatım üslubundan bahsettik. Şimdiyse romanı meydana getiren malzemelerin düzenlenmesine ve romancının yazdıklarına ima gücü katmak için faydalandığı tekniklere değineceğiz.

Öykü yazmaya soyunanların karşılaşacağı sorunlar ve engeller dört ana gruba ayrılabilir:

- a) Anlatıcı
- b) Mekân
- c) Zaman
- d) Gerçeklik düzeyi

Başka bir deyişle, öyküyü anlatan kişi ve her romanda beliren, birbirine sımsıkı kenetli üç bakış açısının seçim ve yönetimi de, tıpkı üslup gibi, kurmacanın bizi

şaşırtmasını, sarsmasını, heyecanlandırmasını veya canımızı sıkmasını sağlar.

Bugün (istisnasız) her romanın en önemli karakteri olan ve bir anlamda diğer karakterlerin de temelini oluşturan anlatıcıdan bahsetmek istiyorum. Ama her şeyden önce, sıklıkla karşılaşılan bir yanlış anlamayı giderelim: Anlatıcı, yani öyküyü anlatan kişi, ve yazar, yani öyküyü yazan kişi, birbirine eş tutulamaz. Birçok romancı bu büyük hatanın kurbanıdır; öykülerini birinci şahsın ağzından anlatmaya ve konu olarak kendi yaşamöykülerini kullanmaya karar verdikleri için kendilerini kurmacalarının anlatıcısı zannederler. Ve hata ederler. Anlatıcı, yazarların arzuladıkları gibi et ve kemikten değil, sözcüklerden oluşur; yalnızca romanı anlatmak için yaşar ve anlattığı sürece var olur (kurmacanın sınırları kendisinin de sınırlarını oluşturur); öyle ki, yazar ne kadar eğlenceli ve ilginç bir yaşam sürerse sürsün ve bu yaşam romanın üslubuna ne kadar esin kaynağı olup ona yansısın, romanında anlattıklarını kendine mal edemez.

Anlatıcı da kendi "anlattığı" diğer karakterler gibi daima uydurma, kurmaca bir karakterdir, ama ötekilerden daha önemlidir, çünkü davranışları –belirmesi veya saklanması, gecikmesi veya acelesi, açıksözlülüğü veya anlaşılmazlığı, gevezeliği veya suskunluğu, şakacılığı veya ciddiyeti– anlattığı karakterlerin sahiciliğine inanıp inanmadığımızı ve bize kukla veya karikatür gibi görünüp görünmediklerini belirler. Anlatıcının tutumu öykünün kendi içindeki tutarlılığı açısından belirleyici, tutarlılık ise öykünün inandırıcılığının temel unsurlarındandır.

Roman yazarının çözmesi gereken ilk sorun, öyküyü kimin anlatacağıdır. Olasılıklar sayısız gibi görünse de genelde üç seçenek bulunur: karakter-anlatıcı; anlattığı öykünün dışında bulunan tanrısal-anlatıcı; ya da anlattığı dünyanın dışında olup olmadığı anlaşılamayan bir be-

lirsiz-anlatıcı. İlk iki tür anlatıcı en eski edebiyat geleneklerinden beri görülür; üçüncü tür anlatıcıysa modern romanın yepyeni bir ürünüdür.

Yazarın hangi anlatıcıyı seçtiğini anlamak için metnin kaçınıcı şahsın ağzından –yani *o*, *ben* veya *sen*– anlatıldığını belirlemek yeterlidir. Anlatıcının ses verdiği şahıs, bizleri söz konusu öykünün gerçekleştiği mekânla ilişkisi hakkında bilgilendirir. Eğer *ben* diyorsa (veya *biz*; bu ender olsa da mümkündür, Antoine de Saint-Exupéry'nin *Kale'sini* veya John Steinbeck'in *Gazap Üzümleri*'nin kimi kısımlarını hatırlayın) bu mekânın içindedir ve öyküdeki karakterlerin içine girip çıkmaktadır. Üçüncü şahsın ağzından konuşuyorsa anlatılan mekânın dışındadır ve birçok klasik romanda olduğu gibi, anlatılan dünyadaki en büyüğünden en küçüğüne her şeyi gören ve bilen, ama bu dünyanın bir parçası olmayıp bize dışarıdan, hatta yukarıdan gördüklerini aktaran bir tanrısal-anlatıcıdır.

Peki Michel Butor'un *L'emploi du temps*'ında (Geçen Zaman) Carlos Fuentes'in *Aura*'sında, Juan Goytisolo'nun *Juan Sin Tierra*'sında (Yurtsuz Juan), Miguel Delibes'in *Cinco horas con Mario*'sunda (Mario'yla Beş Saat) veya Manuel Vázquez Montalbán'ın *Galindez*'inin birçok bölümünde gördüğümüz gibi ikinci şahısta, *sen*'in ağzından konuşan bir anlatıcı mekânın neresinde bulunmaktadır? İçinde konumlandığı ikinci şahsın düşüncelerini okumadıkça bunu önceden bilmek mümkün değildir. Zira bu *sen*, anlattıklarının gerçekleşmesi için –ki bu tanrı taklitçisinin her şeyi kavrayan zihni ve sınırsız güçleri sayesinde illa ki gerçekleşecektir– anlatılan dünyanın dışından emirler yağdıran bir tanrısal-anlatıcı da olabilir. Öte yandan, bu anlatıcı açığa çıkıp kendine kaçamakça *sen* diye hitap eden bir bilinç, olayların içinde bulunsa da kimliğini okuyucudan (bazen de kendinden) saklayan, şizofren bir karakter-anlatıcı da olabilir. İkinci şahsın ağ-

zından anlatılan romanlarda bunu kesin olarak bilmek mümkün olmasa da kurmacanın içerdği ipuçlarından yola çıkarak tahminde bulunulabilir.

Anlatıcının konumlandığı mekânla anlatılan mekân arasındaki, romanın bütününe yayılan ilişkiyi *mekânsal bakış açısı* diye adlandırır ve bu bakış açısının anlatıcının şahsı tarafından belirlendiğini öne sürersek karşımıza üç olasılık çıkar:

a) Karakter-anlatıcı: Birinci şahsın ağzından anlatır; anlatıcının mekânıyla anlatılan mekân birbirine karışır;

b) Tanrısal-anlatıcı: Üçüncü şahsın ağzından anlatır; anlatıcı, anlatılanların gerçekleştiği mekândan ayrı ve bağımsız bir mekânda konumlanmıştır;

c) Belirsiz-anlatıcı: İkinci şahsın ardına gizlenen bu ses, her şeyin bilincinde ve hâkimiyetinde olan, anlattığı mekândan kurmacada olup bitecekleri emreden bir anlatıcıya da ait olabilir, olayların içinde yer alan, utangaçlığa, hinliğe, şizofreniye veya düpedüz kaprise kapılarak açığa çıkan ve okuyucu yerine kendi kendine hitap eden bir karakter-anlatıcıya da.

Tahminimce, *mekânsal bakış açısı* bu şekilde şema-
laştırıldığında kolaylıkla anlaşılmakta ve hangi anlatıcıya
ait olduğu bir romanın ilk birkaç satırının okunmasıyla
belirlenebilmektedir. Ancak bu durum soyut bir genelle-
meden ibarettir; meseleye somut açıdan yaklaşır, örnek-
leri teker teker incelersek bu şemanın çok sayıda fark
barındırdığını görürüz; bu farklılıklar sayesinde her yazar
anlatacağı öykünün mekânsal bakış açısını belirledikten
sonra geniş bir yelpazedeki yaratma ve melezleme, yani
özgünlük ve özgürlük seçeneklerinden yararlanabilir.

Don Quijote'nin başlangıcını hatırlar mısınız? Hatır-
ladığınıza eminim, çünkü gelmiş geçmiş en unutulmaz
roman açılışlarından: "La Mancha'nın adını *hatırlamak*
istemediğim bir köşesinde..." Yukarıdaki sınıflandırmaya

göre anlatıcının kim olduğuna en ufak bir şüphe yoktur; birinci şahsın ağzından, *ben* diyerek konuştuğuna göre öyküyle aynı mekânı paylaşan bir karakter-anlatıcı olmalıdır. Oysa çok geçmeden keşfedeceğimiz üzere bu anlatıcı, ilk cümledeki gibi olaylara burnunu sokmasına ve bizle *ben*'in ağzından konuşmasına rağmen, kesinlikle bir karakter-anlatıcı değildir; olayları bize adeta dışarıdaki bir üçüncü şahsın, *o*'nun ağzından ve geniş bir açıdan aktaran tipik bir tanrısal-anlatıcıdır. Başlangıçta birinci şahsa *dönüşüp* dikkat dağıtıcı (çünkü parçası olmadığı öyküde aniden ortaya çıkışı okuyucunun dikkatini olan bitenden başka yere çeker) ve teşhirci bir *ben* üstünden okuyucuya görüldüğü ender birkaç durum haricinde sahiden de *o*'nun ağzından konuşmaktadır. Mekânsal bakış açısındaki, anlatılanın derinliğiyle mesafesini değiştiren bu dönüşüm ve sıçrayışlar –*ben*'den *o*'na, tanrısal-anlatıcıdan karakter-anlatıcıya ve tam tersi– bazen yerli, bazense yersizdir. Şayet yersizse ve anlatıcının tanrısalılığına dair bu uluorta gösterişi yalnızca derinlikteki bu değişimler vasıtasıyla izliyorsak, ortaya çıkacak uyuşmazlık, öykünün inandırıcılığını zayıflatarak sanrının sonunu hazırlar.

Ama aynı zamanda da bize anlatıcının önündeki geniş seçenek yelpazesine ve bir şahıstan öbürüne sıçarken ne tür dönüşümlerden geçip anlatım perspektifini nasıl değiştirebileceğine dair fikir verir.

Anlatıcının bu mekânsal sıçrayış veya dönüşümleri, çeşitlilikleri sayesinde bize birçok ilginç örnek sunarlar. Roman türünün en sarsıcı örneklerinden *Moby Dick*'in başlangıcını hatırlıyorsunuzdur herhalde: “*Call me Ishmael.*” (Bana İsmail deyin. – İsmimin İsmail olduğunu varsayalım.) Olağanüstü bir başlangıç, değil mi? Melville topu topu üç İngilizce sözcük sayesinde, kimliği bizden gizlenen ve adının İsmail olduğundan kendisi bile kuşku-lanan bu gizemli karakter-anlatıcıya dair içimizde karşı

konulmaz bir merak uyandırmayı başarır. Mekânsal bakış açısı romanın en başından belirginleşir. İsmail birinci şahsın ağzından konuşur, öyküdeki karakterlerin arasında olsa da en önemlisi değildir –başkarakter ya takıntılı ve kibirli Kaptan Ahab ya da Kaptan Ahab'ın denizden denize kovaladığı düşmanı, yani saplantılı ve somut bir yokluğu simgeleyen beyaz balinadır– anlattığı maceraların büyük bölümüne tanıklık ve ortaklık eden (etmediklerini de bizzat başkalarından dinleyip okuyucuya aktaran) bir karakter-anlatıcıdır. Yazar bu bakış açısını roman boyunca sürdürse de son bölüme gelindiğinde işler değişir. Mekânsal bakış açısı o âna dek kati bir tutarlılık gösterir, çünkü İsmail anlattığı (bildiği) her şeyi sadece öyküdeki kendi karakterinin yaşadıkları üzerinden aktarır, böylece romanın inandırıcılığını kuvvetlendiren bir tutarlılık sağlanır. Ama son bölümde, sizin de hatırlayacağınız gibi, korkunç bir katliam yaşanır; balina, Kaptan Ahab'ın ve gemisi Pequod'un mürettebatının işini bitirir. Nesnel açıdan bakıldığında, öykünün kendi içindeki tutarlılığı adına mantıklı olan, İsmail'in de arkadaşlarıyla birlikte ölmesidir. Ama bu mantığa uyulmuş olsa öykü onu yaşamış biri tarafından nasıl anlatılabilirdi? Melville bu uyumsuzluğu önlemek ve *Moby Dick*'i anlatıcısının bize öbür dünyadan seslendiği düşsel bir hikâyeye dönüştürmemek için, romanın sonsözünde öğrendiğimiz üzere, İsmail'in (mucize eseri) hayatta kalmasını sağlar. Bu sonsözü yazan İsmail değil, anlatılan dünyanın dışında konumlanan bir tanrısal-anlatıcıdır. Dolayısıyla *Moby Dick*'in son sayfalarında mekânsal bakış açısı değişir, anlatılan öyküyle aynı mekânı paylaşan bir karakter-anlatıcıdan, anlatılan mekândan farklı ve daha geniş bir mekânda bulunan (ve buradan anlatılan mekânı gözleyip betimleyebilen) bir tanrısal-anlatıcıya geçer.

Romanlarda bu tür anlatıcı değişimlerine sıklıkla

rastlandığını herhalde siz de çoktan fark etmişsinizdir. Romanların (bazen ilk bakışta farkına varmasak da) bir değil, iki veya daha fazla anlatıcı tarafından anlatılması ve bu anlatıcıların, öyküyü bayrak koşucuları gibi birbirlerine devrederek anlatmaları olağan karşılanmalıdır.

Böyle devrolarak ilerleyen –mekânsal dönüşümlü– anlatımların aklıma gelen en çarpıcı örneklerinden biri Faulkner'ın *Döşөгimде Ölürlen*'idir; roman, Bundren ailesinin, doğduğu topraklarda istirahat etmek isteyen anneleri Addie Bundren'i gömmek için ülkenin efsanevi güney topraklarına yaptığı yolculuğu konu alır. Ceset Deep South'un kızgın güneşi altında çürümeye başlasa da ailenin Faulkner karakterlerine yaraşır kör bir kararlılıkla yoluna devam etmesi, yolculuğa kutsal kitaplara özgü destansı bir hava katar. Bu romanın nasıl, daha doğrusu kim tarafından anlatıldığını hatırlar mısınız? Birçok anlatıcısı vardır: Bundren ailesinin her üyesi bir anlatıcıdır. Öykü her birinin bilincinden geçip gezgin ve çoklu bir perspektif edinerek ilerler. Anlatıcı, her halükârda, bir karakter-anlatıcıdır; olayların ve anlatılan mekânın içindedir. Ama mekânsal bakış açısı değişmemesine karşın anlatıcının kimliği karakterden karaktere değiştiğinden, dönüşümler –*Moby Dick* ya da *Don Quijote*'dekinin aksine– bir mekânsal bakış açısından öbürüne, anlatılan mekânı terk etmeden, karakterden karaktere dolaşırlar.

Öykünün uyandırdığı heyecan ve merakı büsbütün kapılan okuyucuysa kurmacaya zenginlik, yoğunluk ve can katarak varlıklarının hakkını veren bu dönüşümlerin farkına bile varmaz. Böyle bir etki yaratmayı başaramadıklarındaysa tam tersi olur: Bu teknik çözümler görünür hale gelerek bize öyküdeki karakterleri doğallık ve özgünlükten yoksun bırakan bir deli gömleği gibi zorlama ve zalim görünür. *Don Quijote* ve *Moby Dick* içinse böyle bir durum kesinlikle geçerli değildir.

Aynı şekilde, roman türünün mihenk taşlarından, son derece ilginç bir mekânsal dönüşüm görebildiğimiz, muhteşem *Madame Bovary* için de geçerli değildir. Bu kitabın başlangıcını hatırlar mısınız?

Etütteydik, müdür içeriye girdi, arkasından da kılığı okul kılığına uymayan bir yeni ile büyük bir sıra taşıyan bir hademe geldi.

Burada anlatıcı kimdir? Kimdir bu kendine *biz* diye hitap eden? Bunu asla bilemeyeceğiz. Tek bildiğimiz, onun anlatılanla aynı mekânda konumlanan ve birinci çoğul şahıs kullandığına göre anlattıklarına birinci elden tanıklık eden bir karakter-anlatıcı olduğudur. *Biz* kullanarak konuştuğuna göre topluluğu temsil eden, kolektif bir karakter olabilir, belki de genç Bovary'nin katıldığı bu sınıfın öğrencileridir. (Dev romancı Flaubert'in yanında cüce gibi kalacak bir örnek vermeme izin verirsiniz: *Los cachorros* [Köpek Yavruları] adlı kitabımı kolektif bir karakter-anlatıcının, yani öykümün başkahramanı Pichulita Cuéllar'ın mahalle arkadaşlarının mekânsal bakış açısından yazmıştım.) Ama kimliğinin ifşa olmasından korktuğu, çekindiği veya utandığı için kendine *biz* diye hitap eden tek bir öğrenci de olabilir. Gelgelelim bu bakış açısı yalnızca birkaç sayfa sürer ve bu esnada iki-üç kez, biz-zat tanık olduğu bir olayı birinci şahsın ağzından anlatır. Ama kesin olarak belirlemenin kolay olmadığı bir anda –ki bu da ayrı bir beceri ister– bu ses bir karakter-anlatıcıya ait olmayı bırakıp öykünün dışında, farklı bir mekânda bulunan bir tanrısal-anlatıcıya dönüşür; artık *biz* olarak değil üçüncü tekil şahıs o'nun ağzından konuşmaktadır. Bu örnekte başlangıçta bir karaktere ait olan bakış açısı, çok geçmeden her şeyi bilmesine, görmesine ve anlatmasına rağmen kendini asla göstermeyen ve ta-

nıtmayan bir tanrınıninkine dönüşür. Bu yeni bakış açısı romanın sonuna dek değişmeden devam edecektir.

Mektuplarında roman türü hakkında kapsamlı bir kuram geliştiren Flaubert, anlatıcının görünmez olması gerektiği savının ateşli savunucularındandır, zira bizim kurmacanın bağımsızlığı veya kendi kendine yeterliliği adını verdiğimiz düşüncenin, ancak ve ancak, okuyucunun okuduğu metnin birisi tarafından anlatıldığını unutmaması ve romanın böyle bir özelliği varmışçasına, gözleri önünde, kendi kendini yarattığını zannetmeye başlaması sonucunda gerçekleşeceği görüşünü benimsemiştir. Tanrısal-anlatıcının görünmezliğini sağlamak için birçok teknik tasarlamış ve geliştirmiştir. Bu tekniklerin birincisi, anlatıcının tarafsız ve hissiz olmasını gerektirir. Anlatıcı öyküyü anlatmakla sınırlanmalı ve anlattıkları hakkında görüş belirtmemelidir. Fikir beyan etmek, yorumda bulunmak ve anlam çıkarmak anlatıcının öyküye zorla girmesi anlamına gelir; metnin kendi kendine yettiği sanrısını, romanın gerçekliğini meydana getirenlerden farklı, dış bir etkene veya kişiye bağımlı, ikincil, uydurma doğasını açığa çıkararak yok eden bir varlığın (bir mekânın ve gerçekliğin) kendini belli etmesi anlamına gelir. Flaubert'in, "nesnelliğin" bedelini görünmezlikle ödeyen anlatıcı hakkındaki kuramı birçok modern romancı tarafından (genelde böyle bir kuramın varlığının farkında bile olmadan) benimsenmiştir, dolayısıyla modern romanla romantik veya klasik roman arasında teknik bir sınır belirleyen Flaubert'i modern romanın kurucusu addedersek abartmış olmayız.

Yine de, anlatıcının daha az, bazense apaçık görünmesi romantik veya klasik romanların hatalı, uyumsuz ve inandırıcılıktan yoksun oldukları anlamına gelmez. Bunun tek anlamı, modern romana alışık olan bizlerin bir Dickens, Victor Hugo, Voltaire, Daniel Defoe veya Thackeray romanı okuduğumuzda metne ısınıp alışmamız gerektiğidir.

Modern ve klasik roman arasındaki bu ayrımın en önemli sebebi tanrısal-anlatıcının iki durumda farklı şekillerde davranmasıdır. Modern romandaki anlatıcı görünmez ya da en azından silik olmayı amaçlar; diğer durumdaysa anlatıcı bazen öyle coşar ki öyküyü bize değil de kendine anlatıyormuş gibi görünür, bazense bize anlattığı öyküyü kendi sapkın teşhirciliğini icra edebilmek için mazeret olarak kullanır.

XIX. yüzyılın diğer bir büyük romanı *Sefiller*'de de aynen böyle olmaz mı? Roman türü açısından önem teşkil eden bu yüzyılın en iddialı edebî eserlerinden biri olan bu roman, dönemin ve Victor Hugo'nun romanı yazarken geçirdiği onca yılın bütün büyük toplumsal, kültürel ve siyasi olaylarıyla yoğrulmuştur. *Sefiller*'in, anlatılan dünyanın teknik açıdan dışında bulunan, Jean Valjean, Monsenyör Bienvenu (Piskopos Myriel), Gavroche, Marius ve Cosette gibi karakterlerin kesişerek ve ayrı düşerek ilerleyen yaşamlarının geçtiği mekândan farklı bir yerde konumlanmış –bir tanrısal-anlatıcı olan– anlatıcısının muazzam bir teşhir ve kendine hayranlık gösterisi olduğunu söylersek abartmış olmayız. Aslına bakarsanız, öykü içinde bu anlatıcının varlığı esas karakterlerden bile daha fazla hissedilir; ölçsüz, kibirli bir kişiliğe ve dayanılmaz bir megalomaniye sahip olduğundan, bize öyküyü göstereceği yerde ha bire kendini gösterip durur; olan biten hakkındaki görüşlerini belirtmek, felsefe, tarih, ahlak ve din hakkında ahkâm kesmek, karakterleri hakkında yargılara varıp onlara zehir zemberek suçlamalar yöneltmek ya da onları maddi ve manevi zenginliklerinden dolayı pohpohlayıp göklere çıkarmak amacıyla olay akışını sıklıkla böler, üstelik bunu yaparken bazen birinci şahıstan üçüncüye sıçrar. Bu tanrısal-anlatıcı bizlere sürekli anlatılan dünyaya bağımlı, ikincil varlığına dair kanıtlar sunmakla kalmaz, inandığı, söylediği ve

yaptığı her şeyin haklı ve doğru olduğuna dair düşünceleri ve teorilerinin yanı sıra korkuları ve sevgilerini de en ufak bir utanma, sakınma ve vicdan göstermeden, okuyucunun gözleri önüne serer. Anlatıcının bu müdahaleleri Victor Hugo kadar hünerli ve yetkin olmayan bir yazarın elinde romanın bütün inandırıcılığını yerle bir edebilir. Tanrısal-anlatıcının bu müdahaleleri üslup düşkünü eleştirmenlerin "sistem çökmesi" adını verdikleri duruma sebep olur; bu durumun sanrıyı öldürmesi ve öykünün okuyucunun gözündeki inanılabilirliğini sıfırlayıp tutarsızlıklara ve uyumsuzluklara yol açması beklenir. Ama beklenen olmaz. Neden mi? Çünkü modern okuyucu bu müdahalelere çabucak alışır ve onları anlatım sisteminin, özünde birbirine kenetlenmiş iki ayrı öyküden oluşan bir kurmacanın ayrılmaz birer parçası olarak görür; bunların biri karakterlerin ve anlatılanların öyküsüdür ve şamdanların çalınması üzerine Jean Valjean'ın Piskopos Mösyö Bienvenu'nün evine gitmesiyle başlayıp kırk sene sonra, eski kürek mahkûmunun destansı yaşamında gösterdiği fedakârlık ve iyilikler sayesinde azizlik mertebesine ulaşarak başucunda ilk baştaki şamdanlarla ebediyete intikal etmesiyle sonlanır; diğeryse anlatanın öyküsüdür ve bu öykünün sıçrayışları, ünlemleri, yansımaları, yargıları, kaprisleri ve vaazları anlatılanlar için fikişsel, felsefi ve ahlaki bir zemin oluşturur.

Bu noktada *Sefiller*'in ukala ve keyfi davranan anlatıcısı gibi araya girerek *anlatıcı* hakkında söylediklerimi değerlendirebilsek nasıl olur? Böyle bir parantez açmanın gereksiz olduğunu zannetmesem de ilginize, yorumlarınıza ve sorularınıza verdiğim karşılıklar yeterince açık değilse hangi kısmın size karmaşık, hatta anlaşılmaz geldiğini bana daha sonradan söyleyebilirsiniz (ama roman biçimi gibi keyif aldığım bir konudaki düşüncelerimi değiştirmekte biraz zorlanacaksınız).

Her romancı öyküsünü yazı yoluyla anlatabilmek için kendisine kurmaca metinde temsilcilik veya elçilik edecek bir anlatıcı icat eder; bu anlatıcı da kurmacadır, çünkü kendisi de tıpkı anlatacağı karakterler gibi sözcüklerden ibarettir, romanı sayesinde ve romanına hizmet için yaşar. Anlatıcı denen bu karakter öykünün içinde veya dışında ya da bilinmeyen bir yerde bulunabilir ve anlatımını birinci, üçüncü veya ikinci şahsın ağzından gerçekleştirir. Bu seçim belli sonuçlar doğurur: Anlatıcının anlatılanların neresinde konumlandığı, anlattığına hâkimiyetini ve mesafesini de değiştirecektir. Karakter-anlatıcının bilebilecekleri —dolayısıyla da betimleyip anlatabilecekleri— elbette kendi dünyasında yaşadıklarıyla sınırlıyken tanrısal-anlatıcı anlatılan dünyaya dair her şeyi bilebilir ve bu dünyanın her yerinde bulunabilir. Hangi bakış açısını kullanacağını seçmek, anlatıcının anlatım esnasında inandırıcılığını yitirip yok etmemek adına itaat etmek zorunda kaldığı koşulları seçmek anlamına gelir. Öte yandansa, mekânsal bakış açısının belirlediği sınırlarına saygı göstermek büyük ölçüde bu inandırıcılığının işe yaramasına ve anlatılanı gerçeğe, yani iyi romanlar anlamına gelen koca yalanları içinde barındıran şu "hakikat"e yakın bulmamıza bağlıdır.

Romancının anlatıcısını yaratırken tamamen özgür olduğunu, yani bahsi geçen üç tür anlatıcı arasındaki ayrımın hiçbir şekilde mekânsal konumlanmalarının niteliklerini ve kişiliklerini tüketeyeceği anlamına gelmediğini ne kadar vurgulasak azdır. Flaubert'in veya Victor Hugo'nun romanlarının anlatıcıları olan bu yetkin tanrısal-anlatıcıların birbirlerinden ne kadar farklı olabileceklerini ve nitelikleri kurmaca karakterlerde olduğu gibi sonsuz çeşitlilik gösteren karakter-anlatıcıların durumunu birkaç örnekle gördük.

Ayrıca belki en başta belirtmem gerekse de sözü

kısa kesmek adına kaçınmış olduğum bir konuya değindik, ama sizin bu konuyu halihazırda bildiğinize veya bu mektubu okurken keşfedeceğinize eminim, zira verdiğim örneklerde yeterince irdeleniyor. Konu, *tek bir anlatıcıya sahip bir roman bulmanın çok zor, belki de imkânsız olmasıdır*. Çoğu roman birden çok anlatıcıya sahiptir ve bu anlatıcılar öyküyü bize farklı açılardan anlatmak için birer birer karşımıza çıkarlar, bazen aynı mekânsal bakış açısını paylaşırlar (bu karakter-anlatıcıya özgü bir açıdır, *La Celestina* [Çöpçatan] veya *Döşegimde Ölürken* benzeri, dramatik librettoları andıran kitaplarda görülür) veya Cervantes, Flaubert veya Melville örneklerinde gördüğümüz gibi dönüşümler vasıtasıyla bir bakış açısından ötekine sıçrarlar.

Biraz daha ilerlersek romanların mekânsal bakış açısı ve anlatıcılarının mekânsal dönüşümleri karşımıza çıkar. Büyüteçle (ki çirkin ve kabul edilmez bir kitap okuma biçimidir), titiz ve dondurucu bir bakış atarsak, anlatıcının bu mekânsal dönüşümlerinin, konuyu açıklamak için kullandığım örneklerdeki gibi, sadece genel anlamda ve uzun anlatımlar boyunca sürmediğini keşfederiz. Sü-ratli ve kısa, mesela yalnızca birkaç kelimelik olabilen bu dönüşümler aracılığıyla anlatıcı kurnaz ve anlaşılmaz bir biçimde mekân değiştirebilir.

Mesela, konuşma aktarım ibarelerinden yoksun karakterler arasında geçen konuşmalar mekânsal bir dönüşüme, bir anlatıcı değişimine sahne olur. Bir romanda, Pedro ile Maria'nın konuştuğu ve o âna dek öykünün dışındaki bir tanrısal-anlatıcı tarafından aktarılan bir bölümde aniden şöyle bir konuşma geçtiğinde; "Seni seviyorum, Maria." "Ben de seni seviyorum, Pedro," kısacık bir an için de olsa, öykünün (o'nun ağzından anlatan) anlatıcısı, tanrısal-anlatıcıdan öykünün içinde bulunan karakterlere (Pedro ve Maria'ya) dönüşür, ardından ka-

rakter-anlatıcının mekânsal bakış açısı içindeki iki karakter (Pedro ve María) arasında yeniden bir dönüşüm gerçekleşir, sonunda da anlatım, tanrısal-anlatıcının mekânsal bakış açısına döner. Halbuki bu kısa konuşma aktarım ibareleriyle yazılsaydı, ("Seni seviyorum, María," dedi Pedro, "Ben de seni seviyorum, Pedro," diye karşılık verdi María) öykü en başından itibaren tanrısal-anlatıcının bakış açısından anlatılacağı için böyle bir dönüşüm gerçekleşmeyecekti.

Büyük bir süratle gerçekleştiklerinden okuyucunun fark edemediği bu ufak dönüşümler önemsiz ayrıntılardan mı ibarettir? Hayır. Yapısal açıdan bakıldığında hiçbir şey önemsiz değildir; sanatsal bir yazının yetkinliğini veya yetersizliğini belirleyen şey, bu ufak ayrıntıların toplamıdır. Yazarın anlatıcısını yaratıp donatması (hareket ettirmesi, saklaması, göstermesi, yaklaştırması, uzaklaştırması ve farklı anlatıcılara ataması ya da aynı mekânsal bakış açısını paylaşan veya farklı mekânlar arasında sıçrayan birkaç anlatıcıya dönüştürmesi) keyfe keder olamaz ve olmamalıdır, romanın anlattığı öykünün inandırıcılığı adına belli gerekçelere dayanarak yapılmalıdır.

Mekânsal bakış açısındaki değişimler bir öyküyü zenginleştirebilir, yoğun, gizemli, muğlak kılabilir, başka yönlerini ortaya çıkarabilir, ama içinde yaşanmışlıklar –yaşam sanrısı– yerine teknik gösterişleri ve nitelikleri filizlendirirse öyküyü boğabilir; neticede uyumsuzluklar yaratır, gereksiz ve yapay zorluklar veya karmaşalar yüzünden inandırıcılığını kaybedip doğal olmadığını, baştan aşağı sahte olduğunu okuyucuya belli eder.

En kısa zamanda haberleşeceğimizi ümit ediyorum, kucak dolusu sevgiler...

VI

ZAMAN

Sevgili Dostum,

Romanın yapısı hakkındaki düşüncelerimin, kurmacanın derinliklerine, dağların derinliklerindeki sırların peşine düşen bir mağara düşkünü gibi sokulmanıza yardımcı olacak noktalar keşfetmenizi sağlamasına çok sevindim. Anlatıcıyla romanın mekânı (buna *mekânsal bakış açısı* gibi tatsız ve akademik bir isim vermiştim) arasındaki ilişkiyi hakkını vererek irdelediğimize göre artık anlatının, öykünün inandırıcılığı açısından en az mekân kadar önem taşıyan unsurlarından zamana değinebiliriz.

Hazır konunun başındayken, romanı *roman yapanın ne olduğunu*, özünü anlayabilmek adına, eski ve hatalı kimi önyargıları ortadan kaldırmalıyız.

Romanın özü derken, gerçek zaman (roman okuyucuları ve yazarları olarak derinliklerinde yaşamlarımızı sürdürdüğümüz kronolojik zamanı, lafı fazla uzatmak için böyle adlandıracağız) ve okuduğumuz metnin zamanı (gerçek zamandan farklı bir biçimde akan, tıpkı içinde barındırdığı anlatıcı ve karakterler gibi uydurma bir zamandır) arasında ortaya çıkan benzeşmeyi kastediyorum. Her romanda görebileceğimiz zamansal bakış açısını yaratırken, tıpkı mekânsal bakış açısında olduğu gibi, yazar kallavi bir yaratıcılık ve hayal gücü dozu çek-

miş ve muhtemelen bunun farkına bile varmamıştır. Romanın zaman akışı da tıpkı mekân ve anlatıcı gibi kurmacadır, romancının yaratımını gerçek dünyadan kurtarmak ve (tekrar ediyorum) inandırıcılığı yettiği ölçüde (görünüşte) bağımsız kılmak için kullandığı yöntemlerden biridir.

Birçok düşünürün ve (konuya ilişkin sayısız metin kaleme alan Borges de dahil) yazarın aklını kurcalayan zaman meselesi birbirinden farklı çok sayıda teorinin ortaya çıkmasına önayak olmuştur; bana kalırsa bu teoriler arasında “kronolojik zaman” ve “psikolojik zaman” şeklinde basit bir ayrım gidilebilir. Kronolojik zaman, varlığını bizim öznelliğimizden bağımsız olarak, nesnel bir biçimde sürdüren, gezegenlerin konumu ve yıldızların hareketleri aracılığıyla ölçtüğümüz, doğumumuzdan ölümümüze kadar bizi aşındıran ve her varlığı ölümlü kılan yaşam eğrisini idare eden zamana denir. Psikolojik zaman ise yapıp yapmadıklarımızın bilincine varmamızı sağlar ve duygu dünyamızda belirgin bir iz bırakır. Keyif aldığımız, coşup heyecanlandığımız büyüleyici, çarpıcı ve etkileyici durumlarda çabucak geçiverir. Beklediğimiz ve ıstırap çektiğimiz durumlardaysa uzar ve sonsuza kadar sürüyormuş gibi görünür; saniyeler dakikalara, dakikalar saatlere dönüşür; içinde bulunduğumuz koşullar (yalnızlıklarımız, bekleyişlerimiz, etrafımızı saran felaketler, gerçekleşmesini istediğimiz veya istemediğimiz olaylar) yüzünden sıkışıp tıkanıyormuş, geçmek bilmiyormuş gibi görüldüğünde bunu bariz biçimde hissederiz ve çözülüp akıvermesini arzularız.

Naçizane fikrimce, romanda zamanın kronolojik değil psikolojik zamandan yola çıkarak inşa edildiğine, bu zamanın romancının (iyi romancının) becerisi sayesinde nesnelmiş gibi görüldüğüne ve böylece romanın (kendi ayakları üstünde durmak isteyen her kurmacanın

mecbur olduğu üzere) gerçek dünyadan uzaklaşıp farklılaştığına dair bu kuralın (kurmaca dünyasındaki birkaç istisna dışında) herhangi bir istisnası bulunmaz.

Bunu bir örnekle daha iyi açıklayabiliriz. Ambrose Bierce'in, "An Occurrence at Owl Creek Bridge" (Baykuş Deresi Köprüsü'nde Olay) adlı muhteşem öyküsünü okumuş muydunuz? Amerikan İç Savaşı sırasında tren raylarını sabote etmeyi amaçlayan Peyton Farquhar adlı güneyli çiftçi, sonunda bir köprüye asılarak idam edilir. Öykü, idam mangasının ortasındaki zavallı Farquhar'ın boynuna ilmiğin geçirilmesiyle başlar. İnfaz emri verilir verilmez ip kopar ve mahkûm dereye düşer. Köprüdeki ve kıyılardaki askerlerin ateşledikleri mermilerden sıyrık bile almadan yüzerek kaçır ve uzaklarda karaya çıkar. Tanrısal-anlatıcının olan biteni Peyton Farquhar'ın devinim halindeki düşüncelerinin yanıbaşından aktarması sayesinde adamın ormandan kaçarken zihninde beliren anılara, sevdiği kadının yolunu gözlediği yuvasına yaklaşırken içinde yükselen coşkuya, peşindekileri atlatıp evine varırsa kurtulacağı ümidine tanık oluruz. Adamın kaçışındaki eziyet öykünün anlatımına da bütünüyle yansır. Ev biraz ileride belirip adamın görüş alanına girer ve adam en sonunda gölgelerin arasında karısının karaltısını görür. Tam onu kucaklayacakken öykünün başında, yani birkaç saniye önce, boynuna geçirilen ilmiğin sınırsızlığı geri gelir. Her şey göz açıp kapayıncaya kadar olup bitmiş, anlatıysa bu kısacık ânı genişletip sözcükler yoluyla (öykünün nesnel zamanında yalnızca bir saniye süren) gerçek dünyadan ayrı, bağımsız bir zaman yaratmıştır. Kurmacanın psikolojik zaman üstünden nasıl kendine özgü, *bağımsız* bir zaman inşa ettiğini bu örnekle açıklayabildiğimi umarım.

Aynı konuda bir başka örnek ise Borges'in "El milagro secreto" (Gizli Mucize) adlı öyküsüdür. Çek yazar ve

şair Jaromir Hladík tam idam edilecekken Tanrı araya girer ve adamın hayatı boyunca tamamlayamadığı *Düşmanlar* adlı tiyatro oyununu –zihninde– tamamlaması için bir sene daha yaşamasına izin verir. Ancak iddialı eserini kafasının içinde tamamlayacağı bu sene, idam mangasının komutanının vereceği “ateş” emriyle başlayıp tüfeklerden püsküren mermilerin hedeflerini bulmalarıyla sonlanacak, yani saniyenin milyonda biri kadar bile sürmeyecektir. Her kurmaca (bilhassa da iyi olanlar) biz okurların yaşadığı gerçek dünyanınkinden farklı, bağımsız bir zamana, kendine özgü bir zaman mekanizmasına sahiptir.

Romandaki zamanın bağımsızlığını nitelemek için ilk adım, tıpkı mekânda olduğu gibi, romanın *zamansal bakış açısını* tespit etmektir; her ne kadar birbirlerine göbekten bağlı olsalar da, bunu *mekânsal bakış açısıyla* karıştırmamak gerekir.

Tanımlardan kurtulmak mümkün olmadığına göre (sizin de tanımlardan benim kadar rahatsızlık duyduğunuz ve edebiyatın sürprizlerle dolu evreninde yerlerinin olmadığını düşündüğünüze eminim) şöyle diyelim: Romandaki anlatıcının zamanıyla anlatılanın zamanı arasındaki ilişkiye *zamansal bakış açısı* denir. Mekânsal bakış açısı gibi bu bakış açısı da romancıya üç seçenek sunar (bunların her biri kendi içinde birçok başka alt seçenek barındırır) ve bu seçenekler anlatıcının öyküyü anlatırken kullandığı zamana göre belirlenir:

a) Anlatıcının zamanıyla anlatılanın zamanı kesişebilir, birleşebilir. Bu durumda anlatıcı şimdiki zaman dilimini kullanır.

b) Anlatıcı şimdiki ve gelecek zamanda meydana gelen olayları geçmişten bildirir. Ve sonuncusu:

c) Anlatıcı (uzak veya yakın) geçmişte meydana gelen olayları şimdiki veya gelecek zamandan bildirir.

Soyut olarak ifade edilen bu ayrımlar karmaşık gibi görünseler de uygulandıkça çabucak anlaşılırlar, böylece anlatıcının öyküyü aktarmak için hangi zamanı kullandığını kolaylıkla belirleriz.

Bunu roman yerine bir öyküyle örneklendirebiliriz. Guatemalalı yazar Augusto Monterroso'nun "El Dinosaurio" (Dinozor) adlı öyküsü dünyanın en kısa (ve en iyi) öykülerinden biridir ve tek bir cümleden oluşur:

Uyanmıştı ve dinozor hâlâ oradaydı.

Kusursuz bir öykü, değil mi? Özlü, etkili ve renkli oluşu, ima gücü ve tutumlu yaklaşımı sayesinde erişilmez bir inandırıcılığa sahip. Bu minnacık ve paha biçilmez anlatının hepsi birbirinden zengin *diğer* olası anlamlandırmalarını şimdilik kenara bırakalım ve öykünün *zamansal bakış açısına* odaklanalım. Anlatıcı hangi zaman dilimindedir? Duyulan geçmiş zamanın hikâye kipindedir: "Uyanmıştı" Demek ki anlatıcı gelecekte konumlanmış, peki anlattığı olay ne zaman gerçekleşmiş? Anlatıcının konumlandığı geleceğe göre uzak bir geçmişte mi, yakın bir geçmişte mi gerçekleşmiş? Yakın geçmişte. Anlatılan olayın zamanının anlatıcınıninkine uzak veya yakın olduğunu nereden biliyorum? Bu iki zaman arasında aşılması imkânsız bir boşluk, zamansal bir gedik, iki zaman arasındaki sürekliliğini tamamen ortadan kaldıran kapalı bir kapı bulunmasından. Anlatıcının kullandığı zaman diliminin en belirleyici niteliği, olayı şimdiki zamandan nispeten kopuk bir geçmiş zamanla sınırlamasıdır. Demek ki, "Dinozor" öyküsünde olay, anlatıcının zamanına göre uzak bir geçmişte meydana gelir; yani, öykünün zamansal bakış açısı *c* seçeneğine denk gelir, bu seçeneğin içindeyse iki alt seçenek mevcuttur:

– Gelecek zaman (anlatıcınıninki)

– Uzak geçmiş zaman (anlatılanınki)

Anlatıcı, kendi zamanının, konumlandığı geleceğe göre yakın bir geçmişe denk gelmesi için hangi zamanı kullanmalıdır? İşte bu zamanı (harikulade metni üstünde yaptığım değişikliklerden dolayı Augusto Monterroso'nun beni affedeceğini umarım):

“Uyandığında dinazor hâlâ oradadır.”

Görülen geçmiş zaman (ki romanlarının hemen hepsini bu zamanı kullanarak yazan Azorin'in de gözdesidir), geçmişte meydana gelmesine rağmen şimdiye uzanan, gerçekleşmesi belli bir süre gerektiren ve anlatıldıkları anda meydana geliyormuş gibi görünen olayları anlatabilme özelliğine sahiptir. Yanımızda, hemen yanibaşımızda bulunan bu geçmişle anlatıcı arasında önceki örnekte “uyanmıştı”da olduğu gibi kesin bir ayrım yoktur; anlatıcı ve anlatılan birbirlerine dokunabilecek kadar yakındırlar ve bu açıdan, anlatıcının olayın gerçekleştiği geçmişle hiçbir bağlantısı bulunmayan dünyasını bağımsız bir geleceğe fırlatan mesafeli tavrıyla duyulan geçmişten ayrılır.

Bu örnekten yola çıkarsak, üç olası *zamansal bakış açısından* bir tanesini (iki alt seçeneğiyle birlikte) sanırım şu şekilde ifade edebiliriz: Uzak veya yakın geçmişte gerçekleşen olayları gelecekte konumlanarak anlatan bir anlatıcının sahip olduğu bakış açısıdır. (Yani c.)

Şimdiyse, yine “Dinazor”dan yola çıkarak, üç seçeneğin en basit ve belirgini olan ilk seçeneği, yani anlatıcının zamanıyla anlatılanın zamanının kesiştiği *a'yı* örneklendirelim. Bu zamansal bakış açısı anlatıcının şimdiki zamanda konumlanmasını gerektirir:

“Uyanır ve dinazor hâlâ oradadır.”

Anlatıcı ve anlatılan aynı zaman dilimindedir. Öykü bize anlatılırken *gerçekleşmektedir*. Buradaki ilişki, birbirinden farklı iki zaman dilimi bulunduran ve anlatıcının

anlatılanlardan sonra yaşamasından dolayı eksiksiz bir bakış açısına sahip olduğunu gördüğümüz önceki örnekten çok farklıdır. *a* seçeneğinde anlatıcının bilgisi ve görüşü daha kısıtlıdır, olaylardan yalnızca kendisi anlatıp gerçekleştiklerinde haberdar olur. Anlatıcının zamanıyla anlatılanın zamanı, geniş zaman sayesinde birbirine karıştığında (Samuel Beckett ya da Robbe-Grillet'nin romanlarındaki gibi) anlatılanlar alabildiğince yakınlaşır; duyulan geçmişte alabildiğince uzaklaşır, görülen geçmişteyse ortalarda kalır.

Sıra seçeneklerin en az rastlanılan ve en karmaşık örneğine, yani *b*'ye geldi: Anlatıcı geçmişte konumlanır ve henüz gerçekleşmemiş ve yakın veya uzak gelecekte gerçekleşecek olayları anlatır. Aşağıda bu *zamansal bakış açısına* birkaç örnek veriyorum:

“Uyanacaksın ve dinazor hâlâ orada olacak.”

“Uyandığında dinazor hâlâ orada olacak.”

“Uyanmış olduğunda dinazor hâlâ orada olacak.”

Bu örnekler (çoğaltılmaları mümkündür) arasında ince farklar vardır, anlatıcının zamanıyla anlatılan dünyanın zamanı her birinde farklı uzaklıklardadır; ortak paydalarıysa, anlatıcının henüz gerçekleşmemiş, o anlattıkça gerçekleşen olayları anlatması, dolayısıyla anlattıklarının nereye varacağına emin olamamasıdır; oysa şimdiki zamanda veya gelecekte konumlanıp halihazırda gerçekleşmiş olayları anlatan bir anlatıcı, anlattıklarının nereye varacağını bilir. Uzak veya yakın bir gelecekte gerçekleşen olayları geçmişte konumlanarak aktaran anlatıcı, anlattıklarına şüpheli ve göreceli bir hava katmanın yanı sıra tanrısal güçlerini de daha büyük bir yetkinlikle sergiler, zira gelecek zaman kullandığından anlattıkları, buyurduğu her şeyin gerçekleşmesini bekleyen bir zorbanın emir silsilesine dönüşür. Kurmaca, bu *zamansal bakış açısından* aktarıldığında anlatıcı mutlak ve ezici bir

belirginliğe kavuşur. İşte bu yüzden, romancı *bu anlatımı kullanmazsa* inandırıcılığını yitireceğini düşünmedikçe, anlatıcının anlattıklarına güvensizliğini veya teşhirciliğe varan aşırı güvencini belirginleştiren bu bakış açısını gelişigüzel kullanmamalıdır.

Bahsettiğimiz bu üç olası *zamansal bakış açısını* alt seçenekleriyle birlikte tanımladığımıza ve onları anlatıcıyla anlatılanın zamanına göre birbirinden ayırabileceğimizi öğrendiğimize göre, bir kurmacada nadiren tek bir *zamansal bakış açısı* bulunduğunu eklememiz gerekir. Genelde bu bakış açılarından biri ötekine baskın çıkarsa da, anlatıcının, etkileri arttıkça belirginlikleri de artan ve okuyucunun fark etmeden geçiverdiği *dönüşümler* (zaman diliminde değişimler) aracılığıyla farklı *zamansal bakış açıları* arasında gidip gelmesi olağan karşılanır. Anlatıcı bunu başarmak için zaman sisteminin tutarlılığından (anlatıcının ve/veya anlatılanın zamanındaki belli bir modeli takip eden dönüşümlere) ve dönüşümlerin, vazgeçilmezliğinden, yani hayaliden ziyade abartılı olmalarına rağmen karakterlere ve öyküye daha büyük önem –yoğunluk, derinlik, gerilim, çeşitlilik, rahatlık– katmalarından faydalanır.

Meselenin teknik kısmına girmezsek, özellikle modern romanlarda, öykünün zaman içinde de mekânda olduğu gibi dolaşıp durduğunu söyleyebiliriz, çünkü romanda zaman uzar, genişler, durağanlaşır ya da dörtlünela koşturmaya koyulur. Öykü, metnin zamanında tıpkı bir arazideymiş gibi *hareket eder*, turlar atar, kâh adımlarını aç aça, kâh parmak uçlarında ilerler, istediği kadar süreyi (yok sayarak) boş geçirir, sonra da kaybettiği bu süreleri kazanmak için gerilere döner, gerçek dünyanın biz etten kemikten sakinlerine bahşedilmeyen bir rahatlıkla geçmiş ve gelecek arasında mekik dokur. Öyleyse kurmacanın zamanı da, tıpkı anlatıcı gibi, yaratılmış bir varlıktır.

Örnek olarak, roman zamanını temel alan bazı özgün yapıtları inceleyelim (görünüşte özgün tabii, yoksa her şey kendince özgündür). Alejo Carpentier'in "Viaje a la semilla" (Çekirdeğe Çekilmek) adlı öyküsünün kronolojisi, geçmişten şimdiye, oradan da geleceğe doğru değil, tam tersi yönde akar: Eserin başkahramanı Capellánias Markisi Don Marcial ölüm döşegindeki bir ihtiyardır ve öykünün başından itibaren zamanda geriye doğru ilerler; yaşlılık, gençlik ve çocukluğundan geçip sonunda bilincin bulunmadığı, duyulardan ibaret "hissedilir ve elle tutulur" bir dünyaya adım atar; annesinin rahmindeki bir cenine dönüşmüştür. Öykü tersten anlatılmamıştır; bu kurmaca dünyada zamanın tersine işlemektedir. Doğum öncesi hallerinden konu açılmışken Laurence Sterne'in meşhur romanı *Tristram Shandy / Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*'ni anmadan olmaz, zira romanın –onlarca sayfa süren– başlangıcında, henüz doğmamış karakter-anlatıcının yaşamöyküsü, döllenmesi sırasında atlatılan aksaklıklara ve annesinin rahminde cenine dönüşmesine kadar uzanan gülünç ayrıntılarla anlatılır. Anlatımındaki dönemeçler, dolambaçlar ve gelgitler *Tristram Shandy*'yi son derece ilginç ve sıra dışı bir yapıta dönüştürür.

Kurmacalarda iki veya daha fazla zaman mekanizmasının birlikte kullanıldığı da sıklıkla görülür. Örneğin Günter Grass'ın en tanınmış romanı *Teneke Trampet*'te zaman (camları tuzla buz eden sesi ve trampetiyle) ünlü başkahraman Oskar Matzerath hariç herkes için normal biçimde akar; Oskar büyümemeye karar verip zaman kavramını çöpe atar ve amacına ulaşır, hem de büyük bir tantana kopararak; büyümesi durur ve etrafındaki dünya, herkes ve her şey Zaman Tanrısı Kronos'un dayatmasından dolayı aşınır, yaşlanır, yok olur ve yeniden ortaya çıkarken Oskar ebediyen yaşar.

Zamanın ortadan kaldırılması ve bunun olası (kurmacaların anlattıklarına bakılırsa tüyleri diken diken) sonuçlarına romanlarda defalarca değinilmiştir. Simone de Beauvoir'ın *Tüm İnsanlar Ölümlüdür* adlı pek bilinmeyen romanı buna bir örnek teşkil eder. Julio Cortázar da en tanınmış romanı *Seksek*'te zamanı hokkabaz gibi parmağında çevirerek varoluşun amansız kanunu olan ölümü unufak eder. *Seksek*'i anlatıcının sunduğu *okuma planı* ndaki talimatlara uyarak okuyan okuyucular kitabı asla bitiremezler, çünkü kitabın son iki bölümü birbirinin başına bağlanarak sonlanmaktadır; uysal ve yumuşak başlı okurlar kaçmanın imkânsız olduğu bir zaman labirentinde sıkışıp kalacak ve (pratikte olmasa da) teoride ölene dek, döne döne bu bölümleri okuyacaklardır.

Borges (kendisi gibi zaman kavramına hayran bir yazar olan) H.G. Wells'in *Zaman Makinesi* romanından sıklıkla bahsederdi. Kitapta bir adam geleceğe seyahat eder ve elinde macerasının gerçekliğini simgeleyen bir gülle kendi zamanına döner. Borges'e göre henüz dünyada bulunmamasına rağmen var olan bu tuhaf gül, düşsel nesnelerin en mükemmel örneklerindendir.

Birbirine paralel akan zamanlara diğer bir örnek olarak Adolfo Bioy Casares'in "La trama celeste" (İlahî plan) adlı öyküsünü gösterebiliriz; bu öyküde bir pilot uçağıyla birlikte kaybolur, çok geçmeden yeniden ortaya çıkar ve aradan geçen zamanda olağanüstü bir macera yaşadığına da kimseyi inandıramaz: Uçağıyla bir zamandan kalkıp farklı bir zamana inmiştir; bu düşsel evrende tek bir zaman değil, her nasılsa aynı anda var olabilen, çok sayıda, birbirine paralel zaman dilimleri mevcuttur; her birinin kendine özgü nesneleri, kişileri ve akışları vardır; öyküdeki pilot sayesinde keşfettiğimiz bu evrendeki, yapısı itibariyle bir piramidi andıran, her katında birbirine bitişik, ama aralarında iletişim kurmayan zaman dilimle-

ri, istisnai durumlar haricinde asla kesişmezler.

Zamandaki bu tür evrenlerin tam tersiyse, anlatımın giderek yoğunlaşmasıyla zamanın akışının adeta durma noktasına geldiği evrenlerdir: Joyce'un dev romanı *Ulysses* Leopold Bloom'un yaşamının yalnızca yirmi dört saatlik bir bölümünde geçmektedir.

Mektubum gittikçe uzarken araya girmek ve dilinizi dudağınızı kavuran bir saptamayı bana aktarmak için sabırsızlanıyor olmalısınız: "*Zamansal bakış açısı* hakkında buraya kadar yazdıklarınızda şu iki ayrı unsuru birbirine karıştırarak sunmanız dikkatimi çekti: Konu ya da olay olarak zaman (Alejo Carpentier ve Bioy Casares örneklerindeki gibi) ve biçim olarak zaman (*Seksek*'in ebediyete uzanan zamanındaki gibi)." Saptamanızda haklısınız. Tek bahanem (ki bahane olarak değerlendirmek size kalmış) bu karışıklığı kasten yapmış olmamdır. Neden yaptım bunu? Çünkü bence kurmacanın bu yönü, yani *zamansal bakış açısı*, romanın esrarengiz anatomisini incelemek için uygunsuzca birbirinden ayırdığım "biçim" ve "temel" adı verilen değişmezlerini daha iyi açığa çıkarır.

Tekrar ediyorum: Romanın zamanı biçimsel bir yaratıdır, zira öykünün zaman aracılığıyla akışı, gerçek yaşamdakine benzer veya eş olamaz; ama bu uydurma akış, anlatıcıyla anlatılanın zamanı arasındaki bu ilişki, bir yandan da bahsettiğimiz zamansal bakış açısı kullanılarak anlatılan öyküye sıkı sıkıya bağlıdır. Aynı şey tam tersi için de geçerlidir; zamansal bakış açısı da romanda anlatılan öyküye *bağlıdır*. Yani, içinde bulunduğumuz soyut düzlemin soyutluğundan çıkıp romanların somutluğuna yaklaşırsak ikisinin de aynı şey olduklarını, ayrılmaz bir bütün meydana getirdiklerini anlarız. Aynı anda hem öykünün anlatıldığı sözcükler üzerinden vücut ve hayat bulan (ya da bulamayan) hem de öyküden ayrılabilen (mekânsal, zamansal ve gerçeklik düzeyinde) bir

“biçimin” var olmadığını romanlar sayesinde keşfederiz.

Ama zaman ve roman konusunu kapamadan önce bütün kurmaca metinlerin doğuştan sahip olduğu bir şeyden bahsedelim. Kurmaca metinlerde hem zamanın yoğunlaştığı, görkemli bir biçimde canlanıp okuyucuya görüldüğü, dikkatini tamamen çeldiği anlar, hem de tam tersi, yoğunluğun azaldığı, anlatılanların canlılığını kaybettiği kısımlar tespit edebiliriz; bu kısımlar basmakalıp ve kestirilebilir olduklarından ilgimizi çekmekten, dikkatimizi çelmekten acizdirler; sayfa doldurmak haricindeki tek işlevleri, aksi takdirde kopuk kalacak karakter ve olayları birbirine bağlayan bilgi ve yorumları aktarmaktır. Bu kısımları *krater* (ya da had safhada tecrübe içermesinden dolayı, *canlı zaman*), ötekileriye geçişli ya da *ölü zaman* diye adlandırabiliriz. Yine de bir romancıyı romanlarında ölü zamanlar, yani unsurlar arasında ilişki kurmaktan başka işe yaramayan kısımlar var diye suçlamak haksızlık olur. Ölü zamanlar, romanlarda sürekliliği sağlamaya ve romanlara özgü insan ilişkileriyle dolu bir dünya sanrısı yaratmaya yararlar. Şiir yoğun, arıtılmış ve derli toplu bir tür olabilir. Roman ise öyle değildir. Roman genişledikçe genişler, zamana yayılır (üstelik bu zamanı kendi yaratır) ve bir veya daha fazla karakterin belli bir toplumsal bağlamda yaptıklarını anlatarak “öykü” olmaya öykünür. Bunu başarabilmek için hem unsurlar arasında ilişki ve bağlantılar kurmasını sağlayan *bilgilendirici* malzemelere, hem de öykünün büyük sıçrayışlarla ilerlemesini (bazen mizacını değiştirmesini, geçmişe veya geleceğe sapmasını, umulmadık anlam karmaşaları ve imalar ortaya çıkarmasını sağlayan kraterlere ya da had safhada hareketlilik içeren kısımlara gereksinim duyar.

Romanın üç tür *zamansal bakış açısıyla* şemalaştırılabilen zaman düzenini bu krater (veya canlı zaman) ve geçişli (veya ölü) zaman birleşmesi belirler; her yazılı

öykü zaman düzeni adını verdiğimiz bağımsız ve kronolojik bir sisteme sahiptir. Zaman üzerine söylediklerim sayesinde kurmacaların niteliklerini tespit etme konusunda ilerleme kaydettiğimizi kabul etsem de hâlâ yenecek kırk fırın ekmeğimiz var. Romanı meydana getiren diğer unsurlara eğildikçe bunu daha iyi anlayacağız. Ne de olsa bu sonu gelmez düğümler yumağını çözmeye kararlıyız, değil mi?

Baksanıza, sorularınız dilimi iyice çözdü, susmayı beceremiyorum.

Kısa sürede haberleşmek dileğiyle, gönülden selamlar.

VII

GERÇEKLİK DÜZEYİ

Değerli Dostum,

Çabuk cevabınız ve romanın anatomisini inceleme-ye devam etmemizi arzuladığınız için size minnettarım. Romanın mekânsal ve zamansal bakış açısı konusunda söylediklerime fazla bir itirazınızın olmadığını duyduğuma da ayrıca sevindim.

Yine de, şimdi inceleyeceğimiz (ve en az öncekiler kadar önemli olan) bakış açısını kavramak korkarım pek de kolay değildir. Birazdan mekân ve zamanınkilerden çok daha kaypak bir alana adım atacağız. İyisi mi lafı dolandırarak vakit kaybetmeyelim.

Kolaylık olsun diye şöyle bir genel tanımla başlayalım: Anlatıcının konumlandığı gerçeklik düzeyiyle (veya düzlemiyle) anlatılan olayların geçtiği gerçeklik düzeyi arasındaki ilişkiye *gerçeklik düzeyinin* bakış açısı denir. Mekân ve zamanınkilerde olduğu gibi bu bakış açısında da anlatıcıyla anlatılanın düzlemleri kesişir veya ayrılır, böylece ortaya farklı metinler çıkar.

İtiraz ettiğinizi duyar gibiyim: “Mekân başlığında bahsettiğimiz üç olası bakış açısını kolaylıkla tespit edebildiğimize (anlatıcı anlatılanın içindedir, dışındadır ya da belirsizdir) ve aynı kolaylık zaman için de geçerli olduğuna göre (şimdiki, geçmiş ya da gelecek), karşımıza

usandırıcı derecede sonsuz bir gerçeklik çıkmaz mı?" Elbette çıkar. Teorik açıdan bakarsak gerçeklik, sınırsız çeşitlilik gösteren düzlemler arasında tekrar tekrar bölünebilir, hatta romanın gerçekliğine sayısız bakış açısı getirebilir. Yine de sevgili dostum, bu baş döndürücü varsayım gözünüzü korkutmasın. Maalesef teoriden pratiğe geçince (bakın, burada birbirinden gayet ayrı iki gerçeklik söz konusu) kurmacanın, aslında sınırlı sayıda gerçeklikle haşır neşir olduğunu anlar, dolayısıyla da hepsini tüketmeye kalkışmadan, gerçeklik düzeyinin bakış açısının en yaygın örnekleriyle karşılaşırız (bu açıklama benim de pek içime sinmedi, ama daha iyisini bulamadım).

Olası düzlemler arasındaki, karşıtlıkları ve birbirlerinden bağımsızlıkları daha belirgin olan düzlemler belki de "gerçek" ve "düşsel" dünyaların düzlemleridir. (Tırnak işaretlerini bu kavramların göreceliliğini vurgulamak için kullandım, zira onlar olmasa anlaşılamaz, hatta belki dili kullanmaktan bile yoksun kalırız.) Pek hoşlanmasanız da (ben de hoşlanmam), kendi deneyimlerimizle bağdaştırtıp özdeşleştirebileceğimiz her karakteri, nesneyi ve durumu gerçek ya da gerçekçi, diğerleriniyse düşsel olarak nitelendirdiğimizi kabul edersiniz herhalde. Düşsellik kavramı büyülü, mucizevi, destansı, efsanevi gibi birçok farklı kademeden meydana gelir.

Bu iddiayı şimdilik doğru kabul edersek, bunun romanda anlatıcı ve anlatılan arasında kurulan birbirlerine eş veya zıt düzlemlerin ilişki içinde olduklarını söyleyebiliriz. Konuyu somut bir örnekle açıklamak için yeniden usta yazar Augusto Monterroso'nun harikulade kısalıktaki "Dinozor" öyküsüne dönelim:

Uyanmıştı ve dinozor hâlâ oradaydı.

Bu öyküde gerçeklik düzeyinin bakış açısı nedir? *Anlatılanın* düşsel bir düzlemde konumlandığı konusunda hemfikir olduğumuzu sanıyorum, zira deneyimlerimiz aracılığıyla tanıdığımız gerçek dünyada, rüyalarımıza –kâbuslarımıza– giren tarihöncesi hayvanların nesnel gerçekliğe geçmesi ve uyandığımızda yatağımızın karşısında dikilmesi olanaksızdır. Bu durum, anlatılanın gerçeklik düzeyinin hayalî veya düşsel olduğunu gösterir. Acaba (tanrısal ve belirsiz) anlatıcı da bu düzlemde mi konumlanır? Bence hayır; bu anlatıcı gerçek veya gerçekçi, yani anlattığına zıt ve aykırı bir düzlemde konumlanır. Bunu nereden mi biliyorum? Sözcükleri idareli kullanan anlatıcının bize bu kısacık öyküyü aktarırken verdiği, önemsizmiş gibi görünse de okuyucuya çok şey anlatan bir işaretten, yani öyküde kullanılan *hâlâ* zarfı sayesinde biliyorum. Bir mucizeyi (dinozorun düşsel düzlemde nesnel gerçekliğe geçişini) gözlerimizin önüne seren bu sözcük ruhsuz bir zaman belirtecinden ibaret değildir. Bizi durumun olağanüstülüğü karşısında şaşırıp büyülenmeye davet eden bir çağrıdır aynı zamanda. İki yanında olup bitenlere içten içe hayranlık besleyen bu *hâlâ*, gerçekleşen mucize karşısında hayretler içinde kalmamız için üstü kapalı sıkıştırmaktadır bizi. (“Şu işe bakın hele: Dinozor *hâlâ* orada, halbuki orada olmaması lazım, çünkü böyle şeyler gerçek gerçeklikte değil düşsel gerçeklikte mümkündür.”) Anlatıcı, dinozorun düşten gerçeğe, soyuttan somuta dönüşümünü bize müphem bir zarf aracılığıyla aktardığına göre, öyküyü nesnel bir gerçeklikten aktarmaktadır.

Öyleyse “Dinozor”daki gerçeklik düzeyinin bakış açısı, gerçek dünyada konumlanıp düşsel bir olayı aktaran bir anlatıcıya aittir. Aynı bakış açısını kullanan başka bir örnek aklınıza geliyor mu? Mesela Henry James’in *Yürek Burgusu* adlı uzun hikâyesindeki –veya kısa roma-

nındaki– olayları hatırlıyor musunuz? Öykünün geçtiği Londra kırsalındaki Bly adlı malikânede çocuk karakterler ve mürebbiyeleri hayaletler görmeye başlarlar ve olaylar mürebbiyenin –bize başka bir karakter-anlatıcı tarafından aktarılan– ifadesi yoluyla okuyucuya anlatılır. James’in öyküsünde, anlatılan olayın düşsel bir düzlemde konumlandığı apaçık bellidir. Peki anlatıcı hangi düzlemde? Bakış açılarını birleştirme ve yönetme konusundaki ustalığıyla bilinen ve bu sayede öykülerini ince bir muğlaklık halesiyle sarmalamayıp çeşitli yorumlamalara açık bırakan Henry James’ten bekleneceği üzere, bu noktada işler biraz karışıyor. Hatırlarsak bu öyküde *bir* değil *iki* anlatıcı vardır (görünmezlik dahil her konuda karakter-anlatıcının önüne geçen görünmez tanrısal-anlatıcıyı da sayarsak üç diyebilir miyiz acaba?). Kimliği belli olmayan ve baş anlatıcı da diyebileceğimiz ilk anlatıcı, bize arkadaşı Douglas’tan duyduğu bir hikâyeden bahseder, Douglas da bu hikâyeyi, hayaletlerin öyküsünü bize anlatan mürebbiyenin yazdığı metinden okumuştur. “Gerçek” veya “gerçekçi” bir düzlemde konumlandığı anlaşılan bu baş anlatıcı, öyküsünü aktarırken en az biz okurlar kadar heyecanlanmakta ve şaşırmaktadır. Birinci anlatıcıdan türeyerek ikinci sırada ortaya çıkan diğer anlatıcıysa hayaleti “gören” mürebbiyedir; mürebbiyenin, yaşarken oturdukları evlere “dadanmak” için yeryüzüne dönen ölümlerle aynı gerçeklik düzleminde değil, düşsel bir düzlemde bulunduğu ortadadır. Buraya kadar, öykünün gerçeklik düzeyi bakış açısının, düşsel anlatımlara özgü bir biçimde, iki anlatıcıdan oluştuğunu söyleyebiliriz; birinci anlatıcı gerçekçi veya nesnel, ikincisi –yani mürebbiye– ise düşsel bir açıya sahiptir. Ama öyküyü, büyütecimizle, biraz daha dikkatli incelersek bu gerçeklik düzeyi bakış açısının yeni bir soruna gebe olduğunu fark ederiz: Mürebbiye muhtemelen hayaletleri

görmemiş; gördüğünü sanmış veya uydurmuştur. Bazı eleştirmenlerin benimsediği bu yorum doğruysa (yani okurlar olarak doğru buluyorsak) *Yürek Burgusu*, gerçek dünyada var olmayan şeyleri gördüğünü sanmaya meyilli, evde kalmış ve bastırılmış (histerik veya evhamlı) bir kadının öznel düzleminden aktarılan gerçekçi bir öyküye dönüşür. *Yürek Burgusu*'nu böyle yorumlayan eleştirmenler metni gerçekçi bir eser olarak görürler, zira gerçek dünya hayallere, sanrılara ve düşlere yer veren öznel düzlemi de kapsamaktadır. Henry James'in öyküsünün düşsel havası içeriğinden değil anlatımındaki incelikten kaynaklanır; gerçeklik düzeyi bakış açısı, varolmayan şeyler gören ve korkularıyla düşlerini nesnel gerçeklerle karıştıran ruhsal dengesi bozuk bir insana ait, tümüyle öznel bir bakış açısıdır.

Şimdi de gerçeklik düzeyi bakış açısının, gerçekle düş arasında ilişki kurulduğunda görülen bir çeşidine, yani (tekrar ediyorum, hayli farklı donanımlara sahip) düşsel gerçeklik adını verdiğimiz edebiyat akımının ayırıcı bir özelliği olan taban tabana karşıtlığa iki örnek verelim. Çağımız düşsel edebiyatının önde gelen yazarlarını –ayaküstü sıralarsak: Borges, Cortázar, Calvino, Rulfo, Pieyre de Mandiargues, Kafka, García Márquez, Alejo Carpentier– incelediğimizde, bu bakış açısının –yani tıpkı kendilerini temsil eden ve somutlaştıran anlatıcılarda ve anlatılanlarda olduğu gibi birbirinden ayrılan gerçek ve düşsel evrenler arasındaki ilişkinin– sayısız nüansa ve değişkene imkân tanıdığını görürüz; hatta, bir düşsel gerçeklik yazarının özgünlüğünün, gerçeklik düzeyi bakış açısının metinlerinde nasıl kullanıldığına bağlı olduğunu söylersek hiç abartmış olmayız.

Şimdiye kadar gördüğümüz farklı doğalara sahip evrenler –gerçek ve gerçekdışı, gerçekçi ve düşsel– arasındaki düzlemlerin karşıtlığı (veya kesişimi) mecburi-

dir. Gerçek veya gerçekçi kurmacalar da birbirinden farklı evrenler içerirler ve bu evrenlerin hepsi okuyucuların nesnel yaşam tecrübeleri aracılığıyla ayırt edilebilir; böylece gerçekçi yazarların önünde, kurguladıkları metinlerde kullanabilecekleri gerçeklik düzeyi bakış açısına dair birçok seçenek belirir.

Gerçekçi bir gözle bakmaya devam edersek, bu ayırımların en belirginini belki de (nesnelerin, olayların ve kişilerin, kendi kendileri için ve kendi hallerinde var oldukları) nesnel bir dünyayla, (hislerin, heyecanların, hayallerin, düşlerin ve çoğu davranışın temelindeki psikolojik güdülerin egemen olduğu) öznel bir dünya arasındaki ayrımdır. Dilerseniz en sevdiğiniz yazarların hangilerini nesnel, hangilerini öznel sayacağınızı, onları gerçekliğin hangi yanına koyacağınızı görmek için hafızanızı biraz yoklayın. Nesnelerin arasına Hemingway'i, öznellereyse Faulkner'ı katmanız kaçınılmaz değil midir? Virginia Woolf öznellerin tarafında, Graham Greene ise nesnellerin tarafında yer almayacak mıdır? Endişelenmeyin, bu nesnelle öznel ayrımının fazlaca genel olduğu ve böyle genellemelere dahil edilen yazarların kendi aralarında da büyük farklılıklar gösterdikleri konusunda hemfikiriz. (Edebiyatta belli bir eseri irdeleyen örneklerin genellemelere nazaran daha fazla önem taşıdığı ve genellemelerin romanların özgün niteliklerini değerlendirmeye konusunda yetersiz kaldığı konusunda da düşüncelerimizin benzeştiğini tahmin ediyorum.)

Öyleyse birkaç somut örnek verelim. Alain Robbe-Grillet'nin *Kıskançlık* adlı romanını okumuş muydunuz? Bu ilginç kitabı bir başyapıt olarak görmesem de hem yazarın kendisinin hem de öncülük edip şekillendirdiği, altmışlı yıllarda Fransız edebiyat dünyasını sarsan –kısa ömürlü– *nouveau roman* (yeni roman) akımının en başarılı örneklerinden olduğu kanısındayım. Robbe-Grillet

Pour un nouveau roman (Yeni Bir Roman İçin) adlı denemeler kitabında esas amacının romanı psikolojik unsurlardan, hatta azaltılamaz gerçekliği "somut, sert, dolaysız ve azaltılamaz" varlıkların özünde barınan bu nesnelleşmiş dünyanın harici ve somut yüzeyine yoğunlaşarak öznelikten ve içsellikten arındırmak olduğunu söyler. Yazar bu (aciz) teoriden yola çıkarak, izninizle fevkalade sıkıcı diye nitelendireceğim, ama teknik açıdan yetkinliğinin hakkını vermem gereken birkaç kitap ve yazı kaleme almıştır. *Kıskançlık* da bu kitaplar arasındadır. Kitabın orijinal ismi *La Jalousie* gayet öznel bir sözcüktür –Ne yaman bir çelişki!– ve Fransızcada hem "kıskançlık" hem de "panjur/jaluzi" anlamı taşır. Kitap, naçizane fikrimce karışını gözetleyen kıskanç bir kocaya ait olduğu varsayılabilir, kimliği belirsiz ve görünmez bir anlatıcının soğuk ve nesnel bakış açısından yazılmıştır. Eserin özgünlüğü (bıyık altından gülerek "hareketliliği" de diyebiliriz) konusundan ileri gelmez, çünkü kitapta kadını kuşatan bu usanmaz, güvensiz ve huzursuz bakış haricinde, hatırlanmaya değer hiçbir şey gerçekleşmez. Kitabın tamamı gerçeklik düzeyi bakış açısından yazılmıştır. Anlatılan dünyanın dışında konumlansa da gözlemcinin bakış açısıyla dip dibe olduğundan ha bire karışan bir anlatıcının aktardığı, (kendi deneyimlerimizle özdeşleştirebileceğimiz hiçbir unsur içermediğinden) gerçekçi addedebileceğimiz bir anlatıdır. Gerçekçiliğini, gerçeklik düzeyi bakış açısındaki titiz tutarlılığa borçludur; gözlediği kişinin her davranışını dikkatle inceleyip anbean kaydeden, dolayısıyla ruhsal ve duygusal veya psikolojik herhangi bir yönü bulunmayan, bütünüyle yüzeysel bir dünyayı –suni bir gerçekliği– sadece harici, duyumsal, somut ve görsel bir biçimde algılayan (ve aktaran) bir göze özgü, bütünüyle duyumsal bir anlatıdır. Neticede, oldukça özgün bir gerçeklik düzeyi bakış açısıdır. Bize öyküsünü anlatmak için,

gerçekliği meydana getiren bütün düzeyler ya da düzlemler arasında yalnızca birine –görsel düzleme– başvurduğundan, yalnızca bu mutlak nesnellige sahip düzlemde gerçekleşiyor gibi görünmektedir.

Robbe-Grillet'nin romanlarını (özellikle de *Kıskançlık*'ın) konumlandığı bu gerçeklik düzeyi ya da düzlemi, modern romanın diğeri bir önemli devrimcisi olan Virginia Woolf'unkinden bütünüyle farklıdır. *Orlando* adlı müthiş romanında bir erkeğin inanılmaz bir biçimde kadına dönüşmesine tanık olduğumuz Virginia Woolf'un diğeri romanlarıysa gerçekçi sayılabilirler, zira *Orlando*'yu mucizevi kılan niteliklerinden yoksundurlar. Burada "mucizevi"den kasıt, bu kitapların içlerindeki "gerçeklerin" narin ve kırılgan bir dokuya sahip olmasıdır. Woolf bu dokuyu elbette yazım tarzının doğallığına, zarif ve incelikli üslubuna, bir yandan hava gibi hafif olup öte yandansa kuvvetli mi kuvvetli telkinlerde bulunup çağrışımlar yapabilmesine borçludur. Mesela, en özgün romanlarından *Mrs. Dalloway* hangi düzlemde gerçekleşir? Hemingway'ın öykülerindeki gibi, insan eylemleri ve davranışlarına has bir düzlemde mi? Hayır; içsel ve öznel, yaşadıkça insanın ruhuna işleyen hislerin ve heyecanların bir düzlemde; soyut olmasına rağmen varlığı kanıtlanabilen, çevremizde olup bitenlerin, gördüklerimizin ve yaptıklarımızın kaydını tutan ve değerlendiren, bunlara sevinen veya üzülen, duygulanan veya öfkelenen bir gerçeklikte. İşte bu gerçeklik düzeyinin bakış açısı, nesrinin kuvveti ve kurmaca dünyasını betimlerkenki emsalsiz ve zarif perspektifi sayesinde gerçekliği bütünüyle tinselleştirip soyutlaştırarak ona ruh katmayı başaran Woolf'u özgün kılan unsurlardan biridir. Taban tabana zıt olduğu Robbe-Grillet ise gerçekliği, bütün içeriğini –hisler ve heyecanlar da dahil– bir eşya listesi gibi yazıya geçirerek kılavuzlaştırmayı amaçlayan bir anlatım tekniği geliştirmiştir.

Umarım verdiğim bu örnekler sizin de gerçeklik düzeyinin bakış açısı konusunda benim uzun zaman önce ulaştığım kanıya ulaşmanızı sağlar. Romancının özgünlüğü çoğunlukla bu bakış açısında saklıdır. Başka bir deyişle, yaşamın, insanlığın, varoluşun, kurmacada o âna kadar unutulmuş, dışlanmış veya bastırılmış bir unsurunu veya işlevini bulmasına bağlıdır; romanda bu unsurun baskınlaşması bize yaşama dair görülmemiş, yenilikçi ve benzersiz bir bakış açısı sunar. Mesela Proust ya da Joyce'un romanları böyle değil midir? Bu bakış açısına göre önemli olan gerçek dünyada olup bitenler değil, insan hafızasının deneyimleri depolayıp hatırlama biçimini, insan zihnini işleten bu geçmişi ayıklayıp kurtarma çabasıdır. Bu çerçevede, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin olay gelişimi ve karakter gelişiminden daha öznel bir gerçeklik bulmak zordur. Joyce'un *Ulysses*'inin yeri göğü birbirine katmasını sağlayan yenilikler bu sayede mümkün olmuştur; kitaptaki gerçeklik, görüp geçirilenleri fark ve ayırt eden, duygusal ve düşünsel tepkilerle karşılayan, bağrına basan veya dışlayan insan bilinci tarafından "üretilmiş" gibi görünür. Kimi yazarlar önceleri birbirlerini hiç tanımayan ya da ismen tanıyan gerçeklik düzlem veya düzeylerini daha geleneksel düzlemlere tercih etmek yoluyla insanlığa bakış açımızı genişletirler. Üstelik bunu hem nicelik hem de nitelik yönünden yaparlar. Virginia Woolf, Joyce, Kafka ve Proust gibi yazarlar kavrama gücümüzü ve duyarlılığımızı güçlendirerek gerçeklik denen sonsuz sersemliğin içinde, önceleri görmezden geldiğimiz ya da eksik, basmakalıp bilgilerle değerlendirdiğimiz düzlem ve düzeyleri tespit etmemizi sağlarlar.

Bütün bu örnekler gerçekçi yazarların kendi aralarında ne kadar geniş bir yelpazeye yayıldıklarını göstermektedir. Aynı durum elbette düşselciler için de geçerli-

dir. Her ne kadar mektubum sağduyu sınırlarını zorlamaya yaklaşsa da Alejo Carpentier'in *Bu Dünyanın Krallığı* kitabına hâkim olan gerçeklik düzeyini incelemek istiyorum.

Bu romanı gerçekçi veya düşsel oluşuna göre ayırdığımız kurmacanın iki cephesinden birine dahil etmeye kalkışırsak düşsel cepheye gideceğı kesindir, zira anlattığı –Haiti'deki  nl  Citadelle Kalesi'ni yaptıran Henri Christophe'un öyküsüyle i  i  geçen–  yk de deneyimlerimizden bildiğimiz üzere bu dünyada gerçekleşmesi mümkün olmayan olağanüstü olaylar meydana gelir. Yine de, bu nefis romanı okuyan kimse düşsel edebiyata dahil edilmesine kolayına razı olmayacaktır. Bunun birincil sebebi, kitaptaki düşsel olayların, öykülerinde gerçeklikten alenen kopan Edgar Allan Poe, *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ın yazarı Robert Louis Stevenson ya da Jorge Luis Borges'in eserlerindeki gibi apaçık ortada olmamasıdır. *Bu Dünyanın Krallığı*'ndaki olağanüstü olaylar s n k kalırlar, çünkü yaşanmışlığa ve tarihe –Haiti tarihinden olaylar ve kişiler kitapta yakından incelenir– yakınlıkları bu olaylara gerçekçilik kırıntıları serpiştirir. Bu nasıl mümkün olmuştur? Anlatıcının romanın büyük bölümünde konumlandığı ger ekd şlik düzlemi, “gerçek” tarihsel olayı veya kahramanı, varlığının anlam kazanacağı inancıyla, “ger ekd ş”na dönüştüren efsane unsuru sayesinde mümkün olmuştur. Efsane, bazı dinî veya felsefi inançların belirlediğı gerçeklerin açıklanmasıdır, işte bu yüzden her efsanede soyut ve düşsel bir unsurun yanı sıra nesnel bir tarihsel bağlam bulunur; bu bağlam, var olan ve kendisini gerçeğe dönüştürmeyi amaçlayan (ve çoğunlukla bunu başaran), tıpkı Borges'in “Tl n, Uqbar, Orbis Tertius” öyküsündeki komplocu aydınların gerçek dünyaya dayattıkları d şsellik gibi, kolektif bir  znelliğın de merkezidir. *Bu Dünyanın Krallığı*'nın tek-

nik açıdan en büyük başarısı Carpentier'in tasarladığı gerçeklik düzeyi bakış açısıdır. Öykünün büyük bölümü bu efsanevi veya destansı –gerçekliğin bittiği ve düşselliğin başladığı– bir düzlemde geçer; bu düzlemde konumlanmasa da onunla temas halinde bulunan ve böylece kendimizi öyküyü oluşturan bu efsanelerin ve destanların adeta içinde hissetmemizi sağlayan, ama bir yandan da bunun anlattığı öykünün nesnel gerçekliği değil, dışarıdan sömürgecilerin akılcığını benimsemiş gibi görünmesine rağmen büyüden, sihirden ve saçma âdetlerden vazgeçmeyen bir halkın saflığının gerçekdışı kıldığı bir gerçek olduğunu bize hatırlatan, karakterlerden bağımsız bir anlatıcı tarafından anlatılır.

Kurmaca dünyasındaki özgün ve sıra dışı gerçeklik düzeyi bakış açılarını irdelemenin sonu yok, ama bana kalırsa, anlatıcıyla anlatılanın konumlandıkları gerçeklik düzeyleri arasındaki ilişkiyi göstermek ve bu açının romanlarının hangi türe girdiğine, –sınıflandırma ve kataloglama hastalığından mustaripsek tabii; benim böyle bir şikâyetim yok, umarım sizin de yoktur– gerçekçi veya düşsel, destansı veya dinî, psikolojik veya şiirsel, macera veya analiz, felsefi veya tarihî, gerçeküstücü veya deneysel, vesaire vesaire türlerinden hangisine ait olduklarını saptayabilmemiz için yukarıdaki örnekler fazlasıyla yeterlidir. (Terim belirleme, dindirilmesi imkânsız bir bağımlılıktır.)

Çözümlediğimiz romanın bu dar veya geniş sınıflandırma tablolarının neresinde yer aldığı önemli değildir. Önemli olan her romanın mekân, zaman ve gerçeklik düzeyinde birer bakış açısına sahip olduğudur; daima belirgin olmasa da bu üç unsur temelde birbirlerinden bağımsız ve farklıdır; aralarında uyuşup kaynaşmaları sonucunda romanın inandırıcılığı dediğimiz içsel tutarlılık ortaya çıkar. Bizi “gerçek”, “hakiki” ve “dürüst” olduğuna

inandırma kabiliyeti asla biz okurların gerçek dünyasıyla arasındaki benzerlikten veya özdeşlikten kaynaklanmaz. Yalnızca özünü meydana getiren sözcüklerden, mekân, zaman ve gerçeklik düzeyinin düzenleniş şekline kaynaklanır. Bir romanın sözcükleri ve düzeni etkiliyse, yani okuyucuları inandırmak istediği öykü için uygunsa, metin öyle güzel dengelenir, konular, üsluplar ve bakış açıları öyle kusursuzca kaynaşır ki okuyucu kitabı okurken anlatılanlara dalıp gider ve nasıl anlatıldığını tamamen unuttur; romanın teknikten ve biçimden yoksun olduğu hissine kapılır; romanı, yaşamın, gerçekliğin somut karakterler ve olaylar yoluyla kendini gösterdiği, yazılı bir yansıması olarak görür. Roman tekniğinin doruk noktası budur işte: Görünmezliğe ulaşmak; renk, heyecan, incelik, güzellik ve telkinlerden inşa edilen öykünün yetkinliği sayesinde okuyucuya romanın varlığını unutturmak, kendini kitap okuyormuş gibi değil de, bir anlığına da olsa, yaşamının yerine geçmeyi başaran bir kurmacada yaşıyormuş gibi hissettirmek.

Kucak dolusu sevgiler...

VIII

DÖNÜŞÜMLER VE NİTELİKSEL SIÇRAYIŞ

Sevgili Dostum,

Haklısınız, mektuplaşmalarımız boyunca size bütün romanlarda bulunan üç bakış açısından bahsederken anlatımdaki kimi geçişleri tanımlamak için birçok kez *dönüşümler* ifadesini kullandım, fakat bir kez olsun parantez açıp kurmacalarla sıklıkla karşımıza çıkan bu yöntemi ayrıntılı olarak açıklamadım. Şimdi bu eksiği gidermek için, yazarların öykülerini düzenlerken faydalandıkları en eski yöntemlerden olan dönüşümlerden bahsedeceğim.

Bakış açılarında yaşanan bütün değişimlere “dönüşüm” adı verilir. Dolayısıyla mekân, zaman ve gerçeklik düzeyindeki değişimlere bağlı olarak mekânsal, zamansal ve gerçeklik düzeyinde dönüşümler gerçekleşir. Romanlarda, bilhassa da XX. yüzyıl romanlarında sıklıkla birden fazla anlatıcıya rastlanır; bazen Faulkner’ın *Döşenimde Ölürlen*’indeki gibi birçok karakter-anlatıcı, bazense Joyce’un *Ulysses*’indeki gibi anlatılanın dışında konumlanmış bir tanrısal-anlatıcının yanı sıra bir veya daha fazla karakter anlatıcı mevcuttur. Anlatıcının her yer değişimi (şahsın “o”ndan “ben”e, “ben”den “o”na, ve saire değişmesiyle) öykünün mekânsal perspektifini değiştirerek mekânsal dönüşüme yol açar. Bazı romanlarda

sıklıkla, bazılarındaysa nadiren görülen bu dönüşümlerin yararlı veya zararlı oldukları ancak sonuçlarından, yani dönüşümün öykünün inandırıcılığı üzerindeki etkisinden, onu artırmasından veya azaltmasından anlaşılır. Yararlı mekânsal dönüşümler öyküye değişik, hatta bütünlük sağlayıcı bir perspektif katmayı başarırlar (her kurmaca dünyanın gizli arzusu olan gerçek dünyadan bağımsızlık sanrısı, önceden de belirttiğimiz gibi, bu perspektifin etkisiyle ortaya çıkar). Zararlı mekânsal dönüşümler ise karışıklığa sebep olurlar; öykünün anlatıldığı bakış açısındaki bu tür ani ve keyfi sıçrayışlar okuyucuyu konudan uzaklaştırır ve metinden koparır.

Mekânsal dönüşümler kadar sık görülmeyen zamansal dönüşümler, anlatıcının öykünün zamanı içindeki hareketleri olarak tanımlanabilir; bu hareketler sayesinde öykü aynı anda geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanlarda gözlerimizin önüne serilir ve böylelikle, teknik iyi uygulandığı takdirde, öyküde hem kronolojik bütünlük sanrısı hem de zamansal bir kendi kendine yetme sanrısı yaratır. Önceki mektuplarda gördüğümüz gibi, bazı yazarlar zaman konusunda takıntılı olduklarından, zamanı romanlarında konu olarak işlemekle kalmaz, müthiş karmaşık olabilen, alışılmadık zaman mekanizmaları tasarlarlar. Binlerce örnek arasından birini seçelim: İngiliz yazar D.M. Thomas'ın vaktinde büyük ses getiren romanı *Beyaz Otel*. Ukrayna'da Yahudilere karşı gerçekleştirilen korkunç bir katliamı anlatan romanın zayıf omurgasını başkahraman opera şarkıcısı Lisa Erdman'ın Viyana'lı psikanalistine –yani Sigmund Freud'a– ettiği itiraflar oluşturur. Romanın zamansal bakış açısı, tüyler ürperten katliamın –yani *kraterinin*– geçmişine, şimdisine ve geleceğine karşılık gelecek şekilde üçe bölünmüştür. Dolayısıyla zamansal bakış açısı üç dönüşümden geçmiştir: geçmişten şimdiye (katliama) ve gelecekte yine öykü-

nün merkezindeki bu olaya. Ancak geleceğin son dönüşümü zamansal olmakla kalmaz, gerçeklik düzeyiyle de alakalıdır. Roman boyunca "gerçekçi", tarihsel ve nesnel bir düzlemde ilerleyen öykü, "Kamp" adlı son bölümdeki katliamdan itibaren düşsel bir gerçekliğe dönüşür; içinde katliam kurbanlarının gölgeleri ya da hayaletleri olan, soyut varlıkların yaşadığı, tamamen hayal ürünü, tinsel, esrarengiz bir dünyadır bu. Zamansal dönüşüm, bu örnekte, aynı zamanda anlatımın özünü değiştiren niteliksel bir sıçrayıştır. Dönüşüm sayesinde anlatım gerçekçi bir dünyadan alınıp bütünüyle düşsel bir dünyaya konmuştur. Hermann Hesse'nin *Bozkırkurdu*'nda tarihteki önemli kişilerin layemut ruhları karakter-anlatıcıya görüldüğünde de benzer bir durum yaşanır.

Gerçeklik düzeyindeki dönüşümler yazarlara anlatım malzemelerini karmaşık ve özgün bir biçimde düzenleme olanağı sağlar. Bunu söylerken olanakları malum nedenlerden dolayı daha sınırlı kalan mekânsal ve zamansal dönüşümleri küçümsediğim sanılmasın; gerçeklik sayısız düzlemde meydana geldiği için dönüşüm olanaklarının da muazzam olduğunu ve gelmiş geçmiş bütün yazarların böyle çok yönlü bir kaynağı kullanmayı bildiklerini vurguluyorum, o kadar.

Yine de dönüşümlerin bereketli topraklarına ayak basmadan önce bir ayırım yapsak iyi olur. Dönüşümler bir yandan bakış açılarına göre –mekân, zaman ve gerçeklik düzeyi açısından– diğer yandansa sıfatsal veya isimsel (tesadüfi veya temel) niteliklerine göre birbirlerinden ayrılırlar. En ufak zamansal veya mekânsal değişimler bile önem taşır, ama öykünün, gerçekçi de olsa düşsel de, özüne dokunmaz. Oysa biraz önce bahsettiğim soykırım konulu roman *Beyaz Otel*'deki gibi bir dönüşüm, öyküyü nesnel (gerçekçi) bir dünyadan tamamen düşsel bir dünyaya taşıyarak doğasını değiştirir. Niceliksel birikimin

“niteliksel bir sıçrayış” tetikleyeceğini (tıpkı suyun kaynayınca buhara, yeterince soğuyunca ise buza dönüşmesi gibi) öne süren Hegelci diyalektiğe ait formülден yola çıkarsak, anlatımın düzenini değiştirerek bu ontolojik felâketi tetikleyen dönüşümleri *niteliksel sıçrayışlar* diye adlandırabiliriz. Benzer bir dönüşüm, bu tür kökten dönüşümlerin *niteliksel sıçrayış* oluşturan gerçeklik düzeyi bakış açısında meydana gelmesiyle de görülür.

Çağdaş edebiyatın tıka basa dolu cephaneliğinde bu duruma uygun birbirinden ilginç örnekler mevcuttur. Mesela, biri Brezilya’da ötekiyse İngiltere’de ve bambaşka yıllarda yazılmış olan iki çağdaş romandaki –João Guimarães Rosa’nın *Grande Sertão: Veredas*’ı (Çorak Diyar: Patikalar) ve Virginia Woolf’un *Orlando*’su– başkahramanların ani cinsiyet değişimi, anlatımın tamamına yayılan bir niteliksel dönüşümü tetikler ve anlatımı o âna dek “gerçekçi” gibi görünen bir düzlemden hayalî, hatta düşsel denebilecek başka bir düzleme taşır. İki örnekte de dönüşüm bir *krater*’dir, anlatımın merkezindeki bir olay, sahip olmadığını sandığımız bir niteliği etrafındaki her şeye bulaştıran, deneyimle dolup taşan bir sahnedir. Kafka’nın *Dönüşüm*’ündeysе durum farklıdır; anlatımın merkezindeki olay, yani Gregor Samsa’nın korkunç bir hamamböceğine dönüşmesi, öykünün ilk aşamasında yer aldığı için öykü en başından itibaren düşsel düzleme yerleşir.

Mucizevi ve olağanüstü özellikleri dolayısıyla “gerçek” dünyanın koordinatlarını altüst ederek ona mantık ve fizik yasaları yerine karanlık, içsel güçlere itaat eden (ki bu güçleri kavramak –bazense yönetmek– yalnızca kutsal, büyölü ve sihirli unsurların kullanımıyla mümkündür) gizli ve müthiş bir düzen, yeni bir boyut kazandıran ani ve süratli dönüşümlere, anlık olaylara vereceğimiz örnekler bunlardı. Kafka’nın diğer iki ünlü romanı

Şato ve *Dava*'daysa dönüşüm ağır, dolambaçlı ve esrarengiz bir süreçtir; belli bir durumun zaman içinde birikmesi veya yoğunlaşmasının sonucunda ortaya çıkan bu süreç, anlatılan dünyanın, farklı görünmek için taklit ettiği "gerçekçiliğin" nesnel gerçekliğinden ayrılmasına sebep olur. *Şato*'nun isimsiz kadastrocusu Bay K. görevini yapmaya geldiği, yetkisi dahilindeki bu heybetli yapıya ulaşmak için defalarca girişimde bulunur. Başlangıçta karşısına abes engeller çıkar; öykünün uzunca bir kısmı boyunca okuyucu görünüşte gerçek dünyanın en alışıl-gelmiş ve basmakalıp kısımlarını yansıtan ayrıntılı ve gerçekçi bir dünyaya dalar. Ama öykü ilerledikçe ve bahtsız Bay K. çok geçmeden öğreneceğimiz üzere idarenin hantallığından değil, insanların yaptıklarını kontrol eden ve bireyleri öldüren esrarengiz ve kötücül bir makeden kaynaklanan alışılmadık engellerin insafına kalarak gittikçe savunmasızlaşıp hassaslaştıkça, biz okurlar da insanlığın kurmaca karşısındaki çaresizliğine kahrolmanın yanı sıra olayların cereyan ettiği gerçeklik düzeyinin bizimki gibi nesnel ve tarihsel olmadığı, hayali, sembolik ve alegorik –kısaca düşsel– başka tür bir gerçekliğe ait olduğunun bilincine varırız (tabii ki romandaki gerçekliğe, sırf "düşsel" diye, insanlık ve kendi gerçekliğimiz hakkında aydın fikirler aşlamaktan aciz olduğumu kastetmiyorum). Öyleyse bu kitaptaki dönüşüm, iki gerçeklik düzeninde veya düzeyinde, *Orlando* ya da "Çorak Diyar: Patikalar"dakinden çok daha sürüncemeli ve dolambaçlı şekilde meydana gelir.

Aynı durum *Dava* için de geçerlidir; bu kitapta isimsiz Bay K. adli ve siyasi mekanizmanın yarattığı kâbus gibi labirentte debelenir; bize başta "gerçekçi" gibi görünen bu sistem aslında adalet sistemindeki aşırı bürokrasinin doğurduğu işlevsiz ve saçma formalitelerin parano-yak denebilecek bir yansımasıdır. Halbuki, çok geçme-

den öğreneceğimiz üzere, biriken ve yoğunlaşan bu saçmalıklar silsilesinin özünde, başkarakterî özgürlüğünden yoksun bırakarak onu gitgide mahveden idarî keşmekeş örtüsünün altında, çok daha fesat ve merhametsiz bir şey vardır: Vatandaşın özgür iradesini ve tepki verme kabiliyetini körelten, uğursuz ve adeta metafizik bir sistem; bireyleri kukla tiyatrosundaki bir kuklacı gibi kullanıp suistimal eden bu tanrısal, görünmez ve insanlığın iligine işlemiş sisteme isyan etmek imkânsızdır. *Dava* nın bu sembolik, metafiziksel ve düşsel gerçeklik düzeyi de tıpkı *Şato*'daki gibi kademeli olduğundan dönüşümün tam olarak hangi anda gerçekleştiği tespit edilemez. Aynı durum *Moby Dick* için de geçerli değil midir? Bulunamaması dolayısıyla mitolojik hayvanlara özgü efsanevi ve şeytansı bir hava kazanan bu beyaz balınayı avlamak uğruna denizden denize gezip durulmasıyla böylesine "gerçekçi" başlayan bir romanın hayalî veya düşsel bir öyküye dönüşmesi, size de ortada bir dönüşüm veya niteliksel sıçrayış olduğunu düşündürmüyor mu?

Bu arada sizin zihniniz de sevdiğiniz romanlardan hatırladığınız dönüşümler ve niteliksel sıçrayışlarla dolmuştur herhalde. Aslında bu, gelmiş geçmiş bütün yazarların, özellikle de düşsel kurmacalar kaleme alanların sıklıkla başvurdukları bir yöntemdir. Bu dönüşümlerin kimileri, kitabı okurken aldığımız keyfin kaynağı olduklarından zihnimizde iyice yer ederler. Aklıma bir örnek geldi bile! "Comala'yı mutlaka hatırlarsınız. Dönüşüm dendiğinde akla ilk gelen isim bu Meksika kasabası değil midir? Gayet yerinde bir çağrışımdır bu, zira Juan Rulfo'nun *Pedro Páramo*'sunu okuyan hiç kimse, romanda ilerledikçe bütün karakterlerin ölü olduğunu ve Comala'nın (en azından biz okurların yaşadığı) "gerçekliğe" değil, ölümlerin yok olmak yerine yaşamaya devam ettikleri, edebî ve farklı bir gerçekliğe ait olduğunu öğrenme-

nin yarattığı etkiyi unutamaz. Çağdaş Latin Amerika edebiyatındaki en etkili (niteliksel sıçrayış içeren, radikal) dönüşümlerden biridir bu. Öyle büyük bir ustalikle icra edilmiş bir dönüşümdür ki romanı okurken –öykünün mekân ve zamanında– hangi anda meydana geldiğini tespit etmeye çalıştığımızda esaslı bir ikilemle karşılaşırız. Zira dönüşümün meydana geldiği belli bir kısım – olay veya an– mevcut değildir. Yavaş yavaş, aşamalı olarak, imalar ve muğlak işaretler yoluyla, dikkatli bakmadıkça gözümüze çarpmayan şekillerde gerçekleşir. Comala sakinlerinin canlı değil hayalet olduklarını ancak daha sonra, şüpheli olaylar, uyumsuzluklar ve ipuçlarını aklımızda tartınca fark ederiz.

Ama belki Rulfo'nun bu romanındaki kadar kasvetli olmayan edebî dönüşümlere eğilsek daha iyi olur. Aklıma gelen en tatlı, hoş ve neşeli örnek Julio Cortázar'ın "Carta a una señorita en París" (Paris'teki Bir Genç Hanıma Mektup) adlı öyküsüdür. Bu öyküde de, başlıkta bahsedilen mektubun yazarı olan karakter-anlatıcının kustuğunda ağzından tavşancıklar çıkarmak gibi tatsız bir huyu olduğunu söylemesiyle gerçeklik düzeyi müt-hiş bir dönüşümden geçer. Muazzam bir gerçeklik sıçrayışı içeren bu öykü hoş başlasa da epey trajik bir biçimde sonlanır, çünkü mektubun son satırlarında ima edildiği üzere, başkarakter tavşancıkların çilesine katlanamayarak intihar eder.

Cortázar'ın öykülerinde ve romanlarında sıklıkla kullandığı bir yöntemdir bu. Kurmaca dünyasının doğasını kökünden değiştirmeye, tahmin edilebilir, sıkıcı, gündelik olaylarla dolu alışılmış, sade bir gerçeklikten tavşancık kusmak gibi olağanüstü olayların meydana geldiği düşsel bir gerçekliğe dönüştürmeye yarar. Eminim Cortázar'ın diğer bir muhteşem öyküsü "Las ménades"i (Bakkhala.) okumuşsunuzdur; orada da anlatılan dünya,

aşamalı bir biçimde, birike birike manevi bir dönüşümden geçer. Corona Tiyatrosu'nda başta zararsız bir konser olarak başlayan etkinliğin başlangıcında, seyirciler müzisyenlere aşırı sevgi gösterilerinde bulunurlar, öykü sonlanırken ise vahşi, dürtüsel, anlaşılmaz ve hayvansı bir şiddete kapılarak konseri bir linç eylemine, savaş alanına çevirirler. Bu beklenmedik vahşet biz okuyucuları şaşkına döndürür; olayların gerçek dünyada mı yoksa kâbuslara, fantezilere, derin korkulara ve insan ruhunun karanlık dürtülerine bürünmüş "öteki dünyada" mı meydana geldiğini çözmeye çalışırız.

Cortázar dönüşümleri –mekânsal, zamansal ve gerçeklik düzeyindeki, aşamalı veya ani dönüşümleri– en iyi kullanan yazarlardan biridir ve yarattığı dünyanın benzersiz dokusunu, şiir ve hayal gücünün asla ayrılmayacakmış gibi bütünleşmesini, sürrealistlerin sıradanını harikuladeliği diye adlandırdıkları şaşmaz anlamını, sade görünümünün ve sözel anlatımın niteliklerine uygunluğunun ardında karmaşık bir sorunsallık ve yaratıcı bir yüreklilik gizleyen, yapmacıktan uzak, akıcı ve duru anlatımını büyük ölçüde buna borçludur.

Çağrışımlar yoluyla aklıma gelen başka bir örneği daha aktarmadan geçemeyeceğim. İnsan olarak hazzetmemek şöyle dursun, ırkçılığı ve Yahudi düşmanlığından açıkça tiksindiğim, ama buna rağmen iki önemli roman yazdığını kabul ettiğim Céline'in, *Muerte a crédito* (Vadeli Ölüm) (diğeri de *Gecenin Sonuna Yolculuk*'tur) romanında olanları –ki romanın kraterini oluşturur– örnek vermek istiyorum. "Vadeli Ölüm"de unutulmaz bir sahne vardır: Başkarakterin tıka basa yolcuyla dolu bir feribotla Manş Denizi'ni geçtiği kısım. Çırpıntılı deniz gemiyi salladıkça güverteadaki –mürettebat da dahil– herkesi deniz tutar. Derken, Céline'in pek bayıldığı bu çirkin ve iğrenç ortamın layık olduğu üzere, herkes kusma-

ya başlar. Buraya kadar hayatı ve alışkanlıkları küçümseyen müthiş bir avamlığın hâkim olduğu, doğalcı bir dünyada olsak da ayaklarımız nesnel gerçekliğin sağlam toprağına basmaktadır. Yine de bu kusmuk, biz okuyucuların tepesinden aşağı boca edilen, gemideki varlıkların akla gelebilecek bütün pisliklerini üstümüze bulaştıran bu kusmuk, gerçekçilikten uzaklaşır ve yalnızca deniz tutmuş bir avuç adam ve kadının değil, bütün insanlığın kustuğu acayip, kıyametten bozma bir şeye dönüşür. Bu dönüşüm sayesinde gerçeklik düzeyi değişen, hayalî ve sembolik, hatta düşsel bir nitelik kazanan öykü, olağanüstü dönüşümünü etrafındaki her şeye bulaştırır.

Dönüşüm konusu sonsuza dek tartışabileceğimiz kadar geniş olsa da bunun kimseye faydası olmaz, zira verdiğimiz çeşit çeşit örnekler dönüşümün işleyişini ve romanda yarattığı etkiyi açıklamak için fazlasıyla yeterlidir. Belki de ilk mektubumdan beri üstünde durmaktan bıkmadığım bir noktayı yeniden vurgulamalıyım: Dönüşümün kendi başına hiçbir yararı veya zararı yoktur, inandırıcılık konusundaki başarısı, anlatıcının belli bir öyküde kullandığı yönteme bağlıdır; aynı yöntem iki farklı romana uygulandığında inandırıcılığı artırabilir de azaltabilir de.

Son olarak, size Fransız roman ve deneme yazarı Roger Caillois'nın *-Anthologie du fantastique*'in (Düşler Seçkisi) önsözünde- öne sürdüğü, düşsel edebiyata dair bir teoriden bahsetmek istiyorum. Caillois'ya göre hakiki düşsel edebiyat kasten, düşsel niteliklere sahip bir eser yazmaya karar veren yazarın iradesi doğrultusunda ortaya çıkmaz. Hakiki düşsel metinlerde olağanüstü, hayalî, masalsı, mantıkla açıklanamaz olaylar kendiliğinden, plansızca ve yazarın herhangi bir müdahalesi olmadan meydana gelir. Düşsel unsurlar bu metinlerde *motu proprio* olarak belirir. Diğer bir deyişle, asıl düşsel olan bu

metinlerin anlattığı öyküler değil *kendileridir*. Geçerliliği tartışmalı olsa da özgün ve ilginç sayabileceğimiz bu teori, dönüşümler hakkındaki düşüncelerimizi sonlandırmamız için iyi bir fırsat teşkil eder: Dönüşümün bir çeşidi de –Caillois hayallerinde aşırıya kaçmadıysa– kendi kendini yaratan dönüşümdür; yazardan büsbütün kopup metni ele geçirir ve yazarın tahmin etmediği bir yönde sürükler.

Kucak dolusu sevgiler...

IX

MATRUŞKA

Sevgili Dostum,

Anlatıcıların öykülerini inandırıcılık katmakta kullandıkları bir diğer yöntem matruşka (Rus bebekleri) adını verebiliriz. Neden mi? Çünkü kimi öykülerin yapıları, boyutları gitikçe küçülerek birbirinin içine geçen geleneksel matruşka bibloları gibi sonsuza dek sürebilir. Yine de, esas öykünün başka öyküler türetebilmesi için bu yapının mekaniklikten uzak olması gerekir (oysa genelde tam tersi görülür).

Böyle bir yapı metnin yaratıcılığını körükler, çünkü öykünün içeriğinde yarattığı etki sayesinde (gizem, çift anlamlılık, karmaşıklık gibi), önemsiz bir dizilimden ziyade dağıtıcı ve karşılıklı etkilere sahip unsurları kavuşturup bir araya getirerek vazgeçilmez bir hal alır. Mesela, İngilizce ve Fransızcaya çevrilerek gün yüzüne çıkıp Avrupa'nın gözdesi haline gelen *Binbir Gece Masalları*'nı oluşturan ünlü Arap öykülerinin matruşka yapısı büyük ölçüde mekaniktir; Onetti'nin *La vida breve* (Kısa Ömür) adlı modern romanındaysa matruşka müthiş etkilidir, zira öykü olağanüstü inceliğini ve okuyucuları şaşırtabilme yeteneğini bu yapıya borçludur.

Sanırım biraz hızlı gittim. En baştan başlasak iyi olacak; önce bu anlatım tekniğini sakince tanımlayalım, son-

raysa çeşitlerine, uygulamalarına, olasılıklarına ve risklerine değinelim.

Bence bu tekniğin en akılda kalan örneklerinden biri, Dr. J. C. Mardrus'un Fransızca çevirisinden İspanyolcaya Blasco Ibañez tarafından aktarılan klasik eser *Binbir Gece Masalları*'dır. İzninizle bu öykülerin birbirlerine nasıl bağlandığı konusunda hafızanızı tazeleyeceğim. Şehrazad, Sultan'a, öteki eşlerine yaptığı gibi kellesini uçurtmasın, diye öyküler anlatmaya başlar ve bunları öyle bir düzenler ki her gece öyküsünü sonlandırmadan kesip ertesi güne bırakarak Sultan'ı meraklara gark eder –yani gerilim yaratır– böylece her gece yaşamını bir gün daha uzatır. Böylelikle Şehrazad bin bir gece boyunca hayatta kalır ve sonunda Sultan canını bağışlar (kurmacaya fena halde bağımlı hale gelmiştir). Kurnaz Şehrazad canını teslim ettiği bütün bu öyküleri birbiri ardına bağlayıp sonsuz bir öyküye dönüştürmeyi nasıl becerir? Matruşka yöntemi sayesinde elbette; (zamansal, mekânsal ve gerçeklik düzeyinde) anlatıcı dönüşümlerini kullanarak öyküleri iç içe geçirir. Şöyle gösterelim: Şehrazad'ın Sultan'a anlattığı kör derviş öyküsünde dört tüccar vardır, tüccarlardan biri diğer üçüne Bağdat'ın cüzamlı dilencisinin öyküsünü anlatır, o öykünün içindeyse mace-raperest bir balıkçı İskenderiye'deki bir çarşıdaki birkaç müşterisine denizlerde yaşadığı serüvenleri böbürlenerek anlatmaktadır. Tıpkı bir matruşka gibi, her öykünün içinden öncekine birinci, ikinci veya üçüncü dereceden bağlı başka öyküler çıkar. Böylece öyküler hem birbirlerinden beslenirler, hem de her bir parçaları –her bir öyküleri– diğer öykülerle ilişkisinin niteliğine göre kendi içinden beslenir.

Sevdiğiniz klasik veya modern eserlerin öykü içinde öykü içerenlerinin akıldan bir listesini çoktan çıkarmışsınızdır herhalde. Zira bu kadim ve yaygın yöntem ne ka-

dar alışılmış olsa da iyi bir anlatıcının elinde daima özgün sonuçlar verir. Bazı durumlarda, *Binbir Gece Masalları*'nda olduğu gibi, matruşka mekanikleşir ve öykülerden türeyen öyküler ana-öyküler üstünde kalıcı izler bırakmaz. Bu izlere örneğin *Don Quijote*'de, Sancho -anlatımıyla ilgili yorumlar ve nasihatler veren Don Quijote tarafından sürekli sözü kesilmesine rağmen- Torralba adlı çoban kadının öyküsünü anlatırken rastlanır (ana-öykü ve yavru-öykü arasında etkileşim bulunduğundan matruşkaya örnektir), ama her matruşka böyle işlemez, mesela Don Quijote uyurken papaz *Münasebetsiz Meraklı* adlı bir roman okumaktadır. Burada aslında bir *kolajdan* söz edilebilir, zira (*Binbir Gece Masalları*'ndaki birçok yavru-öykü veya torun-öyküde olduğu gibi) bu öykü bağımsızdır ve içinde bulunduğu öykü (yani Don Quijote ile Sancho'nun öyküsü) üstünde herhangi bir konusal veya psikolojik etkisi yoktur. Benzer bir durum başka bir klasik eser olan *Esir Yüzbaşı* için de geçerlidir.

Aslında sırf *Don Quijote*'deki matruşkaların sayısı ve çeşitliliği bile hacimli bir deneme kalem almak için yeterli malzeme sağlar, çünkü Cervantes, dehası sayesinde, bu yöntemi, Seyyid Hamid bin Engeli'nin sözde elyazmasının aktarımı ya da uyarlanması (ne düşündürücü bir muğlaklık) dahil her yerde müthiş bir ustalıkla kullanmıştır. Bu konu kahramanlık romanlarında en eskilerden beri bol kepçe kullanılır ve bu romanların hepsi, egzotik yerlerde keşfedilen esrarengiz elyazmaları oldukları (veya böyle bir metinden türedikleri) yalanına bizi inandırmaya çalışırlar. Oysa romanlarda istediğimiz konuyu seçmenin bir bedeli vardır: Her seçim olumlu veya olumsuz sonuçlara gebedir. Seyyid Hamid bin Engeli'nin elyazmasını ciddiye aldığımız takdirde *Don Quijote*'nin yapısı *matruşka* gibi iç içe geçen en az dört öykü katmanından oluşur:

1) Sahiciliğinden emin olmadığımız Seyyid Hamid bin Engeli'nin elyazması birinci katmandadır. Doğrudan ondan türeyen ilk yavru-öykü,

2) Don Quijote ile Sancho'nun öyküsüdür; bu yavru-öykü çok sayıda torun-öykü (üçüncü katman) içerir ama bu öyküler farklı özelliklere sahiptir,

3) Bizzat karakterler tarafından kendi aralarında anlatılan öyküler, örneğin biraz önce sözünü ettiğimiz Çoban Torralba'nın Sancho'ya anlattığı öykü,

4) Karakterlerin okudukları, içinde bulundukları öyküyle bir bütün oluşturmayan, bağımsız ve yazılı öyküler, *Münasebetsiz Meraklı* veya *Esir Yüzbaşı* gibi.

Aslında, Seyyid Hamid bin Engeli'nin *Don Quijote*'deki yansımasından, yani anlatılan öykünün dışında konumlanmış (olmasına rağmen ondan kopmayan, tıpkı mekânsal bakış açısında belirttiğimiz gibi) tanrısal-anlatıcının ondan bahsediş şeklinden dolayı bir adım daha gerilememiz gerekir; kendisinden *bahsedilmiş* oluşu, Seyyid Hamid bin Engeli'nin, elyazmasını birinci ağızdan, romanın –bütün öykülerin anası olan– temel gerçekliğinden aktaramamasına yol açar. Şayet Seyyid Hamid bin Engeli elyazmasında birinci şahsın ağzından konuşup yorumlarda bulunsaydı (tanrısal-anlatıcının ondan alıntıladığı kısımlara göre) karakter-anlatıcı olduğuna ve kendi kendini yalnızca retorik yoluyla yaratabilen (elbette yapısal bir metin olduğunu varsayıyoruz) bir öyküye gömüldüğüne dair hiçbir şüphemiz kalmazdı. Anlatılanın mekânıyla anlatıcının mekânının kesiştiği bir bakış açısına sahip bütün öyküler, edebiyatın gerçekliğinin yanı sıra bir dış katmana daha sahiptirler; onları yazan ve (her şeyden önce) anlatıcılarını icat eden bir eldir bu. Bu birincil (ve tek, zira Cervantes çolaktı) ele ulaşırsak *Don Quijote*'nin iç içe geçmiş dört gerçeklikten oluştuğunu kabul etmek zorunda kalırız.

Gözlemime dayanarak, bu gerçekler arasındaki –ana-öyküden yavru-öyküye– geçişlerin bir dönüşüm yoluyla sağlandığını söyleyebilirim. “Bir” dönüşüm dedim, ama lafımı hemen geri alıyorum, çünkü aslında çoğu kez matruşka aynı anda birden fazla dönüşüme (mekânsal, zamansal ve gerçeklik düzeyinde) yol açar. Örnek olarak Juan Carlos Onetti’nin *La vida breve*’indeki (Kısa Ömür) harikulade matruşkaya bakalım.

İspanyolcanın en incelikli ve usta işi eserlerinden olan bu muhteşem roman teknik açısından tamamen matruşka yöntemi üstüne kuruludur; Onetti kurmacayla gerçek arasındaki (yaşamla düşlerin veya arzuların arasındaki) sınırların bulanıklaştığı, üst üste binen ve birbirine karışan narin düzlemlerden meydana gelen bir dünyayı büyük bir hünerle yaratır. Romanın anlatıcısı Juan Maria Brausen adlı bir karakter-anlatıcıdır; Buenos Aires’te yaşayan bu karakter, ayrıldığı (kanser hastası) karısı Gertrudis’in memesinin alındığını düşünerek kahrolmakta, komşusu Queca’yı gözetleyip fanteziler kurmakta, bir yandan da bir film senaryosu yazmaktadır. Bütün bunlar öykünün temel ya da birinci gerçeklik katmanını oluşturur. Derken bu gerçeklik sinsice genişleyerek Plata Nehri kıyısındaki Santa María adlı bir köye uzanır, kırk küsur yaşındaki ahlaksız bir doktor burada hastası olan bir kadına morfin satmaktadır. Çok geçmeden Santa Maria’nın, Diaz Grey adlı doktorun ve morfin bağımlısı esrarengiz kadının Brausen’in öyküye ikinci bir gerçeklik sağlayan hayalinin ürünü olduğunu, Diaz Grey’in aslında Brausen’in alter egosu, morfin bağımlısı hastaninsa Gertrudis’in bir yansıması olduğunu anlarız. Roman, bu iki dünya arasındaki (mekânsal veya gerçeklik düzeyindeki) dönüşümler veya matruşkalar aracılığıyla, okuyucuyu Buenos Aires’ten Santa María’ya, oradan yine Buenos Aires’e götürür; gerçekçi anlatımı ve etkili tekniğiyle

gizlediği bu gidiş-gelişler, bir anlamda, gerçek ve hayali ya da nesnel ve öznel dünya arasında (Brausen'in yaşamı ve yazdığı metinler arasında) bir seyahattir. Kitaptaki tek matruşka bu değildir. Ona paralel bir matruşka daha vardır. Brausen, Buenos Aires'teki komşusunu, yani bitişikteki dairede müşteri kabul eden Queca adlı fahişeyi gözetler. Queca'nın öyküsü –en azından başlangıçta– tıpkı Brausen'inki gibi nesnel bir düzlemde aksa da biz okuyuculara bir anlatıcı aracılığıyla aktarılır; bu anlatıcı, Queca'nın yaptıkları (ve kendisinin görmedikleri) hakkında sürekli varsayımlarda bulunur. Derken aniden –romandaki kraterlerden ve en etkili dönüşümlerden birinde– okuyucu Queca'nın pezevengi olan ve sonunda kadını öldüren Arce'nin de aslında –tıpkı doktor Díaz Grey gibi– Brausen'in başka bir alter egosu, yarattığı (kısmen mi tamamen mi yarattığı kitapta açıklığa kavuşmaz) başka bir karakter, yani farklı bir gerçeklik düzleminde yaşayan bir karakter olduğunu keşfeder. Bu ikinci katman Santa Maria'ya paralel olmasına rağmen ondan farklıdır, çünkü tamamen hayalidir –Santa Maria ve sakinleri sadece Brausen'in hayal ürününden ibarettir– ve varlığını Santa Maria ile birlikte sürdürse de gerçek ile kurmaca, nesnellik ile öznellik arasında dört dönen bir at gibidir, çünkü Brausen gerçek bir karaktere (Queca'ya) ve çevresindekilere uydurma unsurlar eklemiştir. Onetti'nin biçimsel yetkinliği –üslubu ve öyküsünün yapısı– romanın, biraz önce belirttiğimiz üzere, farklı gerçeklikler veya düzlemlerde şekillenmesine rağmen, okuyucuya homojen ve tutarlı görünmesini sağlar. "Kısa Ömür"deki matruşkalar mekanik değildirler. Onlar sayesinde romanın esas konusunun Brausen'in öyküsünden çok daha derin olduğunu keşfederiz: İnsana yakındır, fantezi ve kurmacadan faydalanarak hem insanların yaşamını, hem de kurmacaların zihinlerde oluşma şeklini zenginleştirir

ve bunu gündelik hayattaki önemsiz deneyimlerden
esinlenerek gerçekleştirir. Kurmaca, ya anmı  yaşamdan
farklı bir ya amdır; ya anmı  yaşamın sağladığı malze-
meleri ku anan kurmacanın yokluğunda gerçek yaşam
daha da çirkin ve sefil bir hal alır.

Kısa sürede haberle mek dileğiyle.

X

GİZLİ BİLGİ

Sevgili Dostum,

Ernest Hemingway, yazmaya ilk başladığı sıralarda, öykülerinden birindeki ana olayı (başkarakterin asılması) silmeye karar verir. Böylece sonraları roman ve öykülerinde sıklıkla kullanacağı bir yöntemin temelini atar. Sahiden de Hemingway'in en iyi öykülerinin anlamlı suskunluklarla dolup taşıdığını söylersek abartmış olmayız; bu öyküleri bize aktaran yetkin anlatıcı, elindeki bilgileri, ses çıkarmamalarına rağmen konuşkanlıklarını kaybetmeyerek okuyucunun hayal gücünü körükleyecekleri bir şekilde düzenler, böylece okuyucunun öyküdeki boş kısımları kendi ekip biçtiği varsayım ve tahminlerle doldurması gerekir. Bu yöneme "gizli bilgi" adını veriyoruz ve ekliyoruz: Hemingway'in kendine has ve çok yönlü bir biçimde kullandığı bu yöntem aslında onun tarafından icat edilmemiştir ve temelleri roman türü kadar eskiye dayanır.

Doğrusunu söylemek gerekirse modern yazarların pek azı bu yöntemi *Yaşlı Adam ve Deniz*'in yazarı kadar yüreklice uygulamıştır. Hemingway'in en ünlü öykülerinden "Katiller"i hatırlar mısınız? Öykünün en önemli olayı koca bir muammadır: Kesik namlulu çifteler kuşanmış iki adam önemsiz bir kasabadaki Henry's adlı küçük

lokantaya gidip Ole Andreson adlı İsveçli bir adamı neden öldürmek ister? Bu esrarengiz Ole Andreson karakteri peşinde silahlı adamlar olduğu konusunda Nick Adams adlı delikanlı tarafından uyarılmasına rağmen kaçmayı veya polise gitmeyi neden reddeder ve kaderine boyun eğer? Bunu asla öğrenemeyeceğiz. Eğer öykü açısından büyük önem taşıyan bu iki soruya cevap bekliyorsak, karakterlerden bağımsız tanrısal-anlatıcının bize sağladığı bilgi kırıntılarından faydalanarak, kendi başımıza bir cevap uydurmamız gerekir: İsveçli Ole Andreson kasabaya taşınmadan önce Chicago'da boksörmüş ve orada yaptığı (kendi ifadesine göre "hatalı") bir şey kade-rini belirlemiş.

Bilgi gizleme veya atlayarak anlatma yöntemi gelişigüzel ve keyfi uygulanmamalıdır. Anlatıcının suskunluğu anlam içermeli, öykünün okuyucuya görünen kısmına şüpheyi yer bırakmayacak şekilde nüfuz etmelidir, yokluğu hissedilmeli, okuyucunun merakını, beklentisini ve hayal gücünü körüklemelidir. Hemingway'in bu yöntemi kullanmaktaki ustalığı "Katiller"de açıkça görülür; bu öykü, anlatımda tutumluluğun, yani metnin buzdağının okura görünen kısmı olduğu ve bu kısmın ardında karmaşık bir olaylar kitlesinin ısıt ısıt parıldayarak uzandığı görüşünün mükemmel bir örneğidir. Susarak anlatmak, yani yokluğu, okuyucuda imalar yoluyla beklenti yaratmak için kullanarak okuyucuyu öykünün gelişiminde fiilen yer almaya zorlamak, anlatıcıların, öykülerine yaşanmışlık katarken, yani onları inanılır kılarken en sık faydalandıkları yöntemlerden biridir.

Hemingway'in (bana kalırsa) en iyi romanı olan *Güneş de Doğar*'daki muhteşem gizli bilgiyi hatırlar mısınız? Evet, doğru hatırladınız: Romanın anlatıcısı Jake Barnes'ın iktidarsızlığıdır. Asla doğrudan ifade edilmiş olmasına rağmen metne hükmeden imalı bir sus-

kunluktan anlaşılır (hatta bence karakteri asıl iktidarsız kılan, okuyucunun anlatılanlardan etkilenerak karakteri buna layık görmesidir); adamı güzeller güzeli Brett'le birleştiren de bu tuhaf fiziksel uzaklık, sakınmalardan ibaret bu bedensel ilişkidir zaten; adam kadına aşkını apaçık gösterir, kadınsa ya ona âşıktır ya da bize asla açıklanmayan şu engelden dolayı aşkını gösterememektedir. Jake Barnes'ın iktidarsızlığı olağanüstü derecede belirgin bir suskunluktur; okur kitabı okudukça bu yokluğu daha fazla hissederek; adamın Brett'e karşı tuhaf ve tutarsız davranışlarına şaşırır ve en sonunda adamın bu tavırlarının iktidarsızlığından ileri geldiğini keşfeder (Uydurur mu?). Bu gizli bilgi, bütün suskunluğuna karşın (veya belki de suskunluğu sayesinde) *Güneş de Doğar*'a son derece özgün bir hava katmaktadır.

Öykünün temel unsurlarından birinin –hem de başkarakterin– anlatımın dışında bırakıldığı diğerk bir eser de Robbe-Grillet'nin *Kıskançlık* romanıdır; öyle bir hünerle kotarılmıştır ki başkarakterin yokluğu her an hissedilir. Robbe-Grillet'nin çoğu romanı gibi *Kıskançlık*'ta da sağlam bir öykü yapısı yoktur (en azından geleneksel "giriş, gelişme, sonuç" anlamında), daha ziyade, bilmediğimiz bir öyküyü, yüzyıllar boyunca gömülü kalmış bir avuç taştan yola çıkarak Babil saraylarını yeniden inşa etmeye çalışan arkeologlar ya da birkaç kemik parçasından tarihöncesi dinozorların veya pterozorların vücut yapılarını anlamaya çabalayan hayvanbilimciler gibi yeniden inşa etmemizi gerektirir. Dolayısıyla Robbe-Grillet'nin romanlarının hepsinin gizli bilgiler üstüne kurulduğunu söyleyebiliriz. *Kıskançlık*'ta bu yöntem yalnızca işlevseldir, çünkü anlatılanın anlam kazanması ancak bu yokluğun, okuyucunun zihninde şekillenerek mevcut hale gelmesi sayesinde mümkündür. Kimdir bu görünmez varlık? Kitabın çift anlamlı isminden de anlaşılacağı gibi,

güvensizliğin kısılcasına düşerek karısının her hareketini takip eden, kıskanç bir kocadır. Okur bunu kesin olarak bilemez, ama adamın, karısının en önemsiz hareketlerinden ve sözlerinden bile takıntılı, hastalıklı, arsız ve kudurmuş çıkarımlar yapan bakış açısından anlayabilir. Kimdir bu her ayrıntıyı didik didik eden gözlemci? Neden kadını böyle göz hapsinde tutmaktadır? Roman bu gizli bilgilerin ne olduğuna dair herhangi bir cevap içermez; bunları anlatıda sunulan bir avuç ipucundan yola çıkarak tespit etmek okuyucunun görevidir. Romandan bütünüyle çıkarılan bu tür gizli bilgilere *eliptik* bilgi adını verebiliriz; böylelikle onları tıpkı sonunda katili keşfettiğimiz polisiye romanlardaki gibi gerilim veya beklenti yaratmak amacıyla sona bırakılarak okuyucudan geçici bir süreliğine gizlenen bilgilerden ayırabiliriz. Böyle anlık –yeri değiştirilen– bilgilereyse *hipérbaton* türü gizli bilgiler diyebiliriz. Hatırlarsanız, cümle veya dizelerde farklı anlamlar veya uyaklar elde etmek amacıyla sözcük diziminin değiştirilmesine *hipérbaton* denir (“Yılın en çiçekli dönemi...” yerine “En çiçekli dönemi yılın...” denmesi gibi).

Modern romanlar arasında en dikkate değer gizli bilgilerden birine de Faulkner’ın *Kutsal Sığınak*’ında rastlanır, bu romanda öykünün *krateri* –Popeye adlı iktidarsız ve psikopat bir gangsterin Temple Drake adlı işveli kızın bekâretini bir mısır koçanıyla bozması– okurun korkunç olayları yavaş yavaş, geçmişle bağlantılar kurarak kavrayabilmesi için bilgi kırıntıları halinde kitaba serpiştirilmiştir. Utanç verici bu suskunluğun yarattığı hava *Kutsal Sığınak*’ın tamamına yayılır; Jefferson’ı, Memphis’i ve öykünün geçtiği diğer yerleri vahşet, bastırılmışlık, korku, önyargı ve ilkelliğe bulayan, buralara sembolik bir kötücüllük, ahlaksızlık ve ruhani kokuşmuşluk katan bir hava hâkimdir romana. Kitapta geçen korkunçluklar karşısında

–Temple’in tecavüzü bunlardan yalnızca biridir; kitapta ayrıca bir asılma, bir yakıp linç etme, birçok cinayet ve bin çeşit ahlaksızlık vardır– insani kanunların çiğnendiğini hissetmekle kalmaz, cehennem güçlerinin zaferini, kötücül ruhun geçmişte dünyaya hükmetmeyi başarmış iyiliğe galip geldiğini duyumsarsınız. *Kutsal Sığınak* baştan sona gizli bilgilerle doludur. Temple Drake’in tecavüzünün yanı sıra Tommy’nin ve Red’in öldürülmeleri ya da Popeye’in iktidarsızlığı gibi önemli olaylar da suskunluklarda gizlidir; okuyucu bu suskunluğun anlamını ancak sonradan anlar ve *hipérbaton* yöntemiyle gizlenmiş bu bilgileri adamakullu sindirerek olayların gerçekte hangi sırada meydana geldiğini çözer. Faulkner sadece bu öyküsünde değil, birçok başka öyküsünde de gizli bilgi kullanımının ustalarından olduğunu göstermiştir.

Dilerseniz mektubumu gizli bilgiye dair son bir örnekle bitirebilmem için beş asır geriye dönüp Ortaçağ’daki en başarılı şövalye romanlarından birine, Joanot Martorell’in *Tirant Lo Blanc*’ına bakalım. Gizli bilgi yöntemi –*hipérbaton* veya eliptik olarak– bu kitapta en iyi modern romancıları bile aratmayan bir ustalıkla kullanılır. Romanın *aktif krater’lerinden* biri olan Tirant, Carmesina, Diafebus ve Estefanía’nın *gizli nikâh*’larının¹ (162. Bölüm’ün ortalarından 163’ün ortalarına kadar süren kısım) nasıl bir yapıya sahip olduğunu birlikte inceleyelim: Carmesina ve Estefanía sarayın odalarından birinde Tirant ve Diafebus’la buluşurlar; Plaerdemavida’nın kendilerini gözetlediğinden bihaber çiftler geceyi burada birbirlerinin kollarında, (Tirant ile Carmesina nazikçe,

1. Gizli nikâh veya dilsiz düğün (*bodas sordas*): Ortaçağ İspanyası’nda geçerli bir nikâh şekli. Taraflar gizlice evlilik yemini etseler bile Tanrı’nın önünde olduklarından nikâhları geçerlidir. XVI. yüzyılda Trento Konsili’nden itibaren nikâhta papaz ve şahitlerin olması zorunluluğu getirilince yasaklanmıştır. (Ç.N.)

Diafebus ile Estefanía ise vahşice) sevişerek geçirirler; şafağın sökmesiyle sevgililer birbirlerinden ayrılırlar ve birkaç saat sonra Plaerdemavida Estefania ile Carmesina' ya gizli nikâh'larına bizzat şahit olduğunu itiraf eder.

Romanda bu olaylar "gerçek" kronolojik sırada değil, zamansal dönüşümler ve öyküyü olağanüstü derecede zenginleştiren *hipérbaton* türü bir gizli bilgi sayesinde, kesintili bir biçimde gerçekleşir. Öyküde tanışma faslına, Carmesina ve Estefania'nın sarayın odalarından birinde Tirant ve Diafebus'la buluşma kararına ve "gizli nikâh kutlamaları" yapılacağını duyan Carmesina'nın uyuyor numarası yapmasına değinilir. Sonra tanrısal-anlatıcı, kronolojinin "gerçek" sırasına bağlı kalarak, Tirant'ın, prensesin göz kamaştıran güzelliğini görünce dizleri üstüne çöküp kızın ellerini öptüğünü anlatır. Zamansal dönüşümlerin ya da kronolojik kopuşların ilki bu esnada meydana gelir: "Ve aşklarını doya doya tartıştılar. Gitme vaktinin geldiğini fark ettiklerinde birbirlerinden ayrılıp odalarına çekildiler." Öykü bu noktada geleceğe sıçrar ve arkasında bıraktığı suskun gediği imalı bir soruyla geçirir: "Uyuyan olmuş muydu böyle bir gecede, zevke veya acıya galip gelip?" Sonra anlatı okuyucuyu ertesi sabaha götürür. Plaerdemavida yatağından kalkıp Prenses Carmesina'nın odasına girer ve "yalnız bırakılmak isteyen" Estefanía ile karşılaşır. Ne olmuştur? Estefanía' nın önceki günkü şehveti nerelerdedir? Tatlı dilli Plaerdemavida'nın imaları, soruları, şakaları ve iğnelemeleri aslında okuyucunun merakını ve şehvetini körüklemeye yöneliktir. Neticede, bu uzun ve kurnaz girizgâhın ardından, güzeller güzeli Plaerdemavida önceki gece rüyasında Estefania'nın bir odada Tirant ve Diafebus'un buluştuğunu gördüğünü anlatır. Bu noktada zamansal dönüşümlerin ya da kronolojik sıçrayışların ikincisi gerçekleşir. Anlatım önceki güne döner ve okuyucu, Plaerdemavida'nın sözde rüyası aracılığıyla, gizli

nikâh'larında neler olup bittiğini öğrenir. Gizli bilgi gün yüzüne çıkarak anlatılan kısmın tutarlılığını artırır. Peki öykünün genel tutarlılığını artırır mı? Hayır. Fark ettiyseniz, bu zamansal dönüşüm bir mekânsal dönüşüme, mekânsal bakış açısında bir değişime yol açmıştır, çünkü *gizli nikâh*'ta olanları anlatan kişi artık baştaki dış merkezli tanrısal-anlatıcı değil, bir karakter-anlatıcıdır, yani gördüklerini nesnelce değil gayet öznelce anlatmaya kararlı Plaerdemavida'dır (şakacı ve rahat yorumları metnin bu kısmını öznelileştirmekle kalmaz, Estefanía'nın bekâretinin Diafebus tarafından bozulmasının şiddetini de hafifletir). Bu çifte dönüşüm –yani zamansal ve mekânsal– *gizli nikâh*'a matruşka yöntemi uygular; yani bağımsız bir anlatı (Plaerdemavida'nın), tanrısal-anlatıcının genel anlatısının içine yerleşir. (Burada bir parantez açıp *Tirant Lo Blanc*'ın başka birçok yerinde daha matruşka yöntemi kullanıldığını belirtmek istiyorum. *Tirant*'ın yıl boyunca sergilediği kahramanlıklar ve İngiliz sarayındaki sabahtan akşama kadar süren eğlence okuyucuya tanrısal-anlatıcı tarafından değil, Diafebus'un Vâroic Kontu'na anlattığı öykü aracılığıyla aktarılır; Rodos'un Cenevizlilerin eline geçmesi, Fransız sarayından iki şövalyenin *Tirant* ile Breton Dükü'ne aktardıkları bir öykü yoluyla anlatılır; Gaubedi adlı tüccarın macerasıysa *Tirant*'ın Carmesina'nın dadısı Reposada'ya anlattığı bir öykünün parçasıdır. Tek bir bölümünü incelediğimiz bu klasik eser sayesinde, çağdaş yazarların gösteriş amacıyla kullandıkları modern icatlar gibi görünen bu yöntemlerin aslında roman sanatının klasik yazarların da ustalıkla kullandıkları bir parçası olduğunu kanıtlamış olduk. Modern romanlar, edebiyatın en eski örneklerinde sıklıkla karşılaşılan kimi anlatım tekniklerine, yeni olanaklar doğuracak şekilde birçok kez çekidüzen vermiş, deneyler yapmışlardır.

Mektubumu bitirmeden önce bütün romanlar için

geçerli, roman türüne has ve matruşka yöntemini mümkün kılan genel bir saptamada bulunmak istiyorum. Romanların yazılı kısımları anlatılan öykünün yalnızca bir bölümü veya parçasıdır: Kendini meydana getiren istisnasız her parçanın birleşmesiyle –öykünün *bütünlüğünü* kabul eden ve destekleyen düşünceler, hareketler, nesneler, kültürel, tarihsel, psikolojik, ideolojik, vesaire unsurlarla– bir bütün haline gelen bu kısım, metinde açıkça belirtilenlerle kıyaslanamayacak kadar fazla sayıda malzeme sunar, öyle ki en çalçene ve sözcük savurganı yazarlar bile bu malzemeyi metinlerine sığdıramazlar.

Her anlatıda bulunması kaçınılmaz olan bu niteliği vurgulamak için Fransız romancı Claude Simon –“gerçekçi” edebiyatın gerçekliği taklit etme iddiasıyla dalga geçmek için– Gitanes marka sigarasının paketinin tasvirini örnek gösterir. Gerçekçi bir betimleme yapabilmek için paketin hangi unsurlarını tasvirine dahil etmesi gerektiğini sorgular. Paketin boyutundan, renginden, içindekilerden, üstünde yazanlardan bahsetmelidir elbette. Bu kadar tasvir yeterli midir? Olaya bütünsel açıdan baktığımızda, hayır, değildir. Tasvir, hiçbir gereksiz bilgiyi dışarıda bırakmamak adına, paketin ve sigaraların üretiminin ardındaki endüstriyel sürece ilişkin ayrıntılar da içermeli, hatta paketi üreticiden tüketiciye ulaştıran dağıtım ve satış açısından da bahsetmelidir. Peki böylece Gitanes paketini *bütünsel* bir biçimde betimlemeyi başarır mı? Kesinlikle hayır. Sigara tüketimi esrarengiz bir eylem değildir, alışkanlığa dönüşüp ve modaya yerleşmesi sonucunda toplumun tarihine, efsanelerine, siyaset ve yaşam tarzına işlemiştir; diğer yandansa reklam ve ekonomi sektörünün bariz biçimde arka çıktığı, kullanıcıların sağlığını olumsuz etkileyen bir eylem, alışkanlık veya bağımlılıktır. Uç noktalarda gezinen bu örnekten yola çıkarak, en önemsizine kadar her nesnenin tasvirinin bü-

tünsel bir yaklaşım benimsendiğinde ister istemez evreni betimlemek gibi ütöpik bir iddiaya dönüştüğü sonucuna varılabilir.

Benzer bir şey, şüphesiz, kurmacalar için de söylenebilir. Romancı öyküsünü anlatırken belli sınırlar belirlemediği takdirde (yani, bazı bilgileri gizlemekten vazgeçmediği takdirde), anlattığı öykünün de ne başı olur ne sonu; öykülerini bir araya getirmeyi başarsa da karşısına beş ben-zemez koca bir yığın, bütün kurmacaların birbirine yapışık halde var olduğu hayali ve sonsuz bir evren çıkar.

İşte böyle. Varsayımımı kabul ediyorsanız, yani bir romanın –daha doğrusu, bir yazılı eserin– bir öykünün sadece küçük bir parçası olduğuna ve romancının gereksiz ve tahmin edilebilir gördüğü her bilgiyi silmeye kendini mecbur hissettiğine katılıyorsanız, bariz veya gereksiz oldukları için silinen bilgileri bu mektubumda bahsettiğim gizli bilgilerden ayırmanın birçok yolunu bulabilirsiniz. Aslında *benim* gizli bilgilerim ne barizdir ne de gereksiz. Tam tersi, anlatım planında rol ve işlev sahibidirler, bu yüzden de silinmeleri veya yerlerinden edilmeleri öyküyü etkiler, yapısını ve bakış açılarını sarsar.

Son olarak, Faulkner'ın *Kutsal Sığınak*'ına dair başka bir yerde yaptığım bir benzetmeyi tekrar etmek istiyorum. Bir romanın (silinen ve silinmeyen bütün bilgileri kapsayan) öyküsünün *tamamının* bir küp olduğunu varsayalım. Her roman, belli bir amaçla gereksiz bilgilerden arındırıldığında bu küpten ayrılıp belli bir şekil alıp somutlaşır; romancının özgünlüğünü bu nesne, bu heykel belirler. Heykeli yontup biçimlendirmek için farklı aletler kullanılır; gereksiz unsurları eleyerek arzuladığımız güzel ve inandırıcı şeklin hatlarını ortaya çıkarmak için en sık kullanılan aletlerden biri de gizli bilgidir (tabii aklınızda buna verebileceğimiz daha güzel bir isim yoksa).

Haberleşmek üzere, kucak dolusu sevgiler...

XI

BARDAK TELEFONU

Sevgili Dostum,

“Bardak telefonu” (anlamını daha sonra açıklayacağım) adı verilen son yöntemden bahsedebilmemiz için *Madame Bovary*’nin en akılda kalan sahnelerinden birini birlikte okumamızı rica edeceğim. İkinci bölümün sekizinci kısmındaki “Tarım Şenliği” sahnesinden bahsediyorum; burada birbirlerine örülerek anlatılan iki (hatta üç) farklı olay, kendi aralarında etkileşim ve değişim gösterir. Bardak telefonuna benzer bir mekanizmayla birbirlerine bağlı olan farklı olaylar bu sayede aralarında bilgi alışverişi yaparlar ve etkileşimleri sayesinde konu örgüsünü art arda sıralanmış bir olay silsilesi olmaktan çıkarıp ona bütünlük kazandırır. Metnin bütünü, kendini meydana getiren parçaların toplamından öte bir şeye dönüştüğünde bardak telefonu yöntemi karşımıza çıkar, tıpkı “Tarım Şenliği” bölümünde olduğu gibi.

Anlatıcı bu bölümde iki olayı birbirine örerek betimler: Bir yanda şenlikte çiftçiler kendi ürün ve hayvanlarını sergiler, eğlenceler düzenlenir, yetkililer nutuklar atıp madalyalar verirken öte yandaysa belediye binasının üst katındaki (penceresinden panayırın gözetlenebildiği) “toplantı salonunda” Emma Bovary, sevgilisi Rodolphe’ın ateşli sözlerini dinlemektedir. Soylu adamın Madam

Bovary'yi baştan çıkarması anlatıyı kendi başına doldurabilecek yoğunluğa sahip olsa da meclis üyesi Lieuvain'ın yaptığı konuşma, bu sahneyle şenlikte olup bitenlerin arasına yerleşir. Böylece konuşma başka bir boyut, başka bir doku kazanır; aynı şey taze sevgililerin aşklarını tartıştıkları balkonun dibinde düzenlenen şenlik için de geçerlidir; oysa bölüm bu şekilde örülmüş olmasaydı hasas bir alaycılık filtresinden geçmeyeceği için çirkin ve bayağı görünebilirdi. Karşımızdaki malzeme incelikle işlenmiştir ve çıplak gerçeklerden ziyade öykünün duyarlılığını, duygusallığını ve ruh tahlillerini yansıtır; anlatımın bardak telefonu yöntemiyle düzenlenmesi bu sayede verimli hale gelir, tıpkı *Madame Bovary*'nin "Tarım Şenliği" bölümü gibi.

Tarım Şenliği'nin tasvirine baştan sona hükmeden amansız alaycılık, insanların Flaubert'i büyüleyen aptallığını (*la bêtise*) acımasızca vurgular ve bu alaycılık, elli dört senedir adeta bir hayvan gibi çalışan Catherine Leroux adlı ihtiyar bir kadıncağızın kazandığı para ödülünü ruhu kutsansın diye papaza vermesiyle doruğa çıkar. Zavallı çiftçiler duyarlılıklarını ve hayalgüçlerini körelten işlerin altında ezilip sıkıcı ve silik insanlar olarak betimlenirken yetkililerin hali onlardan da beterdir; herkesin arkalarından güldüğü bu boşboğaz ve tıknaz tipler tarım panayırılarına başkanlık ederler, en temel özellikleri riya-kârlıkları, ikiyeüzlülükleridir, zaten Lieuvain'ın konuşmasında sarf ettiği boş ve beylik sözler de buna örnek teşkil eder. İhtimalsizliğe (yani anlatılanların zerre kadar inandırıcı olmamasına) teğet geçen bu hazin ve insafsız tablonun farkına varmak için Tarım Şenliği'ni, aynı anda gerçekleşen baştan çıkarma olayından ayrı incelememiz gerekir. Aslında bu olayın diğeriyle iç içe geçmesi, anlatımdaki alaycı dil üzerinde yatıştırıcı bir emniyet supabı vazifesi görür ve alayın acımasızlık oranını hatırı sayılır

biçimde azaltır. Baştan çıkarma sahnesinin uyandırdığı tutku, şehvet ve duygusallığın şenlik sahnesine etkisi, ince bir tezat oluşturur ve bu tezat öyküye inandırıcılık katar. Şenlik sahnesini gülünç kılan ve kimi yerlerde karikatürleştirmeye varan alaycılık da, aynı şekilde, Emma'nın baştan çıkarıldığı sahneyi süsleyen aşırı duygusallığı –ve retoriği– yatıştırma vazifesi görür. Şenlikteki çiftçiler, inekler ve domuzların meydana getirdiği bu “gerçekçi” öge olmasaydı, romantik kalıp ve klişelerle kaynayan bu diyalog belki de gerçekdışılığa karışıp gidecekti. Bardak telefonu yöntemi hem paralel gerçekleşen olaylara inandırıcılık katmakta zorlanan yazarlara rahat bir nefes aldırılmış, hem de metnin bütününe kattığı zengin ve özgün tutarlılık sayesinde anlatım bütünlüğünü kuvvetlendirmiştir.

Konuya bardak telefonu vasıtasıyla –şenlikle baştan çıkarmayı birleştirerek– açıklık getirmiş olsak da, şenlikteki Lieuvain'in konuşmasıyla Rodolphe'un Emma'nın kulağına fısıldadığı sözler arasında ortaya çıkan, retorik düzeydeki diğer bir tezattan bahsedebiliriz. Anlatıcının olay örgüsünü kurarkenki amacı –politik ve romantik klişelerle dolup taşan– bu iki konuşmanın birbirini dengeleyip desteklemesini sağlamaktır (ve amacına ulaşır); böylece öyküye alaycı bir bakış açısı eklenir, böyle olmasaydı öykünün inandırıcılığı azalacak, hatta yok olacaktı. O halde “Tarım Şenliği” bölümündeki bardak telefonlarının içlerindeki başka bağımsız telefonların, bölümün tamamının yapısını yansıttığını söyleyebiliriz.

Bu bilgiler ışığında nihayet bardak telefonunu tanımlamayı deneyebiliriz. İki veya daha fazla olayın farklı zaman, mekân ve gerçeklik düzeylerinde meydana gelmesi, anlatıcının kararıyla anlatımın bütünlüğünde birleşmesi ve bu birleşim veya karışım tarafından şekillendirilmesi sonucunda, birbirlerinden ayrı anlatılсалardı sahip olma-

yacakları bir anlam, atmosfer, imgelem, vesaire edinmelerine bardak telefonu yöntemi denir. Yöntemin işe yaraması için olayları art arda sıralamak elbette yeterli değildir. Önemli olan, anlatıcının metne kattığı veya kaynaştırdığı olayların arasında "iletişim" olup olmadığıdır. Kimi durumlarda bu iletişim son derece zayıf bile olabilir, yokluğu halindeyse bardak telefonundan bahsedilemez, zira, yukarıda belirttiğimiz üzere, bu anlatım tekniğinin kurduğu bütünlük, böyle bir yapıya sahip metinlerin parçalarının toplamından öte bir şeye dönüşmesini sağlar.

Bardak telefonu yönteminin en başarılı ve riskli örneklerinden birine William Faulkner'ın *Çılgın Palmiyeler* romanında rastlanır; eserde iki bağımsız öykü değişimli olarak bölümlere ayrılarak anlatılır; öykülerden biri trajik ve çileli bir aşk (ve iyi sonlanmayan birkaç zina), diğeriye kıyamet gibi bir doğal felaket –koca bir ülkeyi harabeye çeviren bir sel baskını– sırasında uzaklara savrulan bir mahkûm hakkındadır; adam inanılmaz bir çaba gösterip hapishaneye döner, ama yetkililer ne yapacaklarını bilemediklerinden onu firar etmekle suçlayıp daha fazla yıla mahkûm ederler! Aşk hikâyesinde laf arasında bir selden ve mahkûmdan bahsedilse de iki öykü asla kesişmez; buna rağmen, komşu oluşları, anlatıcının üslubu ve olayların aşırılığı dolayısıyla –birinde ateşli bir aşk, diğeriyle korkunç bir felaket ve mahkûmun hapishaneye dönme sözünü tutmak uğruna intihar sayılabilecek bir maceraya girişmesi– iki öykü arasında bir akrabalık söz konusudur. Borges bunu, edebiyat eleştirilerinde kullandığı o yetkin ve şüpheye yer bırakmayan üslubuyla, "Asla kesişmeseler de bir şekilde birbirlerini tamamlayan iki öykü," şeklinde tanımlamıştır.

Bardak telefonu yöntemine diğer ilginç bir örnekse Julio Cortázar'ın *Seksek*'inde görülür; hatırlarsanız roman Paris (*O taraf*) ve Buenos Aires (*Bu taraf*) olmak üzere iki

şehirde geçmektedir ve olaylar arasında gerçekçi bir kronoloji kurmak mümkündür (Paris bölümleri zaman açısından Buenos Aires bölümlerinin önçesinde geçer). Yazar eserin başına eklediği bir notta okuyucuya kitabın iki farklı şekilde okunabileceğini söyler: Geleneksel diyebileceğimiz ilk okuma, birinci bölümden başlar ve normal numara sırasıyla devam eder; ikinci okumadaysa her bölümün sonunda verilen farklı bir numaraya göre bölümden bölüme atlanır. İkinci okuma, ancak romanın tamamı okunduysa uygulanmalıdır; birinci okuma tercih edildiğindeyse *Seksek*'in üçte biri dışarıda kalır. *Öbür taraflar*, (*Vazgeçilebilir bölümler*) adı verilen bu üçte birlik bölüm Cortázar'ın yarattığı veya anlatıcılarının anlattığı olayları içermez; başkalarına ait sözleri ve alıntıları ya da Cortázar'a ait bağımsız, Oliveira, La Maga, Rocamadour gibi karakterlerle doğrudan veya konusal bir alakası bulunmayan metinleri içerir. Romanın asıl bölümleriyle bardak telefonu yöntemiyle bağlantı kuran bu *kolaj* metinlerin gayesi *Seksek*'e –retorik bir düzey, efsanevi ve edebî diyebileceğimiz– yeni bir boyut katmaktır. “Gerçekçi” bölümlerle *kolajların* arasındaki tezaadın amacı da aynıdır. Cortázar yayımlanan ilk romanı *Los Premios*'da (Ödüller) da bu sistemi kullanmıştır; kitapta olayların geçtiği gemideki yolcuların maceraları Persius'un tuhaf monologları, anlaşılmazlığa varan soyut ve metafiziksel düşünceleriyle iç içe geçerek bu “gerçekçi” öyküye efsanevi bir hava katar (tabii Cortázar söz konusuysa gerçeklikten bahsetmek ister istemez uygunsuz kaçır).

Cortázar'ın bardak telefonu yöntemini müthiş bir ustalıkla kullandığı asıl yerlerse öykülerdir. İzninizle “Gece Yüzü Yukarıda”¹ adlı, teknik açıdan altın değerinin

deki küçücük bir şeheserden bahsetmek istiyorum. Hangisi olduğunu hatırladınız mı? Büyük ve modern bir şehirde (şüphesiz Buenos Aires'tir) motosiklet kazası geçirip ameliyat edilen başkarakter hastane yatağında istirahat etmekteyken aniden, kâbus gibi bir zamansal dönüşüm meydana gelir ve adam kendini Kolomb öncesi Meksika'daki, Azteklerin tanrılara kurban edecek insan avladıkları bir "Çiçek Savaşı"nın ortasında bulur. Öykü bu noktadan itibaren, başkarakterin istirahat ettiği hastane odasıyla Kolomb öncesi gece arasında bardak telefonları vasıtasıyla bağlantı kurarak farklı bir gidişat benimser; yerliye dönüşen adam kaçmaya çalışsa da Aztekler tarafından yakalanır ve bir yığın insanla birlikte kurban edileceği bir piramide (*teokalli*'ye) götürülür. Tezat, ince zamansal değişimler yoluyla kurulur ve bilinçdışı diyebileceğimiz bir şekilde iki gerçeklik –modern hastane ve Kolomb öncesi orman– gittikçe yakınlaşıp birbirlerini etkilemeye başlar. Öyle ki, öykünün sonundaki kraterde –bu kez sadece zamansal değil gerçeklik düzeyinde de bir dönüşümle– iki zaman kaynaşır ve başkarakterin aslında modern bir şehirde ameliyat edilmiş bir motosiklet sürücüsü değil, ilkel bir yerli olduğunu ve kalbi kana susamış tanrılara sunulmak için bir rahip tarafından sökülmeden saniyeler önce gözünün önünden geleceğe dair görüntüler, şehirler, motosikletler ve hastaneler geçtiğini anlarız.

Çok daha karmaşık bir yapıya sahip olsa da buna çok benzeyen başka bir Cortázar öyküsüyse yazarın bardak telefonlarını daha da özgün bir biçimde kullandığı "Put"¹ adlı edebî pırlantadır. Bu öyküde de olaylar, biri modern ve Avrupa temelli –Kyklad Adaları'na dahil küçücük bir adada ve Paris'in banliyösündeki bir heykel

atölyesinde– ötekiyse beş bin yıl önce, günümüzde arkeologların kırık kap kaçak ve heykel parçalarını bir araya getirerek çözmeye çalıştıkları büyü, din, müzik, sunu ve ayinlerin cirit attığı ilkel bir Ege toplumunda olmak üzere iki zamansal gerçeklikte gelişir. Fakat geçmişe ait gerçeklik, öykünün başında, Somoza adlı heykeltıraşın Morand adlı arkeolog arkadaşıyla birlikte Skiros Vadisi'nde bulunduğu, geçmişten kalan bir heykelcik aracılığıyla gizlice ve sinsice şimdiki zamana sızar. Heykelciği –iki sene sonra– Somoza'nın atölyesinde görürüz; adam heykelciğin sayısız replikasını yontmuştur; ama bunu sanat adına değil, bu yolla heykeli üreten çağa ve kültüre yaklaşılabileceğine inandığı için yapmıştır. Morand öykünün şimdiki zamanında Somoza'nın atölyesine gittiğinde, anlatıcı Somoza'nın delirdiğini, Morand'ın ise aklının başında olduğunu ima eder. Ama öykünün dâhiyane finalinde Morand, Somoza'yı öldürüp ceset üstünde Azteklere özgü büyülü bir ayin gerçekleştirir, ardından karısı Teresa'yı da aynı şekilde kurban etmeye çalışınca aslında heykelciğin iki arkadaşı ele geçirdiğini ve onları taklit etmeye çalıştıkları eski zaman ve kültürden adamlara dönüştürdüğünü, böylece ebediyen karanlıklara gömülü sanılan geçmişin şimdiki zamanı vahşice işgal ettiğini keşfederiz. Bu örnekteki bardak telefonları "Gece Yüzü Yukarıda"ki gibi simetrik bir tezada sahip değildir. Buradaki bardak telefonları, uzak geçmişten çağımıza kalan bölük pörçük kalıntılar gibidir, öyle ki öykünün finalindeki muhteşem kraterde Somoza'nın cesedini görürüz; alnına bir balta saplanmış ve çırılçıplaktır, heykelcik onun kanına bulanmıştır; Morand ise gaipten kavalların çaldığı çılgın müziklere kulak vererek çıplak halde baltasını havaya kaldırmış, Teresa'yı beklemektedir; böylece geçmişin şimdiyi tamamen işgal ettiğini, büyülü ve ayinsel barbarlığını günümüze taşıdığını anlarız. Farklı zaman ve kül-

türleri tek bir anlatımda toplayan bardak telefonları sayesinde iki öyküde de, kendilerini meydana getiren öykülere nitelik bakımından uzak, yeni bir gerçeklik ortaya çıkar.

İnanması güç olsa da, sanırım bardak telefonu tanımımızla birlikte romancıların metinlerini kuvvetlendirmek için kullanabilecekleri başlıca yöntem ve tekniklere son noktayı koyabiliriz. Belki başka yöntemler de vardır, ama en azından benim karşıma çıkmadılar. Dikkatimi çeken bütün yöntemlerin (aslında onları elimde büyüteçle aradığım da söylenemez, çünkü ben romanları otopsi masasına yatırmayı değil, okumayı severim), mektuplarımda bahsettiğim öyküleri meydana getiren bileşenlerde bulunabileceğine inanıyorum.

Kucak dolusu sevgiler...

XII

SONSÖZ ÜSLUBU

Sevgili Dostum,

Hem yazışmalarımız esnasında size defalarca söylediğim bir şeyi vurgulamak hem de veda etmek amacıyla birkaç satır daha yazmak istedim; mektuplarınızın alevlendirdiği coşkuyla, iyi romancıların biz okurları kandırıp kurmacalarına inandırmak için kullandıkları kimi yöntemleri açıklamaya çalıştım. Aslında teknik, biçim, anlatım, metin, adına ne dersiniz deyin –ukalalar her okuyucunun kolayca tespit edebileceği tek bir şeye bin tane isim takmışlardır– ayrılmaz bir bütündür; konuyu, üslubu, düzeni, bakış açılarını, vesaire birbirinden ayırmak, canlı bir bedeni kesip biçmeye eşdeğerdir. Her halükârda katliamla sonuçlanır. Ceset, hareket ve üretim halindeki, katılaşmamış ve kurtlanmamış bir canlıdan geriye kalan, soluk ve nahoş kokulu bir kütledir.

Ne demek istiyorum bununla? Hayır, eleştirinin anlamsız ve vazgeçilebilir bir şey olduğunu söylemiyorum. Kesinlikle böyle bir iddiam yok. Tam tersi, eleştirinin, yazarların tarzlarına ve dünyalarına girebilmek için değerli bir yol gösterici olduğunu ve kimi eleştiri yazılarının başlı başına bir yapıt olduğunu, başarılı bir roman veya şiirden aşağı kalmadığını düşünüyorum. (Lafı fazla uzatmayıp şu örnekleri vereyim: Dámaso Alonso'nun *Estudios y ensayos*

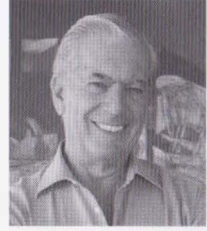
gongorinos'u [Góngora'ya Dair Araştırma ve Denemeler], Edmund Wilson'un *To the Finland Station*'i [Finlandiya İstasyonuna Doğru], Sainte-Beuve'ün *Port Royal*'i ve John Livingston Lowes'un *The Road to Xanadu*'su [Xanadu'ya Yolculuk]; bu eleştiri kitapları birbirlerinden tamamen farklı olmalarına rağmen son derece değerli, aydınlatıcı ve yaratıcıdır.) Diğer yandansa, eleştiriye en haklı ve verimli olduğu konularda bile kendi haline bırakmak gerektiğini, yaratım sürecini tamamen açıklayıp büyüsunü bozmanın yersiz olduğunu düşünüyorum. Romanlarda ve şiirlerde illa ki eleştirel ve mantıksal yaklaşımla kavranamayacak bir unsur veya boyut bulunacaktır. Zira edebiyat akli ve sağduyuyu çalıştırır; edebî yaratıcılıktaysa bu unsurların yanında sezgiye, duyarlılığa ve tahmine, hatta eleştirel bakışın ağından kurtulmayı her seferinde başaran şansa bile yer vardır. İşte bu yüzden, yaratıcılık başkasından öğrenilmez; yaratıcı olmanın tek yolu okumak ve yazmaktır. Gerisini insan kendi başına, pes etmeden düşerek öğrenir.

Sevgili dostum; diyeceğim odur ki, roman türü hakkında mektuplarımdaki bütün söylediklerimi unutun ve derhal yazmaya koyulun.

Bol şans dilerim.

Lima, 10-Mayıs 1997

Ünlü Perulu yazar Mario
Vargas Llosa, iktidar yapılarını
çözümleyen, bireysel direnişleri,
isyan ve yenilgileri dile getiren
eserleriyle dünya edebiyatında
özel bir yere sahip...



Edebiyat akli ve sağduyuyu çalıştırır; edebi yaratıcılıktaysa bu unsurların yanında sezgiye, duyarlılığa ve tahmine, hatta eleştirel bakışın ağından kurtulmayı her seferinde başaran şansa bile yer vardır. İşte bu yüzden, yaratıcılık başkasından öğrenilmez; yaratıcı olmanın tek yolu okumak ve yazmaktır. Gerisini insan kendi başına, pes etmeden düşe kalka öğrenir.

Llosa *Genç Bir Romancıya Mektuplar*'da roman sanatı hakkındaki düşüncelerini aktarıyor. Konu, biçim, üslup, zaman, mekân, anlatıcı, karakter, gerçeklik gibi unsurları kapsamlı ve çarpıcı örneklerle incelemekle kalmıyor, yazım sanatıyla yaşam arasındaki ilişkiyi de sorguluyor.

2010 Nobel Edebiyat Ödülü sahibi yazar, edebiyat tutkusunun filizlendiği Peru'daki gençlik günlerinden başlayan on iki mektupta, Miguel de Cervantes, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, James Joyce, Gustave Flaubert, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, Alain Robbe-Grillet, Herman Melville, Marcel Proust ve Franz Kafka'nın da aralarında bulunduğu birçok yazarın eserlerini ve fikirlerini ele alıyor, hem genç romancılar için bir yol haritası çıkarıyor hem de roman sanatına aşına olanların alışkanlıklarını gözden geçirmelerini öneriyor.



Kapak resmi: FÉLIX VALLOTTON

10 TL
KDV DAHİL

ISBN 978-975-07-151



9 789750 71512