

HAYATTA KALMA BECERİSİ



TIM PARKS

ÇEVİREN: KEREM IŞIK

LIVERA

HAYATTA KALMA BECERİSİ OLARAK ROMAN

TIM PARKS

HAYATTA KALMA BECERİSİ OLARAK ROMAN

Özgün Adı: The Novel: A Survival Skill

Yazar: Tim Parks

Genel Yayın Yönetmeni: Hüseyin Deniz Özcan

Çeviren: Kerem Işık

Editör: Esin İleri

Son Okuma: Ozan Başdaner

Sayfa Tasarımı: Bahar Kuru Yerek

Kapak Tasarımı: Elif Yıkamacı

1. Baskı Ağustos 2025

© Livera Yayınevi, 2025

© Tim Parks 2015

ISBN: 978-625-6663-54-1

Sertifika No: 51956

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım amacıyla kaynak gösterilerek yapılacak kısa alıntılar dışında, bu yayının hiçbir bölümü, telif hakkı sahibinin yazılı izni olmadan tekrar üretilemez, bir erişim sisteminde tutulamaz, herhangi bir biçimde elektronik, mekanik, fotokopi, kayıt ya da diğer yollarla iletilemez.

Baskı ve Cilt

Metro Basım Hiz. A.Ş.

Yahya Kemal Beyatlı Cad. No. 94

Begos 3. Bölge, Buca / İzmir

Sertifika No: 70839

Livera Yayınevi Tanıtım Tic. Ltd. Şti.

2. İnönü Mahallesi Muzaffer Sokak No: 2/A B Blok No: 40

Narlıdere / İzmir

E-posta: info@liverayayinevi.com

www.liverayayinevi.com

HAYATTA KALMA BECERİSİ OLARAK ROMAN

TIM PARKS

ÇEVİREN: KEREM IŞIK

LİVERA
yayinevi

Tim Parks, Manchester’da doğup Londra’da büyüdü. Cambridge ve Harvard Üniversitesi’nde eğitim gördü. Milano’da yaşıyor. Aralarında *Europa*, *A Season With Verona*, *Teach Us to Sit Still*, *Italian Ways* ve *The Heros Way: Walking with Garibaldi from Rome to Ravenna* adlı kitapların da bulunduğu çok sayıda roman, deneme ve kurgu dışı kitabın yazarı. Booker Ödülü’ne aday gösterildi ve hem kendi kitaplarıyla hem de aralarında Alberto Moravia, Italo Calvino, Roberto Calasso, Antonio Tabucchi ve Niccolo Machiavelli’nin de bulunduğu yazarlardan yaptığı çevirilerle pek çok ödüle değer görüldü. Türkçeye çevrilen bazı kitapları şunlardır: *Hotel Milano* (Livera, 2022), *Medici Ailesi* (Kronik, 2021), *Kader* (Alef, 2021), *Europa* (Alef, 2016), *Yargıç Savage* (Geniş, 2012), *Ben Buradan Okuyorum* (Metis, 2021), *Yaşam ve Yapıt* (Ayrıntı, 2019).

Kerem Işık, 1976, İzmir doğumlu. Öyküleri *kitap-lık*, *Varlık*, *Notos Öykü*, *Eşik Cini*, *Özgür Edebiyat* dergilerinde yayımlandı. Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan dört öykü kitabı ve bir romanı bulunmaktadır. İkinci kitabı *Toplum Böceği* ile Haldun Taner Öykü Ödülü’ne değer görülmüştür. Pek çok yazardan otuzu aşkın çevirisi yayımlandı. Nisan 2021 – Nisan 2025 tarihleri arasında, İzmir’de kurulan *Livera Yayınevi*’nin Genel Yayın Yönetmenliğini yürüttü. Halen yazar-serbest çevirmen olarak çalışmaya devam ediyor.

İÇİNDEKİLER

Önsöz	9
Teşekkür	15
1. Dört Hayali Buluşma	17
2. Şizmogenez ve Anlamsal Kutuplar	32
3. Joyce: Kaybetmek İsteyen Bir Kazanan	63
4. İyi Çocuk, Kötü Çocuk	103
5. Okurun Adresi	134
6. Dehşet Verici Mutluluk	154
7. Kıymetli Yazarlar, Kıymetli Okurlar	205
Sonuç: Kendimizi Korumalıyız	247

Önsöz

İzninizle okurları, bu kitap özelinde, genel olarak edebiyatın, özel olarak da anlatı kurgusunun doğası ve kullanım biçimlerine dair tüm yerleşik fikirleri bir kenara bırakmaya davet ediyorum. Örneğin, kurmacanın inkâr edilemez biçimde iyi, özgürlükçü, yaşamı zenginleştiren bir şey olduğu; yazma ve okuma eylemlerinin doğaları gereği olumlu ve her zaman titizlikle teşvik edilmesi gereken şeyler olduğu fikrinden vazgeçmenizi rica ediyorum. Sizden özellikle, bir edebiyat yazarının barbarlığa karşı uygarlık, kötülüğe karşı iyilik mücadelesinde tartışmasız bir şekilde “doğru tarafta” olduğu ya da mutlaka bilge olduğu veya ortalama bir insandan daha anlayışlı ya da kavrayışlı olduğu ve benzeri düşüncelerden vazgeçmenizi rica ediyorum.

Ayrıca, insanların dünyayı anlamlandırmak için sürekli bir hikâye kaynağına ihtiyaç duyduğuna ve bu ihtiyacın edebiyat ve kurmaca vasıtasıyla karşılandığına, dolayısıyla zihinsel besin zincirinin önemli bir parçası haline geldiğine ve bu nedenle kaçınılmaz bir şekilde tüm düşmanlara karşı savunulması gerektiğine dair her türlü inancı askıya almak isteyebilirsiniz. Son olarak, ne kadar edebi, sofistike ya da zekice girift olurlarsa olsunlar, sadece roman yazma ve okumaya

içkin meşru bir özsaygı ya da varoluşları için nihai bir “ihtiyaç” olmadığını, sadece pek çok kişinin bunları tüketmek için duyduğu bir iştah ve az sayıda kişinin bu iştahı tatmin etmek için gösterdiği bir isteklilik olduğunu hayal etmeyi neden denemeyelim?

Bu çok mu zor? Belki de bir ömür boyu edindiğiniz, edebiyat öğretmenleri, eleştirmenler, akademisyenler ve aslında sağduyulu tüm insanlar tarafından paylaşılan ve tekrar tekrar pekiştirilen kanaatleri kısa süreliğine de olsa bir kenara bırakmayı imkânsız buluyorsunuz. Ancak, onurlu bir çabaya rağmen, edebiyatın çözümün olduğu kadar sorunun da bir parçası olabileceği fikrini kabullenemiyorsanız, en azından bu girişim size yazarlığa atfettiğimiz güçlü olumlu nitelikler konusunda yeni bir farkındalık kazandırmış olacak; böylelikle dikkatiniz, yazma tutkusunun ve dolayısıyla yazar/okur ilişkisinin önemli bir veçhesine çevrilecektir.

Yazmak, kitap yayımlatmak ve “yazar olmak” toplumda ayrıcalıklı bir konuma sahip olmak ve kendini tartışılmaz bir hiyerarşinin kazanan tarafına yerleştirmektir: Yazar her zaman okurdan üstündür.

Ne kadar genç ve deneyimsiz olursa olsun, eserleri yayımlanan bir yazarla röportaj yapılacak ve ona insanlık durumu hakkında özel ve önemli bilgilere sahip biri olarak bakılacaktır. Zamanla, toplumun sanatçıya verdiği rolü keşfedip bu role büründükçe, ahlakçıyı ya da alternatif olarak isyancıyı oynama fırsatını kucaklar ya da reddeder -ama bu ikisi sıklıkla çakışır- sürekli görünür olmak ya da kıskırtıcı bir görünmezliğe çekilmek; ya da yine yazarlığı evliliğindeki, ailesindeki, arkadaş çevresindeki dinamikleri değiştirerek belki dört yıldızlı bir otelde yaşamasına (Joyce), taşrada küçük bir kulübe (Beckett) ya da özel bir uçak (Faulkner) edinmesine izin verdiğinde, üstlendiği bu rolün, bu yaşam biçiminin -yazmak ve yayımlamak yazarın *yaşamıdır*- yazma biçimine, okura hitap etme biçimine, yazdıklarında görünen karakterlere ve onların dahil olduğu hikâyelere

yansıması imkânsızdır. Buna karşılık, her bir okurun yazının statüsüne ve yazarın -o anda okuduğu yazarın ve genel olarak yazarların- konumuna ilişkin tutumu, okuduklarına verdiği tepkiyi etkileyecek, direnci güçlendirecek ya da onu daha fazla sempati duymaya teşvik edecektir. Çünkü hiyerarşinin olduğu yerde, en azından bireycilik çağında, kaçınılmaz olarak gerilim ve şüphe hatta rekabet ama aynı zamanda hayranlık ve saygı da vardır; ne de olsa bu sonuncular güven verici duygulardır, onları hissetmeyi severiz ve günümüzde insanın biraz olsun saygınlığını yitirmeden önünde eğilebileceği çok az insan var.

Bu kısa çalışma kendisini “edebiyat eleştirisi” olarak değil -ya da kesinlikle bu terimin genellikle anlaşıldığı şekilde değil- farklı yazarların hayatlarında yazmanın üstlendiği rolün psikolojik, antropolojik belki de bazen sadece anlatısal bir açıklaması niteliğinde sunmaktadır — Dickens için bir roman yazmak ve yayımlatmak ne anlama geliyordu, ya da Çehov için ne anlama geliyordu, yazarın yayımlanmadan önce sosyal arka plan ve aile ile oluşturduğu ve daha sonra oluşturacağı ilişkiler örüntüsü ile nasıl bir uyum içindeydi? Her şeyden önce, bunun kaçınılmaz olarak yazının kendisine nasıl yansıdığını, yazmanın yazar için ifade ettiği her şey ile yazısında olan her şey arasında bir atmosfer sürekliliği olduğunu öne sürmek istiyorum. Oldukça basit bir şekilde ister Beckett ister Thomas Hardy, D. H. Lawrence ya da J. M. Coetzee’den bahsediyor olalım, bir romanın yazılması ve yayımlanması yazarın hayatında bir olaydır ve sadece ve belki de öncelikli olarak halkla değil, aynı zamanda yazara yakın olanlarla da bir iletişim ânıdır; bazen hayatlarını ileriye taşıyan bazense kronik bir felcin devam etmesini sağlayan bir olay.

O halde roman, kendi başına sihirli bir şekilde ayrı bir sanat nesnesi değil, hayatın akışından koparılmış bir şeydir. Okur, yazdıkları aracılığıyla yazarla karşılaşır ve yazarın kendi hayatında aradığı ya

da okurların kendi hayatlarında kurdukları ilişkilerden tamamen farklı olmayacak bir ilişki kurulur. Yakın okuma yoluyla bir metni incelemekten ziyade, daha doğrusu metni incelemeye *ek* olarak, yazar ve okur arasındaki karşılaşmalardan, tarafların her birinin nereden geldiğine bağlı olarak olumlu ya da son derece olumsuz olabilecek toplantılardan, tanıdıklardan, arkadaşlıklardan bahsedeceğim. Bunlar, belki birkaç sayfa sonra aniden kesilebilecek ya da tatmin edici olmasa bile, neden daha fazla acı ya da daha fazla sıradanlık için geri döndüğümüzü anlayamasak bile sonsuza dek tekrarlanabilecek buluşmalardır. Kitaplar ve okuma eylemi, oldukça dışlayıcı edebiyat eleştirisi geleneğimizin bize inandırmak istediğinden çok daha güvencesiz, değişken, geçici ve karmaşıktır.

Şimdi soracaksınız —*ben* bu sonuca nereden vardım? Bu haklı bir soru ve 4. Bölümde bu konuda bir şeyler söylemeye çalışacağım. İster yazdığım ister okuduğum olsun, bir romanın hayatımda ne tür bir olay olabileceği hakkında biraz bilgi vermeye çalışacağım. Utançtan kaçınmak için çok fazla şey söylemeyeceğim, bu zaten size akıllıca olmayacak kadar çok şey söyler (ama “akıl” bizi çok uzağa götürmez). Ancak özellikle, okuyucunun benim sevdiğim ve sevmediğim (ya da kayıtsız kaldığım) şeylerin örüntüsünü kendi sevdiği ve sevmediği ya da hiç umursamadığı şeylerin örüntüsüyle karşılaştırmaya başlayacağını umuyorum. Konuştuğumuz yazarlar hakkındaki görüşlerime ikna olmanızı ya da katılmanızı istemiyorum, sadece sizin görüşünüzün de benimki gibi yazardaki mutlak bir niteliğin tanınmasından kaynaklanmadığını, birbirini tamamlayan ya da birbiriyle çelişen iki farklı dünya görüşüne sahip iki insan arasındaki kaynaşmanın ya da kaynaşamamanın sonucu olduğunu öne sürmek istiyorum. Benim için, edebi beğenileriniz ve beğenmedikleriniz, ilişkilerinizin daha geniş bir modelinin parçasıdır ve sahip olduğunuz aile türü, nasıl bir yaşam sürdürdüğünüzle bağlantısız değildir.

Dolayısıyla, genel olarak yazmak *ille de* “iyi” hatta “iyi bir şey” olmasa da çok canlı bir şey olabilir; yani yaşama uğraşının bir parçasıdır. Bir romanı okumaya başladığımızda, her karşılaşmada olduğu gibi, bir risk alanına girmiş oluruz.

Teşekkür

Bu kitap büyük ölçüde sistemik psikoloji alanından gelen düşüncelere ve özellikle de saygın İtalyan psikolog Valeria Ugazio'nun yazılarına dayanmaktadır. Bunun için hiçbir özür dilemiyorum. On yılı aşkın bir süredir yakın arkadaşım olan Valeria ile birbirimizin çalışmalarını düzenli olarak tartışıyoruz; sohbetlerimiz hayatımın en ufuk açıcı anları arasında yer aldı. Burada ona olan borcumu kabul etmek büyük bir zevk.

1

Dört Hayali Buluşma

James Joyce'la, Jim'le, kanlı canlı tanıştığımızı hayal edin. Büyük Savaş'tan kısa bir süre önce Trieste'de deniz kıyısındayız, 1918'de Zürih'te Kreuzstrasse'deyiz, otuzlu yıllarda Saint Michel Bulvarı'ndayız.

Ne hakkında konuşuyoruz?

Pek çok kişinin onayladığı bir senaryo var.¹

Öncelikle birkaç isimden bahsediliyor, belki de yakından tanıdığımız insanlar. İrlandalılar tabii ki. *Dublinliler* yani. Dublin hakkında konuşuyoruz. Dublin'de değiliz ama Joyce için Dublin her zaman ana referans noktasıdır. Eğer Joyce hakkında bir şeyler söyleyen Dublinli birini tanıyorsanız, çok daha iyi. Övgü ya da eleştiri pek önemli değil. Önemli olan Dublin'de Joyce hakkında konuşmuş olmalarıdır. Daha sonra yazarın en son yayınından bahsedebilir ve onu övebiliriz. Gözümüzden kaçmış olabilecek bazı incelikleri, bazı ince noktaları anlayıp anlamadığımızı bilmek isteyecektir. Gerçekten de öyle. Memnun olur. Açıklamaya başlar. Vico'yu, Aziz Thomas Aquinas'ı da içine alan oldukça uzun bir açıklama. Sizden çok daha fazla şey biliyor. Arna öğrendiklerini hafife alıyor.

¹ Bu bölümdeki her ayrıntı, bir şekilde dört yazarın yaşam öykülerinden alınmıştır.

Karşılıklı tanışma faslı bittikten sonra Joyce onun için küçük bir iş yapmanızı istiyor. Elinde ağır bir zarf var. Belki de bir el yazması. Ne yazık ki uzun konuşmamızdan dolayı postaneye götürecek vakti yok. Bunu onun için yapabilir misiniz? Ya da kardeşi Stanislaus’a bir mesaj götürebilir misiniz? Ya da Svevo’ya? Ya da *Ulysses*’i basan Paris’teki Shakespeare & Company kitapçısına?

Evet dersanız, bir sonraki buluşmanızda size başka bir iş verecektir, belki de daha fazla vaktinizi alacak bir şey.

Tekrar evet dersanız, bir sonraki karşılaşmanızda ona birkaç pound, birkaç lira, birkaç frank borç verip veremeyeceğinizi soracaktır. Birkaç yüz frank. Senaryo yıllar içinde değişmez. Joyce hiçbir zaman bir hayranından borç istemeyecek kadar iyi durumda olduğu bir noktaya gelmeyecektir. İster sık sık yaşadığı gibi dört yıldızlı bir otelde, ister sefil bir çatı katında yaşıyor olsun, borç isteyecektir.

Eğer ona borç verirsiniz, bir sonraki görüşmenizde bir yenisini isteyebilir. Daha yüklüsünü. Bu arada önceki borçlarını ödemedi. Ama siz zaten böyle bir şey beklemiyordunuz. Bunun yerine size yakın zamanda ailesiyle çıktığı bir tatilden bahsediyor: karısı Nora, oğlu Giorgio, kızı Lucia, belki bir ya da iki kız kardeşi. Aile duygusu çok güçlü. Bir kafede çay, bira, beş bira ya da üç viski içmek için durduğunuzda garsona yüklü bir bahşiş bırakır. Çok iyi bir adamdır.

Ama önce onun bir sonraki edebi çabasıyla ilgili önemli bir konu hakkında konuşmalısınız. *Ulysses*’i ya da *Üzerinde Çalışılan Eser*’i² tartışmak için biraz zaman ayırmaya var mısınız? Yani, Jim’in “Üze-

² James Joyce, *Finnegan Uyanması*’nı yazmaya başlayıp kitaptan parçalar yayımladığında, “eserin adı metinden önce gelmemelidir” düşüncesinden yola çıkarak kitaba geçici olarak “Üzerinde Çalışılan Eser” [Work in Progress] adını verdi. (ed.n)

rinde Çalışılan Eser” adlı kitabını ele almasını dinlemeye? Evet mi? Hadi o halde.

Ortada siyasi bir kriz hatta bir savaş ya da aklınızdan çıkaramadığınız bir şey varsa, Joyce şöyle diyecektir: “Ah, ama Çekleri/Lehleri/Slavları rahat bırakalım ve *Üzerinde Çalışılan Eser* hakkında konuşalım.”

Kendiniz bir şey yazıyorsanız, ona okuması için vermek istemeniz doğaldır, bir anlamda iade-i itibar yapmak için. Bir daha bahsi geçmezse endişelenmeyin. Eğer Pound’un Kantolar’ını okuma zahmetine girmediyse – Pound onun için onca şey yaparken – sizinkini okuması pek olası değil. Sadece bu ilişkinin tek yönlü bir seyri olduğunu kabul edin.

Daha sonra Jim sizden çok daha büyük bir istekte bulunacaktır. Öğleden sonraları ona kitap okuyabilir misiniz, bir saat mesela? Gözleriyle ilgili sorunları var. Çok iyi göremiyor. Onun için bazı tasahihler yapabilir misiniz? Ya da belki dikte edeceği metinleri kâğıda geçirebilir misiniz? Ya da bir müsvedde yazabilir misiniz?

Neden bütün bu zahmetli iyilikleri yapmayı kabul ediyorsunuz? Çünkü Joyce bir dahi. Herkes öyle diyor. Size kendisi söyledi. Kitaplarını okuduğunda da gerçekten öyle olduğunu hissediyorsunuz. Eserlerini sana o müzikli İrlandalı sesiyle okuduğunda bunu daha da fazla hissediyorsun. İnsanlara kitap okumayı seviyor. Karizmatik biri. Joyce’un sizin tarihle buluşmanız olduğu izlenimine kapılıyorsun. Bu adama yardım etmek bir onurdur.

Ve tabii ki yalnız değilsin. Herkes ona yardım ediyor. Ünlü insanlar da. Philippe Soupault, “O *müthiş* biri,” dedi. “Onu görmeye gidiyorsunuz; ayrılırken ne yöne gideceğinizi soruyor. “Étoile’e dersin ve bir de bakarsın Bastille’de onun için bir ayak işi yapıyorsun.”³

³ Gordon Bowker, *James Joyce: A Biography*, Farrar, Straus and Giroux, 2012, 385. Bundan böyle “Bowker” olarak anılacaktır.

“Yüce Tanrı yeryüzüne inse,” derdi Nora, James’e, “ona verecek bir işin olurdu.”⁴

Sen kim oluyorsun da kendini geri çekiyorsun?

Yine de her şeyin fazla gelmeye başladığı bir gün gelir. Zamanınız ve cüzdanınız için yaptığı talepler çok ısrarcıdır. Ve bazen talepler aptalca görünür. En titiz yardımcılarında biri olan Stuart Gilbert, “İnsanlara ... istediği her yerde kendisini takip ettirirdi ...” diyor, “önemsiz, kolayca ertelenebilecek bir iş için yardımlarını istediğinde planlarını [iptal etmelerini] sağlardı ...” (Bowker, s. 385). Çok yorucu. Başlangıçta *Dublinliler*’in küçük zorlukları ve önemsiz kabahatleri heyecan verici, *Portre*’nin daha büyük zorlukları zihin açıcı ve *Ulysses* tüm müstehcenliğine ve anlaşılmazlığına rağmen anıtsal olsa da, şimdi *Üzerinde Çalıştığı Eser*’in ilk bölümlerinde sizi aşan, şaşırtıcı şeyler buluyorsunuz.

Neydi, vurun ha diyenle durun ha diyeni kapıştıran, hastrigotlarla vizigotlart kızıştıran! Vrak da Vurak, Kak Kak Kubarak, Geberrek göverek! Ulayiğit ulaslan ulaogul ulagitti! Vah eyvah! Kalemerbabı partizan keltoğlanların, Malakus’un aç açıklarını palayla çarpıp bölüp kılıçla hizaya çektikleri ve Verdunlular’ın, kukuletalı beyaz oğlanların Hodi dağından mancınıkla yamyamtaşları salladığı yerde. Kargıkapıkuşatanlar, yelbumeranglar. Yaşlıçayırın aziz evlatları, korkum sizden! Uğrunakanglo yaş ulu mu zaffer, kolhayın!⁵

Tüm bunlar ne anlama geliyor diye düşünüyorsunuz. Bunları anlamaya ne zaman vaktim olacak?

⁴ Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, 1982, 699. Bundan böyle “Ellmann” olarak anılacaktır.

⁵ James Joyce, *Finnegan Uyanması*, çev. Fuat Sevimay, Sel Yayıncılık, 2016, s. 4. Bundan böyle “Finnegan” olarak anılacaktır.

Dolayısıyla kaçınılmaz olarak kendinizi Joyce’a hayır derken bulacağınız bir gün geliyor.

Rue de ...’deki postaneye gidebilir misiniz?

Hayır.

Beni hiç sevmedin, diyor Joyce. Hiç umursamadın.

Ve bitti. Büyük yazar artık sizinle muhatap olmak istemiyor. Ona ihanet ettiniz, tıpkı o yüce yazar kendilerinden çok fazla şey istediğinde, devam edemeyeceklerini hissettiklerinde binlerce okurun ona ihanet edeceği gibi. En yakın akrabaları ve arkadaşları bile sonunda ona “ihanet etti”. Stanislaus bile, Pound bile. Bu anlaşılabilir bir şey. Asıl soru şu: Neden bazıları acı sona kadar dayanıyor? *Finnegan Uyanması*’nı baştan sona okuyan ve Joyce’a sırtlarındaki gömleği verecek olan bu insanlar kim? Ve neden bizden bunu talep etme ihtiyacı duydu?

Charles Dickens, çocuklarına, ebeveynlerine, akrabalarına, arkadaşlarına ve hatta hiç tanımadığı insanlara ne kadar çok borç verdiğiinden veya öylece verdiğiinden şikâyet etse de, bizden borç para istemeyecektir. Tükn şikâyetlerine rağmen, eğer yeterince muhtaç ya da değerli görünürsek, bizim istememize gerek kalmadan bize para ya da iş teklif etmesi oldukça olasıdır.

Bu büyük adamla nasıl tanışılabilir? Belki de bir trende çünkü o kitap okumalarına, metresine yaptığı ziyaretlere ve Avrupa gezilerine gidip gelen yorulmak bilmez bir gezgindir. On iki yaşında Amerikalı bir kız 1868’de onunla bir trende tanıştı, onu tamamen büyüledi, onun tarafından tamamen büyülendi ve kırk dört yıl sonra buluşma hakkında canlı bir hikâye yazacak kadar yaşlandı, anısı o kadar yoğundu.⁶ Ancak Dickens’la tanışmaya dair etkileyici pek çok anı anla-

⁶ Kate Douglas Wiggin, Dickens’la 1868’de bir trende tanıştı ve onun anlattıklarını 1912’de yayımladı.

tılır. Cazibesini kullanmayı severdi. Buluşmaların *tiyatrosunu*, baştan çıkarma eylemini severdi. Her romanın başlangıcı kesinlikle kışkırtıcı olmalıydı.

Mezarlıklar, hastaneler, hapishaneler, romancıyla karşılaşabileceğimiz diğer yerlerdir; seyahatlerinde, durup bir şekilde hayattan dışlanmış olanların dünyalarını keşfetmeyi asla ihmal etmez, tıpkı bir zamanlar küçük bir çocukken dışlandığı gibi; kız kardeşi prestijli bir müzik okuluna gitmeye devam ederken sefil bir fabrikada çalışmaya gönderildi. Ya da onunla üyesi olduğu birçok kulüpten birinde tanışabiliriz: Garrick ya da Reform ancak bu durumda bizim de onun kadar içeriden biri olmamız gerekir. Garrick'e herkes giremez; davet edilmeniz gerekir. Dickens için roman yazmak, bu kutsal yerlere girmenin bir yoludur. Kulüpleri çok sever; zaten ilk romanı da bir kulüp hakkında değil miydi? Pickwick Kulübü.

Eğer genç bir hanımsanız ve kötü bir kız olduysanız, Dickens'la Shepherds Bush'ta, Evsiz Kadınlar Evi'ne kabul edilmek için başvuranlarla görüşürken karşılaşabilirsiniz. Evsiz, fahişe için kullanılan bir örtmece sözcüktür. Bu durumlarda bile Dickens'ı etkilemek ve onun tarafından büyülenmek son derece mümkündür ancak bu her zaman yeterli değildir. Evine girebilmek ve orada kalabilmek için onu ikna etmeniz ve *değeriniz* konusunda onu ikna etmeye devam etmeniz gerekir. Kendi koyduğu sert kurallara uymayan gözde bir kişiyi evden kovmaktan çekinmez. Nihayetinde, yazar/hayırseverin gözüne birkaç yıl girmeyi başarırsanız, bu özel sohbet, *David Copperfield*'deki Küçük Em'ly gibi, lekeli karakterinizin on bin millik tuzlu okyanusta yıkanıp temizlenmesiyle hayata yeniden başlayabileceğiniz Avustralya'ya bir bilete vesile olacaktır.

Daha mutlu durumlarda, Dickens bizi genişlikle karşılar. Eğlendirir. Onunla tanıştığınızda yalnız olması pek olası değildir. Bir akşam yemeği partisi vardır, bir kulüpte ya da evinde. Siz, deyim yerin-

deyse, seyirciler arasında bir izleyicisinizdir. Belki de onun meşhur On İkinci Gece kutlamalarından birine davet edilmişsinizdir, bol neşeli ve teatral. Dickens içtenlikle yer ve içer, siz de öyle yaparsanız memnun olacaktır. Rengârenk giyinmiştir, belki yeşil bir ceket ya da kırmızı, fırfırlı gömlekler, elmas küpeler. Bunlar ilgi odağı olmayı bekleyen birinin giysileridir. Herkesin tanıdığı insanları ve tipleri taklit etmeye başlar. Çok komiktir ve onu bunu yaparken izlemek çok eğlencelidir. Arkanıza yaslanın, bardağınızın doldurulmasına izin verin ve bu harika adamın performansının tadını çıkarın, alkışlayın ve tezahürat yapın. Ama onu taklit etmeyi aklınızdan bile geçirmeyin. Dickens, kendi ifadesiyle “Taklit Edilemez Kişi”dir.⁷⁶ “Trollope’un kaba bir şekilde ifade ettiği gibi kendi Tanrısı”dır (Tomalin, Dickens, Oyuncular Listesi). En fazla çocuklarının performans sergilemesini ya da kendi performansını *yansıtmasını* sağlayabilir. Noel’in on ikinci gecesi en büyük oğlunun doğum günüdür. Hâlâ genç oldukları ve gerçek bir rekabet olmadığı sürece, etrafta daha önemli büyüklerini taklit eden bir sürü çocuk olması eğlencelidir.

Eğer sizden hoşlanırsa Dickens sizi daha doyurucu yemeklere ve gösterilere davet edecektir. Şayet yazar olmak için çabalıyorsanız, sizi kanatları altına alabilir. Dickens aslında diğer insanların metinlerini okur ve hatta bunları yönettiği dergi *Household Words*’de yayımlayabilir. Derginin her sayfasının başında Charles Dickens adı yer alır ancak sizin adınız asla yer almaz çünkü makalelerin kendileri her zaman anonimdir. *Household Words*’de yayımlanmak bir kulübe dahil olmak demektir. Dickens kulübüne. Charles Dickens’ın arkasında bir dizi başkaları, arkadaşlar, tanıdıklar, iş ortakları, karak-

⁷ Claire Tomalin, *Charles Dickens, A Life*, Viking, 2011, Prologue. Bundan böyle “Tomalin, Dickens” olarak anılacaktır.

terler ve daha birçok farklı tip vardır. Bir Biz. Eğer layık görülürseniz siz de katılabilirsiniz.

Bir ya da iki görüşmeden sonra Dickens sizde biraz kişilik olduğunu hissederse, sizin için bir takma ad uydurabilir. İnsanlara ne deneceğine karar veren kişi olmayı sever. Ve eğer gerçekten iyi bir arkadaş olursanız ve zaten kendi başınıza ünlü biriyseniz, size bir roman ithaf edebilir. Hatta çocuklarından birine sizin adınızı verebilir. On çocuğu var ve hepsinin en az iki ismi var, ayrıca on beş romanı da ithaf edilmiş, yani bu o kadar da uzak bir ihtimal değil.

Dickens size güvenebileceğini hissederse, “gezintilerinden” birinde ona katılmanızı isteyecektir; bu gezintiden kastı, belki Londra’nın bir ucundan diğer ucuna, belki de gecenin köründe destansı bir yürüyüştür. Bu gibi durumlarda Dickens’ın kasvetli tarafı ortaya çıkabilir. Belki de gerçekten eğlendirilmeyi hak etmeyen insanları eğlendirmek için çok fazla enerji harcamıştır. Şimdi, sadece ikinizden oluşan ayrı bir dünya kurmak istiyor. Üstün bir dünya. Buna hazır mısınız?

Dickens’la arkadaş olmanın zorlukları da yok değildir. Örneğin, o gezintiye çıkmak istediğinde sizin yapacak daha iyi işleriniz varsa, bunu hoş karşılamayacaktır. Tanrı korusun, onun onaylamadığı biriyle evlenirseniz, bu büyük bir sorun olabilir. Daha sonra Dickens karısını terk ettiğinde, onu aileden sürgün ettiğinde çünkü bu on çocuk annesi artık onun gözünde tembel, umursamaz ve değersizdir, *kayıtsız şartsız* onun tarafını tutmalısınız, aksi takdirde arkadaşlığınız biter.

Hayatının bu son döneminde Dickens’ın arkadaşı olmak eskiden olduğundan daha zordur. Hepimizin bildiği bir sır var: Dickens’ın kendisinden yaklaşık otuz yaş küçük bir metresi var, bir aktris. On dan söz edemeyiz çünkü Dickens’ın bu ilişkiyi itiraf etmesi, bir ömür boyu bir araya getirdiği saygın dostlar ve okurlardan oluşan geniş

ailesine layık değilmiş gibi görünme riskini göze alması anlamına gelecektir.

Bu, Dickens'la sohbetimizin kederli kısmı olacak. Çok iyi başladı, çok sıcaktı, çok *unutulmazdı* ama şimdi nereye gidebiliriz, özellikle de bizi etkilemeye ve eğlendirmeye devam etmek için hayatın ana hedefi olarak sunmayı sevdiği ev içi mutluluğu inkâr etmesi gerekiyor? Ellili yaşlarının ortalarında Dickens, halka açık büyük okumalar yapmaya odaklanmak için dönem dönem yazmayı bırakır. Sahnede hem çok kötü hem de çok iyi karakterleri oynamayı sever, komedi ve melodramı benzersiz bir şekilde harmanlar. Sonunda seyirciler çılgına döner. Sonra bu büyük adam, metresini sakladığı yere giden trene yetişmek için karanlıkta aceleyle yola koyulur.

Bu nereye kadar devam edebilir? Dickens'ın aşırıya kaçtığı o kadar açık ki, bu büyük adam 58 yaşında, asla görülmemesi gereken bir sevgilinin yanında, bu kadar uzun süre ilgi odağı olmanın yorgunluğuyla çöküp öldüğünde pek şaşırmazsınız.

Ama Dickens gerçekten çok eğlenceli, çok unutulmaz, çok baştan çıkarıcı olduğu için onun ölümüyle kendimizi mahzun hissederseniz, her zaman Dickens Kardeşliği'ne katılabiliriz. Ya da Dickens Pickwick Kulübü'ne. Dünyanın her yerinde şubeleri var. Diğer arkadaşlarımızla, diğer okurlarla bir araya gelip ne kadar büyülendiğimizi, onun parlak ve yardımsever taklitlerinden ne kadar etkilendiğimizi hatırlayabiliriz. Genellikle ilk kitapları hakkında konuşuruz. İlk buluşma. Biz Dickens severler topluluğuyuz.

Thomas Hardy ile ilk karşılaşmanıza dair çarpıcı bir hikâye yazmazsınız. Belki Dorset'te bir kilise ayinindeyinizdir. Hardy Tanrı'ya inanmaz ama kilise ayinini asla kaçırmaz. Belki de Londra'da büyük bir cenaze törenindeyinizdir. Elinden gelse Hardy hiçbir cenazeyi de kaçırmaz. Her iki durumda da onu cemaatin ya da yas tutanların

arasında bulmak için çok aramanız gerekecek. Giysileri sıradan, yüz hatları bile hafif silik, sanki yıpranmış ya da aşınmış gibi, sanki kala-balığın ya da manzaranın içinde kaybolup gidecekmiş gibi.

Tanıştırıldığınızda, sanki gerçekten endişeliymiş gibi nazikçe sağlığını soracaktır. Ayrıca bu karşılaşma hakkında yazmayı planlıyor olabileceğinizden de endişe duyacaktır, bu nedenle böyle bir amacınız olmadığını belirtmeniz akıllıca olacaktır. Ona ailenizin eski Dorset bağlantıları olduğunu söyleyin, canlanacaktır. Belki Weymouth'ta okul müdürü olan bir amca, Puddletown'da gömülü bir büyük büyükbaba. Alçakgönüllüdür, kendini sohbete empoze etmez. Kel kafasının arkasındaki saçları ince ve uzun. Utangaç, mütevazı, konuşmayı başkalarının yapmasına izin veren, karısının bitmek bilmeyen gevezeliklerine kaşlarını çatan, belki de ona sert bir söz söyleyen biri gibi görünüyor. Karısı dışında herkese karşı nazik olduğu izlenimini ediniyorsunuz ancak ona, inanmadığı kiliseye ihtiyaç duyduğu gibi ihtiyaç duyuyor. Şimdi sadık yaşlı köpeklerinin ölümünden, şimdi Winterbourne'a yaptıkları bisiklet yolculuğundan, şimdi de aristokrat bir komşudan bahsediyor. Hardy ona küçümseyici bir bakış atıyor. Sonra size gülümsüyor. Politik konularda sadece bir ya da iki tane küçümseyici açıklama yapar. Kendini açıklamaz. Belki de size güvenmiyordur. Önce sizin ne düşündüğünüzü duymak istiyor. Tanrı'ya inanmadığına dair bir şey söylediğinde, bunu öyle bir şekilde yapar ki, sanki hiçbir ima yokmuş gibi neredeyse hiç fark etmezsiniz. Ayrılma vakti geldiğinde onda daha ilginç ve gizemli bir şeyler olduğunu düşünmeye başlarsınız.

Hardy ile ikinci buluşmaya, belki de Dorset kırsalında kendi tasarladığı Max Gate adlı evine davet edildiğinizde, evin uzun ve kalın çitlerin arkasına özenle saklanmış çirkin ölçülerine, yemeklerin ağırbaşlılığına ve ev sahibinizin sessizliğine çarpılırsınız. Bazen neşelenmiyor değil, ama çoğu zaman sanki hem orada olmanın hem de

orada olmamanın bir yolunu bulmuş gibi; farklı bir boyutta. Selamlamak için uzattığı eli biraz gevşek, biraz nemli, gerçek bir el gibi değil. Her neyse, dokunulmaktan hoşlanmıyor. Böylece hizmetçileri, uşakları fark etmeye başlıyorsunuz. Masaya hizmet eden çok sevimli genç bir hizmetçi var. Ve sevimli genç bir kuzen. Etrafta bu etine dolgun gençler varken Thomas Hardy'ye odaklanmak zor olsa da yazarın onların farkında olduğu açık. Hem de çok farkında. Aslında onların yoğun varlığı ile kendisinin neredeyse yokluğu arasında bir ilişki var gibi görünüyor. Konuşmadaki tüm boşlukları karısı dolduruyor. İtalyan kırsalının renklerinden, sonra da kendi edebi çabalarından bahsediyor. Bu Hardy'yi biraz tedirgin eder.

Eğer bir akademisyenseniz ya da akademik bir çevreye mensupsanız daha açık sözlü olabilir. Jeoloji, evrim ya da determinizm hakkında konuşabilir. Son çıkan tüm yayınları okuyan birinin bilgili olduğu gibi o da bilgilidir. Sesinde bir kıskançlık notasıyla size kapalı dünyanız hakkında sorular sorabilir. Belki de bir davet bekliyordur. Akademinin korumasının onu karısından kurtarmış olabileceğini fark edersiniz.

Sadece genç bir kadınsanız Hardy'yle bu görüşmeniz bir şeylere vesile olabilir. Tekrar görüşmek istediğini belirten bir not yazabilir. Eğer hırslıysanız ve kendiniz kurmaca yazıyorsanız, kısa bir öykünüzü dost bir yayıncıya tavsiye etmeyi kabul edebilir. Hatta onu geliştirmenize yardım etmeyi bile teklif edebilir. Bu durumda kesinlikle yayımlanacaktır. Ne kadar da cömert! Londra'ya geldiğinde sizinle bir müzede buluşmayı ya da bir katedrali ziyaret etmeyi kabul edecektir. Şimdilerde çok neşeli ve hareketli, mimari hakkında epey bilgili. Sarkık bıyıklarının üstünde ve kel kafasının altında gözleri özlem dolu. Bir çörtenin altında, aşkını ilan ediyor. Sizi tüm kalbiyle seviyor. Ama her nasılsa bunu o kadar önemsiz bir şekilde yapmayı başarıyor ki, masumiyetinize itiraz etmek, evlilik yeminlerinizi pro-

testo etmek ya da her şeyi ertelemek çok kolay. Sanki oluyor ama olmuyor gibi. Size dokunmak için hareket etmiyor. Sizi öpmeye çalışmıyor. Siz hayır demeden önce bile hayal kırıklığına uğramış ama rahatlamış görünüyor.

Sonrasında, reddetmenizi istediği izlenimine kapılıyorsunuz. Kucaklaşmak çok tehlikeli olurdu. O evli ve tanınmış biri. Toplum onu kınardı. Belli belirsiz ve ilk kez, bu yumuşak huylu, mütevazı, içine kapanık adamı *Tess* ve *Adsız Sansız Bir Jude*'un dehşet verici dünyasıyla ilişkilendiriyorsunuz; sizi ağlatan ve hiç başlamamış olmayı dilediğiniz, ama çok güzel kitaplar. Şimdi size, bir çiftin sevgili olmasını önlemek için ani bir hava değişikliğinin araya girdiği kısa bir şiir gönderiyor.⁸ İkinci bir girişimde bulunmuyorlar. Onu son gördüğünüzde, şahinler tarafından yarısı yenmiş yavru bir kirpiyi işaret ediyor. Yakın bir arkadaşınızla onun hakkında konuştuğunuzda, her zaman ne kadar kibar olduğunu, onu koruma arzusunu uyandırırken aynı zamanda bu arzuyu körelttiğini söylersiniz.

D. H. Lawrence'ın dokunmakla ilgili bir sorunu yoktur. Zayıf ve sıırım gibi olmasına rağmen, kalabalığın ya da manzaranın içinde kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya değildir. Saçları kızıl, sakalı gür, hareketleri de keza öyle. Sık sık hasta olsa da yardım istemez. Borç istiyorsa, ihtiyacı olduğu ve geri ödeyeceği içindir. Onunla Sicilya'da, Seylan'da, Avustralya'da, Amerika'da tanışabilirsiniz, ama nerede olursa olsun, Lawrence'la tanışmak Frieda'yla da tanışmak demektir ve Frieda'yı tanımadan Lawrence'ı gerçekten tanıyamazsınız. Onlar da bekarlardan ziyade çiftlerle tanışmayı severler. İlişkileri karşılaştırmayı severler.

⁸ "A Thunderstorm in Town," içinde Thomas Hardy, *The Complete Poems*, ed. James Gibson, Palgrave, 2001, 312. Bundan böyle "Hardy Poems" olarak anılacaktır.

Siz ve sevgiliniz geldiğinizde, o meşguldür. Elleri ve dizleri üzerinde yerleri fırçalıyor. Mobilya yapıyor. Ya da bir ağacın altında oturmuş kalemle alıştırma kitabına (hızlıca) bir şeyler yazıyor, ara sıra bir kertenkeleye taş atıyor. Sizi hemen karşılıyor. Sizi içeri davet ediyor. Frieda akşam yemeğini hazırlıyor ya da piyano çalıyor. Lawrence yüksek sesle fikirlerini ifade etmeye, hangi ülkede olursanız olun eleştirmeye başlıyor. Bundan nefret eder. Çok yozlaşmış. Sesi cırtlak. Orayı seviyor. İnsanlar çok otantik. Oradan nefret etmeyi seviyor. Gitmek zorunda. Geldiğine memnun. Eğer bir görüş bildirirseniz, size yanıldığınızı, görüşünüzü onunkiyle değiştirmeniz gerektiğini söyler. Bu konuda haklı. Size bir dizi örnek verir. İkna edicidir. Muhtemelen o haklıdır.

Havada şenlikli bir çatışma hissi var. Frieda piyanoda yanlış bir notaya basar ve Lawrence ona bağıırır. Frieda da ona çıkışır. Zorbalığa boyun eğmeyecektir. Ayağa kalkar. Ondan çok daha iri ve sağlamdır. Ama adam ona doğru koşar. Ya da ona bir tabak fırlatır. Ya da bir bıçak. Başka konuklar da var ve hepiniz şok oluyorsunuz ama sonra şaşırtıcı bir şekilde her şey sakinleşiyor ve adam şarkı söylerken kadın piyano çalıyor ve sanki tartışma hiç olmamış gibi. Size ilişkinizin daha samimi ve canlı olması gerektiğini söylüyor. Bizimki gibi. Aşırı gerginsiniz. Kendinizi ifade edemiyörsunuz.

Lawrence size ne düşündüğünü söylemekten asla çekinmez. İyi bir şaka yapar, güler ve köpeği okşar, sonra da hırladığında onu tokatlar. Ama Frieda tavuğu berbat etmiş ve yine birbirlerine bağırma-ya başladılar. Lawrence iyi değil. Nefes almakta zorlanıyor. Ama belki de iyi olmadığı için bu kadar kanlı canlı davranmakta kendini özgür hissediyordur, sanki hastalığı bir tür öfkeymiş gibi. Her neyse, Frieda aldığı kadarını veriyor. Ona, mutfakta yoluna çıkmayı bırakırsa yemeklerin iyi olacağını söylüyor. Yerde kırık bir tabak var.

Ruhani bir toplulukta bize katılmak ister misiniz? Nihayet yeme-

ği çiğnemeye başladığınızda, ki aslında o kadar da kötü değil, Lawrence size bu soruyu yöneltiyor. Bir süre sizi azarlıyor. Bu ideal topluluk uzak bir adada olacak. Ya da belki Florida'da. Hem onurlu hem de korkusuz birkaç erkek ve kadından oluşacak. Tüm modern ilişkilerimizin sorunu, toplumun erkek ve kadınların birbirleriyle gerçek cinsel ilişkiler kurmaları için uygun bağlamı sağlamamasıdır. Bunu kırmak için cesur olmalıyız.

İlginç bir projeye benziyor, diyorsunuz ona, ama ya uygulanabilirlik? Nerede, ne zaman, nasıl? Lawrence sinirlendi. Gelmek istemiyorsan korktuğun içindir çünkü çamaşırlarını hep annenin yıkamasına ihtiyaç duymuşsundur, diyor. Frieda onun sana zorbalık etmesine izin verme diyor ve yine birbirlerine bağırıyorlar. Gülünç görünmekten korkmuyorum! diye bağırıyor. Bu konuda ondan şüphe etmek yersiz.

Daha sonra köpeği dışarı çıkardığında sizi de onunla gelmeye davet ediyor. Yakın bir dostluk kuracağı bir adam aradığını söylüyor, özel bir dostluk. Bir *Blutbrüderschaft*. Duruyor. Yarasalar! Bakın. İğrenç yaratıklar! Alacakaranlıkta ağaç dalları arasında yarasalar dolaşıyor. Muhteşem! Kastettiği şey, başka bir erkekle aynı anda hem çok samimi hem de çok açık olan yoğun bir dostluk; öyle ki her ikisi de birbirleri hakkında ne düşündüklerini, aralarındaki dostluğu riske atmadan söyleyebiliyorlar. Kanın karışmasıyla bağlanan çözülmez bir bağ içinde mutlak özgürlük.

Bunu söylerken elini bileğinize koyuyor ve tekrar yarasalara bakıyor. Güçlü bir eli var ve o, o kadar baştan çıkarıcı ki neredeyse korkuyorsunuz. Evet dememeniz gerektiğini biliyorsunuz. Ama bu korkuyu yenmek istiyorsunuz. Duraksıyorsunuz. Beklediği cevap bu. Nerede şu lanet köpek, diye bağırıyor. Lanet olsun! Köpeği çağırmaya başladı. Seni alçak! Seni serseri! Hemen eve dönmezsen seni eşek sudan gelinceye kadar döverim.

Partnerinizle gece yarısına doğru oradan ayrıldığınızda kendinizi, sanki bütün akşamı bir güreş müsabakasına kitlenip kalmışsınız gibi, tamamen bitkin hissediyorsunuz. Onlar hakkında yazmalıyız, diyorsunuz, inanılmazlar. Eminim o zaten bizim hakkımızda yazıyordur, diye gözlemliyor eşiniz.

Ne yazık ki onunki daha iyi bir kitap olacak.

Şizmogenez ve Anlamsal Kutuplar

Bir önceki bölümde taslaklar, tanıklıkların bir araya getirilmiş parçaları, belki de kötü niyetle, itiraz edebileceğiniz türden basit kışkırtmalar mevcuttu. Yine de ne demek istediğimi anlayabilirsiniz: hayat ile eser arasında ton, yaratılan duygu türleri, ortaya çıkabilecek hikâye ve ilişki türleri açısından bir süreklilik vardır. Kabaca, eserin hayattaki olayları anlattığı değil, yazarın tüm varlığıyla, yaptığı şeylerle, davranış biçimiyle kesinlikle uyumlu olduğu, aslında *eserin onun davranışının bir parçası olduğu*, böylece yazarla bir buluşmanın metne dalmakla benzerlikler taşıdığı. Kişi aynı düşünce ve duygu dünyasıyla tanışır.

Zaman zaman bunu bizzat gözlemlene şansına sahip oldum. J. M. Coetzee ile ilk karşılaşmamı asla unutmayacağım; sesinin tonundan, vücut dilinden, sertlik ve sıcaklık, çekingenlik ve açıklık arasındaki garip oyundan ötürü bir anda ve tekinsiz bir şekilde onun anlatılardan birinin *içindeymişim* gibi hissetmiştim. Coetzee'yi kitaplarının kahramanlarından biri olarak gördüğümünden ya da kendimi bir Coetzee olay örgüsünün parçası olarak gördüğümünden değil; bu, tüm karşılaşmanın duygusal tonuydu, önce kitaplarının okuyucusu ve şimdi de Coetzee ile tanışan kişi olarak *benim* Coetzee'nin kendisi

kadar rol oynadığım bir ton; onunla tanışmanın yarattığı heyecandı. Bu tonun ya da hissin merkezinde, Coetzee'nin herhangi bir romanının açılış sayfalarında her zaman hissettiğim bir zorluk endişesi vardı: Bir şekilde sadece görünürde olduğunu hissettiğim *belirgin* soğukluğunun beni rahatsız etmesine izin verecek miyim, vermeyecek miyim? Coetzee'nin üslubunda baştan çıkarma (yetkinlik, çekicilik, gizem) ve uzak durma (umursamama, soğukluk, yok sayma) gibi tuhaf bir ikili tavır var ve bu tavır kâğıt üzerinde olduğu gibi ete kemiğe büründüğünde de tam olarak aynı; ya da en azından ben öyle hissettim. Böylece, ne zaman Coetzee'yi okusam devam etmek için sabrım olup olmadığına karar vermem gerekmesi gibi, benzer şekilde onunla tanıştığım da bu buzların erimesini beklemeye değip değmeyeceğine karar vermem gerekti.

Mutlu bir şekilde üç ya da dört kişinin daha izlediği bu toplantıdan sonra, Coetzee'nin dehasının, kendisinin yaydığı alışılmadık auryayı tam olarak ve ezici bir şekilde kelimelerle ve anlatıyla yaratmanın bir yolunu bulmak, kitaplar aracılığıyla onun huzur bozucu arkadaşlığına kabul edilmemize izin vermek olduğu aklıma geldi. Aslında, okurların bunu yaratıcılığın olası bir tanımı gibi düşünmelerini istiyorum: Anlatı kurgusu gibi bir yapıda -ama bu bir resim ya da bir müzik parçası da olabilir- anlatıcının içinde yaşadığı duygusal ton ve güçler oyununu, içinde hareket ettiği kendine özgü zihinsel dünyayı üretme yeteneği. Bu tür bir iletişim, kanıksanabilecek bir şey olmaktan çok uzaktır ve olağanüstü bir özgünlük ve hassasiyet gerektirir. Yirminci yüzyıl boyunca, edebiyat eleştirisi pratiği geliştikçe, yazarın kişiliğini eserden arındırmanın erdemlerinden çokça bahsedildi. Ancak şimdi bunu başardığı varsayılan yazarlara -Eliot, Joyce ve Beckett- döndüğümüzde, eserlerinin kişilikleriyle, tavır, karakter ve davranışlarının üstün ifadeleriyle örülü olduğunu, her birinin yaratıcı güçleri sayesinde kesinlikle tanınabilir ve şaşmaz oldu-

ğunu görürüz. Ancak akademik çevrelerde bu konu hakkında konuşmaya çalıştığınızda hemen “biyografik safsata” ile suçlanırsınız. İşte size bir tanım:

“Biyografik safsata: Bir edebiyat eserinin anlamını, yazarının hayatındaki olaylarla ilgili olduğunu iddia ederek açıklayabileceğine inanmak. Biyografik eleştirmenler, eserin özelliklerine benzer görünen olayları, kişileri veya yerleri bulmaya çalışmak için edebiyat eserinden uzaklaşarak yazarın biyografisine yönelir ve ardından Neo-biçimci ‘mimesis’ hakkında aşırı basitleştirilmiş bir tahminle eserin ‘bu olayları, kişileri veya yerleri temsil ettiğini’ iddia ederler. Yeni Eleştiri bunu ‘yanlış’ (mantıksız) bulur çünkü şairlerin eserlerini yazarken hayal güçlerini kullandıkları ve hiç olmamış hatta hiç olamayacak şeyler yaratabilecekleri gerçeğini göz ardı eder.”⁹

Bir kitabın, yazarının hayatındaki olaylar “hakkında” olduğunu söyleyip dikkatimizi kitaptan ziyade bu olaylara yoğunlaştırmaktan daha banal bir şey olmadığı konusunda herkes hemfikir olabilir; ancak yazarın hayatındaki olayları, romanlarındaki benzer olaylarla birlikte ele almak, meydana gelen dönüşümün tadını çıkarmak için çoğu zaman ilginç olabilir. Elbette bu kitapta, argümanımı oluşturduktan sonra, her bir yazarın eserine, tam da yazarın hayatıyla olan karmaşık ilişkisini anlayarak, bizimle nasıl bir ilişki kurduğuna dair yenilenmiş bir hisle odaklanacağımızı umuyorum. Yine de genel olarak bu tanım, reddetmeye çalıştığı “yanılgı”dan daha naiftir; zira bir şair hayal gücünü kullanarak “hiç olmamış hatta hiç olamayacak” şeyler yarattığında, bu yaratım kaçınılmaz olarak bir şekilde onun

⁹ Houston Üniversitesi’nin sitesine bakın: <<http://coursesite.uhcl.edu/HSB/Whittec/terms/B/BiographFallacy.htm>>. Bu tanım birçok başka sitede de mevcut.

hayatından çıkar -başka türlü nasıl olabilir ki?- ve sonra da onun hayatında bir olay, biyografisinin ayrılmaz bir parçası haline gelir.

Hayal gücü eldeki malzeme üzerinden işler. O halde, hoşunuza gitsin ya da gitmesin, bir yazar bir hikâye anlattığında, fantastik bir dünyada geçse bile, içinde yaşadığı toplumdan ve büyük olasılıkla tanıdığı insanlardan bahsettiği ya da onları ima ettiği *varsayılacaktır*. Ve o toplumdan ve o insanlardan bahsedilme ya da bahsedildiğine *inanılma* biçimi, yazarın onlarla ilişkisini belirleyecek, belki de dönüştürecektir. Bu yine biyografik bir gerçektir. Bir kez gerçekleştiğinde yazarın bu bağlantının farkında olmaması mümkün değildir ve buna göre tepki verecektir. *Mister Pickwick'in Serüvenleri*, *Ulysses*, *Gökkuşağı*, *Mrs. Dalloway*, *Şeytan Ayetleri* gibi birbirinden farklı kitapların yayımlanması, başkalarının yazar hakkındaki görüşlerini ve kitaplarda anlatılan dünyayla ilişkilerini kökten değiştiren birer hayat olayıdır. Dickens, okurun dünyasını seviyor gibi görünen biri olarak hemen sevilir, hayranlık uyandıran bir yurttaş, neredeyse kişisel bir arkadaşır. Joyce hemen hem bir dahi, hem okurdan üstün, hem de bir müstehcenlik taciri, toplumsal refah için bir tehdit olarak görülür. Lawrence ülkesine ihanet eden, kötü ve muhtemelen deli biri olarak görülür. Woolf gelir ve şöhret bakımından kocasını geride bırakır ki bu her evlilikte önemli bir dönüm noktasıdır. Salman Rushdie ölüm cezası alır.

Bu gelişmeler, yazarın kamuoyunun eserine verdiği tepkiye nasıl cevap verdiğine bağlı olarak, bir sonraki eserin yazılma şeklini potansiyel olarak koşullandırır; hayat sadece tepki vermek ve başkalarının tepkisini öngörmekle ilgilidir. Yazarlar, yazdıklarının kişisel etkileri olduğunun farkına çok çabuk varırlar. Bir de eşler var. Eşlerinin statüsündeki değişiklik bir yana, yazarların karılarının ve kocalarının, örneğin evlilikleri ve aşk ilişkilerini konu alan bir romanı okuduklarında, ilişkilerinin orada anlatılanlardan bir şekilde etkilenmediğini,

belki değişmediğini, belki de yeniden tanımlanmadığını hissetmemeleri zor olacaktır. Ya da en azından bu, yazarın bir evliliği anlatan bir eser yazdığında riske girdiğini bildiği bir şeydir. Hardy'nin ilk karısı *Tess* ve *Adsız Sansız Bir Jude*'da anlatılanların çoğuna kızmıştı. Hardy'nin ikinci eşi de ilk eşinin anısına yazdığı şiirlere çok kızmıştı. Hardy hiç şüphesiz bu tepkileri önceden sezmiş, yine de eserlerini aynı şekilde yazmış ya da kısmen bu tepkileri ortaya çıkarmak için yazmıştır. Kuşkusuz her iki eş de Hardy'nin onların tepkilerini önceden sezdiğine inanıyordu ve Hardy'nin bunları öngördüğü duygusu da onların öfkelerini artırıyor, ki bu da yine muhtemelen Hardy'nin tahmin edebileceği bir şeydi. Ve böyle devam etti. Öyle ki insan bunun aslında Hardy'nin etrafındakilerle iletişim kurma yöntemi olup olmadığını merak ediyor, zira tüm anlatılanlar onun daha doğrudan iletişim yöntemlerini son derece zor bulduğunu gösteriyor.

O halde, bir yazarın eserindeki gerilimin, yakınlarının yazdıklarına nasıl tepki vereceğine dair algısıyla bağlantılı olabileceği çok da düşünülemez bir şey değildir. Romanın resmi olarak herkese hitap ettiği doğrudur -yayımlanır, kamuya açık hale getirilir- ancak *kulak misafiri* olunan bir iletişim olarak da düşünülebileceği bir durum söz konusu olabilir. Daha doğrusu, romanın *aynı zamanda* kaçınılmaz olarak yazar ve ona yakın olanlar arasında bir iletişim olduğunun farkına vardığımda, bu bilgiyi kitabı okumamdan ve ona tepki verme biçimimden nasıl ayrı tutabilirim? Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ını okuduğumda, isimsiz anlatıcının fahişenin genelevde her şekilde aşağılanarak veremden nasıl öleceğini öngördüğü yerde, yazarın biyografilerini de okumuş biri olarak, Dostoyevski'nin bu son derece rahatsız edici sahneyi yazdığı sırada ilk karısının yan odada veremden ölmekte olduğu gerçeğini nasıl görmezden gelebilirim? Fahişeye kan öksürmesine rağmen müşterileri için nasıl cinsel bir obje olmaya devam edeceğini acımasızca anlatan yazar, bu sırada ka-

rısının yan odada kan öksürdüğünü duyabiliyordu. Bu biyografik “hikâye” -Dostoyevski’nin eseri yazdığı koşullar- sayfadaki hikâyeyi çerçeveler ve gerginleştirir. Bu iki mutsuz durum birbirlerine seslenir. Eleştirmenler basılı kitaba “saf” bir şekilde, bildiklerimizi bilmeden bakıyormuş gibi davranabilirler ancak psikolojik düzeyde bir metne verdiğimiz tepki kaçınılmaz olarak bu tür bilgilerle renklenir çünkü yalnızca karısının hastalığı ve Dostoyevski’nin onunla olan sıkıntılı ilişkisi, *Notlar*’da sayfadan çıkan korkutucu derecede olumsuz enerjiyle ilgili olabilir; işte bu, metnin beni içine sürüklediği mutsuz dünyadır.

Sonra biri, yayımlanan bir kitabın aileye ve arkadaşlara değil, herkese hitap ettiğini söyler — iyi de neredeki herkese, hangi zamandaki herkese? Elbette geçmişte yaşamış, ölmüş ve kitabı okuyamayacak olanlara değil. Belki de uzak diyarlardaki ve kültürlerdeki ya da uzak gelecekteki, yazarın görüşlerini ve tutumlarını bilmediği ve kolayca ilişki içinde olamayacağı kişilere de değil. Aslında *herkes*, yazarın kendisinin olduğunu düşündüğü, aslında hiç düşünmese bile kitabını okuyacağını varsaydığı kitleler anlamına gelir (yapısalcıların “örtük okur” dediği şey). Kitabın hitap etmediği kişiler tarafından okunması bir yazarın umurunda değildir ancak hitap edilen bir kitle düşüncesi her türlü ifadenin kaçınılmaz bir sonucu gibi görünmektedir. D. H. Lawrence 1928’de “Lady C’nin [*Lady Chatterley’in Aşığı*] son tashihlerini yeni tamamladım,” diye yazmıştı. “*Umarım* bu onları ulutur ve sonra da bırakalım ellerinden geleni yapsınlar.”¹⁰ Bu durumda “*onlar*” aşağı yukarı İngiliz düzenindeki herkeşti. Bu kitabın hitap ettiği, hedef aldığı insanlar onlardı; biz, Alman ya da İtalyan halkı, Kore’de D. H. Lawrence üzerine doktora tezi yazan yirmi bi-

¹⁰ *The Letters of D. H. Lawrence*, ed. James T. Boulton, Cambridge University Press, 2000, s. 114.

rinci yüzyıl öğrencisi değil (ilginçtir ki Kore’de Lawrence üzerine çok sayıda doktora tezi yapılmıştır).

Lawrence’ın İngiliz çağdaşlarıyla tartışmasına *kulak misafiri* oluyorsak, onlar ve kendisi hakkında biraz bilgi sahibi olmak tartışmaya ve romana muhtemelen daha fazla anlam katacaktır. Aynı şey yazarın sosyal çevresi ve ailesi için de geçerli olacaktır. Ya da daha doğrusu, kitap bizi ne kadar ilgilendirirse, bu argüman, bu bağlam, bu ilişkiler hakkında sorular sormaya o kadar çok meylederiz. Beckett’in *Molloy*’u kışın gazetelere sarılarak ısındığını söyledikten sonra şöyle devam eder: “Times Edebiyat Eki bu amaca takdire şayan bir şekilde uygundu, asla bozulmayan bir sertliğe ve geçirimsizliğe sahipti. Osuruklar bile üzerinde hiçbir etki bırakmıyordu,”¹¹ diyerek açıkça yaşadığı dönemdeki (kendisini uzun süre dışlamış olan) edebiyat kurumunun dışlayıcılığına bir darbe indiriyor ancak Lawrence’tan çok daha anlaşılmaz, melankolik ve esprili bir şekilde, özellikle de *Molloy*’un orijinalinin Fransızca yazıldığı ve “Le Supplément Littéraire du Times était excellent à cet effet, d’une solidité et non-porosité à toute épreuve. Les pets ne le déchiraient pas.”¹² Sanki Beckett bir şeyler anlatmak ve aynı zamanda *anlatmamak*, eleştirmek istediği kişilerin eline geçmesini istemiyormuş gibi. Artık Fransızca yazdığı için hicvini Fransız bir hedefe yöneltmez. Hedefi her zaman İngiliz edebiyat kurumudur. Ama onların dilinde bile yazmıyor, onlara şikâyetini doğrudan dile getirme tatminini yaşatmıyor, sonuçta söz, İngiliz kurulu düzeni pahasına Fransız okurlarla paylaşılan bir şakaya dönüşüyor ve yine belki de bu kadar dolaylı bir şekilde iletildiği için okurun ıskaladığı için affedilebileceği bir şaka. Her halükârda, Beckett’inki

¹¹ Samuel Beckett, *Molloy*, (İngiltere baskısı), Jupiter Books, Calder & Boyars, 1971, s. 31.

¹² Samuel Beckett, *Molloy*, (Fransa baskısı) Paris: Éditions de Minuit, 1951, 39.

bu düzeni *değiştirmeye* yönelik bir çaba değildir çünkü savaş açma düşüncesi Beckett'in DNA'sında Lawrence'inkinde olduğu gibi yer almaz. Dikkat edilirse, Beckett'in kurgusu ancak Beckett annesinin okuyamadığı Fransızca yazmaya başladıktan sonra anne figürlerini içermeye başlar. Beckett'in herhangi bir biyografisi, bazen otizme yaklaşan ya da bilerek otizmi arzulayan bu dolaylılığın, onun hayatında güçlü bir davranış kalıbı olan insanlarla ilişki kurma ya da kasıtlı olarak ilişki *kurmama* biçimi olduğunu gösterecektir.

O halde, bu tür davranış kalıplarıyla, bunların ortaya konan metinler ve yaşamdaki uzantılarıyla ilgilenmek gerçekten yazılıandan uzaklaşmak mıdır, yoksa yazıya olan bağlılığımızı artırarak, onun nasıl işlediğinin, sonuçlarının ve ona nasıl tepki verdiğimizizin daha fazla farkına varmamızı mı sağlar? Bir sanat eseri karşısında duyduğumuz heyecanın doğal bir sonucu olarak onun bağlamı hakkında daha fazla bilgi edinmek istememiz gerekmez mi? Paradoksal olarak, bir kurgu eseri yazmanın, tam da yazara hikâye ile gerçek olaylar arasındaki herhangi bir ilişkiyi, kendisine yakın olanlara vermeyi amaçladığı herhangi bir mesajı inkâr etme şansı verdiği için, normalde yapabileceğinden veya akıllıca olduğunu düşündüğünden çok daha güçlü mesajlar göndermenin yolunu açtığını söyleyebiliriz.

Şimdi bu genel düşünce ve anekdotsal kanıt karışımına biraz bilimsel saygınlık kazandırmaya çalışalım. Amacım, büyük ölçüde sistematik psikolojiye dayanan ve bir yazarla romanları aracılığıyla temas kurduğumuzda neler olduğunu biraz daha keşfetmemizi sağlayacak basit bir teorik çerçeve oluşturmak.

Kişilik farklılaşmasının, yani her birimizin birlikte yaşadığımız kişilerden hem farklı hem de onlarla ilişkili bir kimlik oluşturma sürecimizin, belirli bir kültürde baskın olan davranışsal kutuplar etrafında gerçekleştiğini ilk öne süren İngiliz antropolog Gregory Bateson olmuştur. Bateson, Papua Yeni Gine'nin Iatmul yerlileri arasında

kadın ve erkeklerin radikal biçimde farklı davranış kalıplarını gözlemliyordu. Amacı, bir kültürün nasıl olup da kendini devam ettiren bir yandan da bireylere paylaşılan kolektif etos içinde belli bir özgürlük tanıdığına dair bir fikir edinmekti. Bir süre sonra, Iatmul erkeklerinin teşhirci ve övüngen olma eğiliminde olduklarını, kadınların ise sessiz olduklarını ve (erkeklerle) hayranlık duyduklarını fark etti; gerçekten de, erkekler ne kadar teşhirci olursa kadınlar o kadar sessiz ve düşünceli hale geliyordu, bazı durumlarda neredeyse katatoni noktasına kadar. Bir davranış biçiminin diğerini tamamladığı ve teşvik ettiği açıktı. Böylece Bateson, kimliğin belki de bir kültür içindeki diğer standart davranışlara, olası tepkileri zorunlu olarak yönlendiren ve sınırlayan davranışlara verilen bir dizi tepki içinde oluştuğunu düşünmeye başladı.

Bateson'a göre, önceden var olan bir çerçeve içinde karşılıklı olarak uyarılan bu kişilik farklılaşması süreci -onun şizmogenez olarak adlandırdığı şey- tamamlayıcı ya da simetrik olabilir. Iatmul erkekleri arasında süreç simetriktir: Her biri kadınların dikkatini çekmek için teşhircilikte diğerini geçmeye çalışarak artan bir rekabet dinamiğine dahil olurlar. Kabilenin erkekleri ve kadınları arasında ise süreç tamamlayıcıdır, her cinsiyet diğerinin giderek daha fazla zıddı haline gelir.

Bateson'a göre şizmogenez güçlü bir süreçtir ve sadece şiddet içeren aşırılıklara eğilimli olduğu için değil, aynı zamanda bir bireyi bu sosyal dinamik tarafından tetiklenen belirli davranış kalıbının dışındaki herhangi bir deneyimden mahrum bırakabildiği için de zarar verici olabilir. Iatmul halkı üzerine yazdığı kitabına *Naven* adını vermesinin nedeni, bunun şizmogenetik süreci "düzelttiğini" ve genel bir psikososyal istikrarı teşvik ettiğini düşünmeye başladığı tuhaf bir dizi ritüelin adı olmasıydı. Bu tuhaf teatral törenlerde erkekler kadın kılığına, kadınlar da erkek kılığına giriyordu. Kadınlar artık erkeklerin geleneksel davranışlarını benimsiyor, bununla böbürleniyor ve

bunu büyük bir gösteri haline getiriyorlardı; erkekler ise temsili anal tecavüze boyun eğecek kadar alçalıyor ve pasifleşiyorlardı. Daha sonra Bali’de yaptığı çalışmalarda Bateson, sanatın, tıpkı ritüeller gibi, toplumda işleyen şizmogenetik süreçler için bir tür düzeltici olabileceği hipotezini ortaya attı; bu, insanların gündelik yaşamlarında işgal ettikleri konumlardan farklı konumları keşfetmelerine olanak tanıyan bir alandı.

Bateson’ın birey ve grup arasındaki etkileşimi ve bunun bireyin oluşumundaki rolünü keşfetmeye yönelik başlangıçtaki basit modeli, o zamandan bu yana aileler ve daha büyük gruplar içindeki kişilik farklılaşması ve birey ile grup arasındaki gelişen ilişkinin nevroz ve akıl hastalığına yol açma şekliyle ilgilenen bir dizi davranışsal psikolog tarafından geliştirilmiştir. Özellikle İtalyan psikolog Valeria Ugazio, şizmogenetik kutupların kendi deyiimiyle anlamsal içeriğe sahip olduğu fikrini ortaya atmıştır. Ugazio’ya göre insanlar kendilerini başkalarıyla kıyasladıklarında korkak ya da cesur, bencil ya da fedakâr, kazanan ya da kaybeden, bir akran grubuna ait ya da ait olmayan vb. olarak görebilirler. Bu kutupların her birinin etrafında bir şizmogenez süreci meydana gelebilir — cesaretle karşılaştığımda daha cesur olmak için yarışırım ya da korkarım; kardeşimin bencil davranışını gördüğümde bencil olmayan bir şekilde davranmaya teşvik edilirim ya da tam tersi.

Ugazio, her ailede başkalarını ve kendimizi değerlendirmek için bir dizi kriterin her zaman mevcut olacağını, böylece bir çocuğun bir an cesaret ya da korku, başka bir an bencillik ya da fedakârlık vb. hakkında bir şeyler duyabileceğini ancak yine de özellikle bir kutbun baskın olma eğiliminde olacağını ve başkalarını yargılamak için en önemli kriter olarak kabul edileceğini, grubun atmosferini ve ahlakını oluşturacağını ileri sürmüştür. Sonuç olarak, bebeklik ve ergenlik dönemlerinde, aile üyeleri kendilerini bu kritere göre nerede dur-

duklarını belirlemek zorunda bulacaklardır. Nihayetinde bu kişiler kazanan mı yoksa kaybeden mi, kendilerini bir yere ait olarak mı görüyorlar yoksa ait olmadıklarını mı düşünüyorlar, kendilerini iyi mi yoksa kötü mü, cesur mu yoksa korkak mı görüyorlar?

Kısacası, herhangi bir ailede en erken yaşlardan itibaren her üye, grupta en önemli olan değerle ilgili olarak nasıl bir duruş sergilediğine dair bir farkındalığa doğru itilecektir. Örneğin, kendisi ve diğerleri hakkında her şeyden önce “bağımlılık-bağımsızlık” terimleriyle konuşma eğiliminde olan bir aileyi düşünün. Otuz yıllık aile terapisi deneyiminden yola çıkan Ugazio, bu düşüncelerini *Permitted and Forbidden Stories: Semantic Polarities and Psychopathologies in the Family* [İzin Verilen ve Yasaklanan Hikâyeler: Ailede Anlamsal Kutuplar ve Psikopatolojiler] adlı kitabında şu şekilde ortaya koyuyor:

“Bu ailelerde konuşmalar, korku ve cesaretin, korunma ihtiyacının ve keşif arzusunun merkezi bir rol oynadığı bölümler etrafında şekillenme eğiliminde olacaktır... Bu konuşma süreçlerinin bir sonucu olarak, bu ailelerin üyeleri korkulu veya temkinli ya da cesur hatta pervasız hissedecek veya öyle tanımlanacaklardır. Kendilerini korumaya hazır başka kişiler ya da onların koruması olmadan hayatta kalamayacak insanları bulacaklardır. Kırılgan ya da bağımlı eşlerin yanı sıra özgür ve bazen de bağıllık göstermeye isteksiz bireylerle evlenirler. Bağımlılıkları yüzünden acı çekeceklerdir. Bağımsızlıklarını kazanmak için her yolu deneyeceklerdir. Diğer durumlarda ise bağımsızlıkları ve özgürlükleriyle gurur duyacaklar ve bunu her şeyden çok savunacaklardır. Hayranlık, aşağılama, çatışma, ittifaklar, sevgi ve nefret hep özgürlük/bağımlılık meseleleri etrafında şekillenecektir.”¹³

¹³ Valeria Ugazio, *Permitted and Forbidden Stories: Semantic Polarities and Psychopathologies in the Family*, çev. Richard Dixon, Routledge, 2013, 84. Bundan böyle “Ugazio” olarak anılacaktır.

Ugazio'nun önerdiği şey, insanların doğal olarak ailede ya da grupta baskın olan kriterlere göre değerlendirilebilecek davranış biçimleri sergileme eğiliminde oldukları, birlikte büyüdüğü kişilere olumlu ya da olumsuz “anamlı gelen” davranışlar sergiledikleridir. Eğer her şeyden önce aidiyete önem veren bir aileye bakıyorsak, ailedeki bireyler gruba dahil edilmelerinin doğası, diğerlerinin dahil edilme hakları, şu ya da bu üyeyi dışlama ihtiyacı ve benzeri konularla ilgileneceklerdir. Ugazio şöyle devam ediyor:

“İki ana kutup içirme/dışlama, onur/onursuzluktur. Bu anlamları simgeleyen duygular neşe/ sevinç ve öfke/umutsuzluk tarafından beslenir. Bu ailelerin üyeleri için en önemli şey, ailenin bir parçası olarak dahil edilmenin yanı sıra daha geniş bir topluluğun parçası olmaktır. Bunun nedeni, aynı aile grubu içinde dışlanan, ötekileştirilen veya reddedilenlerin de bulunmasıdır. Grup-
tan atılmak veya bir aileye ait olmamak, bu kişiler tarafından telafisi mümkün olmayan bir utanç olarak görülürken, en büyük iyilik, aile ve toplum da dahil olmak üzere ait oldukları gruplara iyi bir şekilde entegre olmak ve bu gruplar içinde saygı görmektir. Yine de çoğu zaman onur adına kalıcı bölünmeler yaşanabilmektedir. Dolayısıyla bu ailelerde onur, en az aidiyet kadar temel bir değerdir.” (Ugazio, s. 228)

Bunu okurken Dickens'ı ve karakterlerinin ve aslında kendisinin ailelerin, kulüplerin, hapishanelerin ve kurumların içine ve dışına yerleştirilmesiyle ilgili daimi endişesini düşünmemek zor: Noel zamanında aile ocağının etrafında oturmanın neşesi (ki okuma deneyiminin kendisi de bunun bir parçasıdır), bundan dışlanmanın umutsuzluğu. Ve aslında, Ugazio'nun Bateson'ın düşüncesini uyarlaması onu zorunlu olarak karakter gelişimine dair bir anlatı vizyona götürüyor, öyle ki fikirlerini açıklamak için zaman zaman

kurgudan yararlanıyor. Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler'i*, davranışların her zaman iyilik ve kötülük açısından görüldüğü, iyiliğin fedakârca feragat, kötülüğün ise bencilce hoşgörü olarak anlaşıldığı bir aile örneği olarak kullanılır. Ölmüş annesine çekmiş gibi görünen iyi kalpli Alyoşa, babasının izinden gittiği çok açık olan kötü kalpli Dimitri ve bu iki konum arasında gidip gelen, iyi mi kötü mü olduğunu bilmeyen ve bu kararı verme zorunluluğundan kurtulmak için bu seçimin ötesine geçmeye hevesli görünen daha karmaşık İvan.

Belirli değerler etrafında kutuplaşma sürecinde birilerinin istikrarlı bir konum elde etmekte zorlanacağı fikri, Ugazio'nun tezinin ve aslında bu kitapta yazarların hayatları ile yazdıkları hikâyeler arasındaki ilişkiler hakkında ileri süreceğim argümanların merkezinde yer almaktadır. Ancak lafı uzatmamak için şimdilik şunu söyleyelim: Belirli aile bağlamları, bir aile üyesinin bağımsızlığa büyük değer verirken aynı zamanda korunmaya son derece muhtaç olduğu; ya da ne pahasına olursa olsun ait olması gerektiğini hisseden bir kişinin aynı zamanda ait olduğu topluluktan utandığı; ya da kendini mutlaka iyi olarak görmesi gereken birinin yine de yoksunluk ve depresyon duyguları yaşamadan kötü olarak kabul edilen davranışlardan vazgeçemediği vb. durumları sıklıkla yaratabilir.

Burada, açıkça tanımlanmış kriterlerin mantıklı bir değerlendirmesi anlamında bir değer “seçiminden” ya da bir kişinin mantıklı bir şekilde yapabilmesi gereken bir şeyi yapamaması anlamında bir beceriksizlikten değil, değerleri ilişkilere, duygulara ve benzersiz bir kişisel tarihe bağlayan bir aile anlatısından bahsettiğimiz açık olmalıdır. Örneğin, fobik bozukluğu olan genç bir adamın vaka öyküsünü ele alan Ugazio, ilk olarak ebeveynlerinin ilişkisini tanımlıyor; baba her zaman başına buyruk, girişken, kendi işini kurmuş, çok seyahat eden ve risk alan bir adam olmuştur. Karısı ise kocasına hayran olmaktan ve

evde kalıp çocuklarına bakmaktan mutludur. Kadının güvenli bir ortama duyduğu özlem, eşinin cesareti ve metanetiyle karşılanırken, kocasının özsaygısı da karısının hayranlığı ve bağımlılığıyla desteklenir. Her şey yolundadır. Derken üç çocuk dünyaya gelir. İlki, bir kız, babasının izinden gider. Seyahat eder, kendine prestijli bir erkek arkadaş bulur, onu terk eder, yurtdışında bir iş bulur, kısacası bağımsızlığını kazanır. Küçük erkek kardeşi de aynı şeyi yapar. Ekstrem sporları sever, bir kız arkadaşı vardır ancak onunla birlikte yaşama fikrini erteler, “kapana kısılmak” istemediğini söyler.

Üçüncü çocuk, bir başka oğlan, annesine daha bağlıdır. Belki de artık kocasının sürekli seyahat etmesinden, muzaffer bağımsızlığından biraz bıkmış olan anne onu kendine daha da yaklaştırmıştır ve çocuk da kendisini babalarına daha yakın olan ağabeyi ve ablasından ayırmak için ona daha da yakınlaşmıştır. Ancak bu üçüncü çocuk ergenliğe ulaştığında, annesiyle özel bir ilişkisi olmasına rağmen, annesinin asıl hayranlığının babası ve kardeşleri tarafından somutlaştırılan bağımsızlık ve cesaret değerlerine yöneldiğini anlamaya başlar. Bu yeni farkındalık rahatsız edicidir. Çocuk artık evden uzakta okumayı seçerek bağımsızlığını göstermeye çalışır; ancak uzaklaşır uzaklaşmaz kaldırabileceğinden fazlasını üstlendiğini hissederek ve evin korumasını özler. Bu yüzden ara vermek için eve istediğinden daha erken döner ancak şimdi ev başlangıçta ne kadar güven verici olursa olsun, annesiyle olan ilişkisinin benlik saygısını zayıflattığını fark eder. Onu korkutan annesidir. Boğulmaktadır. Yaşı ilerledikçe, aynı kararsızlık kız arkadaşıyla olan ilişkisinde de tekrarlanır: Kız arkadaşının sunduğu güvenlik ve yakınlıktan hoşlanır ancak aynı zamanda bu olumlu duygular aşağılayıcı ve hapsedici olarak deneyimlenir. Genç adam terapistle gitmeye karar verdiğinde, evden her çıkışında panik atak geçirmekte ve döner dönmez kusmaktadır.

Konumsal teorisyenler olarak anılan psikologlar tarafından daha da ilerletilen sistemik psikoloji ekolünün çıkarımlarından biri, akıl hastalığı ile normallik arasında net bir çizgi olmadığıdır. Belli bir dereceye kadar çoğu insan birbiriyle yarışan değerler arasında en azından bir miktar gerilim hissedecektir ve birçoğunun, olası çatışma ve çöküşün olduğu yerde istikrar bulmalarını sağlayacak yaşam stratejilerini ve aslında kendi hikâyelerini arayıp bulmaları gerekecektir. Klasik örneklerden biri, sadece evden uzaktayken, davranışlarının sevdiklerini üzmeyeceği yerlerde “günah işleyen” “iyi” kişidir; bir diğeri ise, futbol stadyumu, ekstrem bir spor, bazı kültürel faaliyetler gibi dikkatle sınırlandırılmış durumlarda cesaret göstererek özsaygı duygusuna ulaşan korkak kişidir. Ugazio’nun bir kutbun her iki tarafının da çekiciliğini kabul eden düzinelerce strateji örneği vardır; ancak bunlar arasında bizim amaçlarımız açısından en ilginç olanı, entelektüel faaliyetin ve özellikle yaratıcı faaliyetin belirli durumlarda çatışan değerleri uzlaştırmak için yararlı olabileceğini düşünmesidir. İyi olmak zorunda olduğunu hissedenden kişi, zevkten feragat etmenin bir ıssızlık hissi yaratmasına rağmen, belirli bir tür hikâye yazarak bir dizi transgresif deneyimi dolaylı olarak yaşayabilir ve yine de genel girişimin (yazma) “iyi” olduğunu hissedebilir. Bağımsızlık arzusundaki korkak kişi, belki hayatta olmasa da *sayfa üzerinde* kendini cesur ve bağımsız hissedebilir. Göreceğimiz gibi, Thomas Hardy’de durum büyük ölçüde böyleydi.

Özetlemek gerekirse, Bateson, Ugazio ve kimliği, önceden var olan gruplar ve davranış kalıpları içinde kendini konumlandırma meselesi olarak ele alan diğer psikologlar, her birimiz için belirli değerlerin baskın olduğunu ve bu baskınlığın belirli türden karakterlerin ve hikâyelerin ortaya çıkmasını destekleme ve diğerlerinin cesaretini kırma eğiliminde olduğunu öne süren bir model sun-

maktadır. Öneriye göre, ne kadar yaratıcı olurlarsa olsunlar, çoğu hikâye anlatıcısının eserlerinde belirli bir sabitlik, süreklilik ve bu şekilde ifade edersek *verimli bir sınırlama* bekleyebiliriz; hikâyeleri belirli bir türde olma ve ortam veya tür ne olursa olsun aynı değerler etrafında dönme eğilimine sahiptir. Ampirik olarak bu, aynı yazarın birkaç romanını okuduğumuzda, karakterlerin bir bütün olarak eser boyunca bir tür geniş aile oluşturduğu hissimize uymaktadır. Bir yazarın zaman zaman yeni karakterler geliştirmeyeceğinden değil ancak meşguliyetleri, tavırları ve vizyonları bakımından diğer karakterlerle belirgin bir *ilişki* içinde olacaklarından; yoğunlaşabilecek veya daha karmaşık hale gelebilecek ancak yine de bir kitaptaki bir karakterin başka bir kitabın sayfalarında ortaya çıkmaması durumunda şaşırmayacağımız bir duygusal ton oluşturulur. Ve elbette bazı yazarlar bunun olmasına izin verir. Faulkner, Joyce, Hardy, Beckett, Woolf ve son zamanlarda Philip Roth'u düşünebiliriz. O halde, eserden yazarın hayatına dönersek, aynı türden hikâyelerin ortaya çıktığını, insanlar hakkında aynı türden yargılarda bulunulduğunu, kendi ilişkilerinde de aynı duygusal tonun var olduğunu görürüz. Yaşlı Dickens'ın genç Amerikalı kızla trende karşılaştığı ve onu şımarttığı sahne, romanlarında yaşlı hayırseverler ile ergen kızlar arasında geçen pek çok karşılaşmayla tamamen uyumludur.

Ugazio, daha önce de belirttiğim gibi, sanat ve özellikle de anlatı yaratma pratiğinin, sanatçının içinde büyüdüğü değerler alanında kendine bir konum bulmakta yaşadığı güçlüklerle yanıt vermenin bir yolu olabileceğini öne sürüyor. Bu, yazarların birçoğunun en hafif tabirle sorunlu insanlar olduğu yönündeki hissiyatımızla uyumludur ve belirli zihinsel rahatsızlık biçimleri ile yaratıcılık arasında bir yakınlık olduğuna dair o bildik sezgiyi hatırlatır. *Karamazov Kardeşler*'deki Ivan, ailesinin ve toplumun kendisi için tasarladığı iyi ve kötü dünya-

sında istikrarlı bir konum edinmekte zorlanır ve Ivan, kitapta Dostoyevski'nin alter egosu olmaya en yakın figürdür; adeta bir yazar figürüdür. Bildiğimiz gibi Dostoyevski'nin kendisi de bir yandan kumar ve evlilik dışı ilişki çılgınlığı, diğer yandan da aziz olma ve ailesine ve sevgili Rusya Ana'sına yardım etme arzusu arasında gidip gelmiştir. Romanının, hikâyenin sonunda güçlü hatta kasıtlı bir şekilde ortaya konan Hristiyan ahlakının güven verici genel çerçevesi içinde “kötü” deneyimin keşfine izin verdiğini söyleyebiliriz.

Tüm bunlar, yazar ile kitabı ve kitap ile dünya arasında, daha önce tanımlandığı şekliyle “biyografik safsata”nın sunduğundan çok daha ilgi çekici bir ilişki olduğunu göstermektedir. Romanı, yazarın hayatındaki olayları yeniden üreten ya da kamufle eden unsurlara “indirgemek” yerine anlatının kendisi, sunduğu hikâyeler ve bunların ortaya konduğu üslup, yazarın davranışının genel dinamiği, dünyayla ilgilenme biçimi içinde anlaşılır. İstersek, yazarın romanda karşılaştığı ikilem türlerinin izdüşümleri üzerine düşünebiliriz, ama aynı zamanda eserin kendisini, ortaya koyduğu kışkırtıcı unsurları, çıkardığı sonuçları, yazarın etrafındakilerle hatta kendi imgesiyle ilgili konumunu değiştirme ya da sabitleme girişimleri olarak da görebiliriz.

Şimdi bunu bir adım daha ileri götürelim ve yazar ile okur arasındaki ilişkinin hikâyenin uzamında nasıl şekillendiğini konuşalım.

Ugazio'nun modelinden çıkardığı fikirlerden biri, insanlar arasındaki yanlış anlaşılmaların, basit anlamsal yanlış anlaşılmaların değil, yeni bir arkadaşın veya partnerin açıklanamaz bir şekilde davranışını hissetmekten kaynaklanan daha derin bir kafa karışıklığının, kişiliklerin oldukça farklı aile bağlamlarında oluştuğu durumlarda ortaya çıkabileceğidir. Bu yanlış anlama anlarını “esrarengiz epizotlar” olarak adlandıran yazar, Milan Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* adlı romanındaki Franz ve Sabina arasındaki ilişkiyi örnek olarak gösterir:

[Franz ve Sabina'nın] ilişkisi en başından beri esrarengiz epizotlarla şekillenir: Kundera bunları “yanlış anlaşılan kelimeler” olarak adlandırır ve kısa bir sözlük hazırlar. Bunlardan birkaçını hatırlayalım.

Sabina bir noktada Franz'a şöyle sorar: “Neden bazı zamanlar gücünü benim üzerimde kullanmıyorsun?” Franz karşılık verir: “Çünkü aşk, güçten vazgeçmek demektir.” Ve Sabina iki şeyin farkına vardı: Birincisi, Franz'ın sözlerinin asil ve adil olduğunun; ikincisi, Franz'ın bu sözlerle kendisini onun gözünde cinsel bir partner olarak vasıfsızlaştırdığının.

Franz, belki de bilinçsiz bir şekilde Sabina'ya sık sık annesinden bahsediyordu. Sabina'nın onun sadakat kapasitesinden etkileneceğini ve böylece onun tarafından elde edileceğini hayal ediyordu. Franz, Sabina'nın sadakatten değil ihanetten etkilendiğini bilmiyordu.

Sabina bir keresinde ona mezarlıklarda yaptığı yürüyüşlerden bahsettiğinde Franz tiksintiyle ürpermişti. Ona göre mezarlıklar “kemik ve taş yığınlarıydı” ama Sabina için doğduğu ülke olan Bohemya'ya dair yegâne nostaljik anıydı.

Franz, Sabina'nın memleketine hayrandı. Ona kendisinden ve Çek arkadaşlarından bahsettiğinde Franz hapishane, zulüm, sokaklarda tanklar, göç, posterler ve yasaklı edebiyat kelimelerini duydu ve Sabina gözüne daha da güzel göründü çünkü onun arkasında ülkesinin acı dolu dramını görebiliyordu. Sabina bu drama karşı hiçbir sevgi hissetmiyordu. Hapishane, zulüm, yasaklı kitaplar, işgal ve tanklar onun için en ufak bir romantik entrikadan yoksun çirkin kelimelerdi. (Ugazio, s. 62)

Psikolojinin bu dalına özgü jargonu kullanırsak, Franz ve Sabina kendilerini birbirlerine karşı “birlikte konumlandırmakta” zorlanırlar çünkü ikisi de diğerinin belirli konularda benimsediği duruşu

anlayamaz. Mesele basitçe aynı fikirde olmamaları değil, ki bu kolay olurdu, daha ziyade ikisinin de diğersinin nereden geldiğini bilmesidir.

Roman ilerledikçe Kundera, bu sözlerin ve meselelerin ikisinde yarattığı tepkilerin, aslında her birinin davranışları değerlendirmek için oldukça farklı kriterlere sahip olmalarıyla birlikte, olgunluğa eriştikleri farklı aile geçmişlerinden ve yaşam deneyimlerinden kaynaklandığını gösterir. Öyleyse, bu esrarengiz olaylara rağmen ilişkinin devam edebilmesi için, güçlü bir memnuniyet ve uzun vadede, değişim yoluyla yanlış anlamanın üstesinden gelinmesi, bu durumda mezarlıkların veya devrimin farklı bir şekilde görülebileceğinin veya daha sorunlu bir şekilde ihanetin farklı bir şekilde deneyimlenebileceğinin takdir edilmesi gerekir. Ancak Ugazio'nun da belirttiği gibi değişim çoğu insanın gündeminde pek yer tutmadığından, "kimliğimizi şüpheyeye düşürmeyen insanlarla ve etkileşimli durumlarda "birlikte konumlanmayı" tercih ettiğimizden", esrarengiz epizotların sıkça yaşandığı bir ilişki kısa süreli olma eğiliminde olacaktır.

Şimdi Ugazio'nun yapmadığı bir hamle yapalım. Ya bir kitaba dalmamızı, içinde yaşadığımız değer sistemini paylaşan ya da paylaşmayan bir kişiyle buluşma; esrarengiz epizotları olan bir ilişki, bizim için pek bir anlam ifade etmeyen hikâye bölümleri, yansımalar, betimlemeler ya da yine, yazarın bu dünyayla ilgili pozisyonuna katılmasak bile, içinde yaşadığımızı hissettiğimiz türden bir dünyayı yüzde yüz doğrulayan hikâyeler olarak düşünersek?

Franz ve Sabina örneğinde, aralarındaki yanlış anlamalara rağmen ilişkinin bir süre daha devam etmesi, büyük ölçüde aralarındaki erotik çekim ve her birinin diğersinin egzotizmine duyduğu hayranlık sayesinde mümkün olur. Diyelim ki roman okurken bu tür bir yüklenme, zor bir ilişkinin devamını olanaklı kılan haz, en basitin-

den olay örgüsünün baştan çıkarıcı unsuru, karakterlerle özdeşleşmeye davet, üslubun belagati tarafından sağlanabilir. Bu yüzden, karakterlerimizin davranışları, anlatıcının tasvirleri ve yansımaları ya da tüm ilerleme yöntemi şaşırtıcı ve yabancılaştırıcı görünse bile bir süre daha okumaya devam ederiz. Bununla birlikte, esrarengiz epizotlar çok fazla olursa veya olay örgüsü gecikirse ya da karakterlerle duygusal bağımız azalırsa ilişkiyi sonlandırabilir ve kitabı bırakabiliriz. Yazarla anlaşıyoruz, deriz, bizi ters köşeye yatırdı, bizim için hiçbir şey ifade etmiyor (yakın zamanda Alman yazar Jenny Erpenbeck ile böyle bir deneyim yaşadım). Genellikle okuyucu bu kırılmayı yazarın yetkinlik eksikliği olarak tanımlayacaktır. Eğer yazar saygı duyduğumuz kişiler tarafından çok övülüyorsa (benim için Erpenbeck'te olduğu gibi), zevk kavramlarına sığınabiliriz; bu bizim sevdiğimiz türden bir kitap değil vb. Bununla birlikte, bir romana devam etme konusundaki bu isteksizliğin, muhtemelen davranışlarını sinir bozucu ve açıklanamaz bulduğumuz birini tanımayı sürdürmemeyi seçmemizden farklı olmadığını öne sürüyorum. Onlarla nasıl uyum sağlayacağımızı bilmiyoruz. Bizim için hiçbir anlam ifade etmezler.

Romanlara yönelik eleştirmen tepkileri, okuyucunun Ugazio'nun esrarengiz epizotlarına benzer bir şey yaşadığını tekrar tekrar göstermektedir. Eleştirmenin durumunda, kitabı sonuna kadar okumak bir zevkten ziyade bir görev olduğundan, bu bölümler çok sıkça bıkkınlık muhtemelen daha büyük olacaktır. İşte Middleton Murry'nin, D. H. Lawrence hakkında yazdıkları.

“Aşık Kadınlar beş yüz sayfalık tutkulu bir şiddet, uzak ve görünmez bir sona doğru sürüklenen dalga dalga kaban, bıkkın bir metin; sakinleri sadece bununla bilinen bir yeraltı dünyasındaki karanlık ve erişilmez bir denizin ısrarlı yeraltı çırpınışları, lanet-

lenmişler gibi birbirlerinin cinsel farkındalığının çılgınlığı içinde sürekli kıvranıyorlar. Yaratıcıları, birinin kıvranışını diğerinin kıvranışından ayırt edebileceğine inanır ... onun için tamamen ve derinden farklıdır; bizim için hepsi aynıdır.”¹⁴

Murry, Lawrence’ın karakterlerini neyin farklılaştırdığını göremiyor, dolayısıyla melodram anlamsızlaşıyor ve olay örgüsü sıkıcı bir hal alıyor. Daha sonraki bir bölümde, karakterler arasındaki farkların aşırı tanımlama noktasına kadar netleşmesi ve dramın anlamının açık ve acil olması için Lawrence’ın eserindeki (ve hayatındaki) baskın anlamsallığı takdir etmemiz gerektiğini gösterebileceğimi umuyorum. Ancak Murry’nin bunu gözden kaçırmaması, zekâ ya da okuma zekâsı eksikliğinden değil -Murry iyi bir eleştirmendi- oldukça farklı bir değerler dünyasında hareket etmesinden kaynaklanıyor; daha önce hiç böyle bir şey görmemiştir, bu onun hayat hakkındaki düşünce tarzına ciddi bir meydan okumadır. Aynı şey Hardy’nin *Yabana Dönüşü*’ü hakkında şunları söyleyen eleştirmen için de geçerlidir:

“Bay Hardy’nin trajedisi dikkatli bir şekilde kasvetle sınırlı görünüyor. Bize insani kederden ziyade insanın zavallılığının ölçüsünü veriyor -insanın acı çekerkenki büyüklüğünden ziyade, acı çekerken ya da başka bir şeyde büyük olma konusundaki acizliğini. Kahramanın ıstırapı saf, katıksız bir sefalettir, gelecekte bir umut görebilen ve geçmişin hatalarından pişmanlık duyabilen en derin ve en soylu türden bir keder değildir.”¹⁵

¹⁴ John Middleton Murry: “The Nostalgia of Mr D. H. Lawrence,” *Nation and Athenaeum*, 13 Ağustos 1921.

¹⁵ *Spectator*’da yayımlanmış 8 Şubat 1879 tarihli imzasız inceleme yazısı. Thomas Hardy, *The Return of the Yabana Dönüşü*, ed. Simon Avery, Broadview, 2013, s. 425. Bundan böyle cilt ve bölüm referanslarıyla “*Native*” olarak anılacaktır.

Viktorya dönemi eleştirmenlerinde sık sık olduğu gibi, “tövbe” gibi kelimelerle uyumlu olan kuralcı bir ton da göze çarpıyor. İncelemenin bir başka anında, öykünün oldukça cesur ve aceleci kadın kahramanı Eustacia’nın karakterini ele alan eleştirmen, hayatı iyi ve kötü terimleriyle düşünmeye alışkın birinin, aklında bambaşka değerler olan bir yazar ve karakterle başa çıkmaya çalışmasının zorluğunu gösteren bir şaşkınlık ifade ediyor. Bu aslında eleştirmeni bir oksimoron kullanmaya itiyor, bu da zor bir alana girdiğinin açık bir işareti:

“[Hardy’nin] buz gibi tutkulu kadın kahramanı Eustacia Vye, kendi duygularının tutarsızlığı ve acımasızlığı yüzünden bir an bile kendini suçlamaz. Aksine, içinde olup biten hiçbir şeyin doğru ve yanlışla ilişkisi olduğuna ya da sorumluluk diye bir şeyin var olduğuna dair hiçbir hissi yoktur.” (*Yabana Dönüş*, s. 424)

Burada eleştirmen tamamen haklıdır. Ancak Hardy, Eustacia gibi ahlaksız bir insanı ciddiye almak ve onu romanı için değerli bir kahraman olarak görmekte zorluk çekmezken, eleştirmen böyle bir karakteri sadece iyi/kötü spektrumunun olumsuz tarafında kategorize edebilir; ona göre Eustacia sadece bencildir; sonuç olarak Hardy’nin kadına sempati duymamız için neden bu kadar zaman harcadığını anlayamaz. Söylemeye gerek yok, eleştirmen daha sonra kitapta kabul edemediği bir şeyler olduğu hissini, “trajedi”nin ne olması gerektiğine dair geleneksel kavramlara başvuran ve Hardy’nin formülünü yanlış anladığından şikâyet eden estetik bir eleştiriye dönüştürür; daha asil karakterler yaratmalıydı. Aslında Hardy, iyi ve kötü ya da soylu karakterlerle ilgilenmez, tamamen cesaret ve korku, özgürlük ve kısıtlama meseleleri etrafında şekillenen duygusal dünyaya odaklanır. Eğer eleştirmenin istediği türden bir kahraman ortaya koysaydı, tüm olay örgüsü bir anda yok olurdu. Ancak

Hardy böyle bir karakter yaratmayı asla hayal etmezdi ve büyük olasılıkla bunu yapamazdı.

O halde, bir romanla karşılaşmamızın başka bir insanla karşılaşmakla benzerlikler taşıdığını öne sürerek, beğenme ve beğenmeme meselesinin, tamamen estetik ve ahlaki meselelere odaklanan edebiyat eleştirisi geleneğinin genellikle düşündüğünden daha karmaşık olduğunu iddia ediyorum. Ayrıca, akademi laboratuvarlarında uygulanan metinler hakkındaki herhangi bir teoriden ziyade, doğrudan okuma deneyimimize başvuruyorum. Bir kitap okunduğunda aktif olarak var olur, dolayısıyla okuyucuların tepkileri bize kitap hakkında çok şey söyleyecektir. Örneğin, benim deneyimlerime göre, bir romanın kalitesi hakkında, yazım, üslup, yapı vs. açısından en düşük fıkre sahip olmak ve yine de anlattığı hikâyeye kapılmak, belki de içinde bulunduğumuz dünya ile kesiştiği için, dolayısıyla bizim için doğrudan bir önem taşıdığı için, neyin tehlikede olduğunun farkına varmak son derece mümkündür. Tam tersi, bir eserin üslubundan etkilenip, hikâyenin gelişimine kayıtsız kalmak hatta kitabı yarıda bırakıp bir daha üzerinde düşünmemek de mümkündür.

Şimdiye kadar esrarengiz epizot fikrini *her zaman* olumsuz bir deneyim olarak ortaya koydum, sanki istediğimiz şey her zaman dünyanın inandığımız gibi olduğuna dair bir onay bulmakmış gibi. Oysa işin aslı böyle değil, özellikle de okurken; bazı anlaşılmazlıklar heyecan verici olabilir ve okuma ile gerçek hayattaki karşılaşmalar arasında yaptığım benzetmeye rağmen, bir romanla olan ilişkimiz, örneğin bir partnerle ihaneti tartışmaktan daha rahat ve kontrol edilebilir bir deneyimdir ya da kolayca öyle görünebilir. Doğrudan o kadar tehlikeli değildir, hayatlarımızı hemen etkilemez. Sayfada, bize oldukça yeni ve hatta kafa karıştırıcı görünen fikirler, ilişkiler ve tepkiler üzerinde oyalanmayı göze alabiliriz. *Âşık Kadınlar* 'da Gudrun ilk baş başa görüşmelerinde Gerald'ın suratına beklenmedik bir tokat attığında şaş-

kınlığa uğrayabilir, bize yabancı bir duygu dünyasına (elbette hepimize değil), Lawrence'ın bilip bizim bilmediğimiz türden bir ilişkiye davet edildiğimizin farkında olabilir ya da olmayabiliriz; ama kitabı her zaman bir süre bırakıp düşünebilir, sayfa sayfa ele alabiliriz. Kişisel olarak yüzümüze bir tokat yemedik. Belki de kitabın sonunda, aksi takdirde bizim için belirsiz kalacak olan duygusal güçlerin oyununa biraz açılmamıza izin vermiş olacağız, böylece o tokat bizim için bir anlam ifade etmeye bile başlayabilir. Esrarengiz bir olay, bir büyüme anı, kendi duygusal dünyamızın sınırlarının ve muhtemelen sınırlarının farkına varmamızı sağlayan bir an olabilir. Kundera'nın sevgilileri Franz ve Sabina ayrılır. Onları ayıran çok fazla şey vardır. Yine de bu yanlış anlamalar onlara bir şeyler öğretmiştir. İlişki bittikten bir süre sonra Sabina hakkında şunları okuruz:

“Birden Franz'ı çok özlemeye başladı. Ona mezarlık yürüyüşlerinden söz ettiğinde, Franz tiksintiyle ürpermiş ve mezarlıkları kemik ve taş yığınları olarak adlandırmıştı. Aralarında hemen bir yanlış anlama uçuşurumu açılmıştı. Montparnasse Mezarlığı'ndaki o güne kadar onun ne demek istediğini anlamamıştı. Ona karşı bu kadar sabırsız davrandığı için üzgündü. Belki de daha uzun süre birlikte kalsalardı, Sabina ve Franz kullandıkları kelimeleri anlamaya başlayacaklardı.” (Ugazio, s. 65)

Ugazio psikoterapiden, hastaları içinde bulundukları değerler çatışmasından uzaklaştırarak, farklı bir yaşam vizyonuna, içinde daha kolay istikrarlı bir konum bulabilecekleri bir değerler sistemine davet etmek amacıyla, terapistler tarafından hastalar için dikkatle kontrol edilen koşullarda ve bir psikoterapi seansında mutlaka mevcut olan duygusal yük ile esrarengiz olayların kasıtlı olarak yaratıldığı bir süreç olarak bahsetmektedir. Bu durumda elbette deneyim yalnızca terapistin neden bu şekilde tepki verdiğini anlamayan hasta

açısından esrarengizdir. Kurguda da pek çok şey, anlatı beklenmedik şekillerde geliştikçe belirli zorluklara nasıl tepki verdiğimizize bağlı olacaktır ve bu da büyük ölçüde yazarın işler zorlaşmadan önce kurmayı başardığı duygusal bağlılığın miktarına bağlı olacaktır.

Beckett gibi bir yazar düşünün, tiyatro müdavimleri tarafından son derece tanınır ancak roman okuyucuları tarafından çok daha az bilinir hatta neredeyse Beckett'in kendi yazdığı oyunların romanlara kıyasla daha önemsiz eserler olduğunu düşünmesine rağmen — ve sıkı Beckett hayranları (ben de dahil) da kesinlikle böyle hissetme eğilimindedir. Ancak Beckett'i yeni tanıyan çoğu okur için romanlar kendilerini uzun, şaşırtıcı ve esrarengiz bir bölüm olarak sunar. Bu koşullarda kitabı elinizden bırakmak çok kolaydır. Anlaşılmazlığın üstesinden gelmemizi teşvik etmek için alıştığımız tarzda üretilen yeterli düzeyde tatmin yoktur.

Tiyatroda durum oldukça farklıdır. Oyuncuların sahnedeki canlı varlığı, absürd olay örgüsü ve diyalogların komik bir şekilde altını oyduğu bir gerçeklik duygusu ve olası bir özdeşleşme yaratır, böylece Beckett'in tüm çalışmalarının ardında yatan gerçekliğin olumlanması ile gerçekliğin yadsınması arasındaki gerilim, inandırıcı oyuncu ile içinde bulunduğu açıklanamaz, kafa karıştırıcı dünya arasındaki karşıtlıkta bizim için dramatize edilir. Aynı zamanda, bizi önceden belirlenmiş bir süre boyunca mahrem bir alanda saygılı bir şekilde bir araya getiren tiyatronun sosyal gelenekleri, şüpheli bir aceminin bir Beckett eserini başından sonuna kadar takip etmesini, yazdıklarının ritmiyle büyülenmek için zaman bulmasını ve gördüklerinin ve duyduklarının tanınabilir bir insanlık durumuyla ilişkisini anlamaya başlamasını çok daha olası hale getirir. Çok az okur *Adlandırılmayan*'ı ya da *How It Is*'i bitirebilirken neredeyse herkes *Godot*'yu son perdesine kadar izleyebilir. Kısacası, tiyatrodaki olmanın duygusal deneyimi, Beckett'in eserinin çoğumuz için ilk karşılaşma-

da sunduğu muammanın üstesinden gelmek için gerekli itici gücü sağlar. Benzer şekilde ancak koşullar bizi onların yanında uzun zaman geçirmeye zorladığında, belki ofiste çalışırken ya da uzun bir yolculukta, ilginç olduklarını anlamaya başladığımız insanlar vardır. Beckett söz konusu olduğunda bunun getirisi oldukça fazladır ve hatta kişinin hayata dair tüm vizyonunu değiştirebilir. Bu bağlamda, romanlara yönelik bu yaklaşımın, belirli bir yazara “kolay giriş” sağlayan belirli eserler olduğu yönündeki sağduyulu görüşle ne kadar uyumlu olduğunu görüyoruz. “Hangi kitapla başlamalıyım?” karmaşık bir yazarla karşılaşıldığında akıllıca bir sorudur ve bu seçimi doğru yapmak, kişinin yazarı kazançlı bir şekilde okumaya devam edip etmeyeceğini belirleyebilir. Beckett’e *How It Is* ile başlamak muhtemelen Beckett’i hiç okumamak anlamına gelecektir.

Dolayısıyla, kendimizi kurgu ve anlatının esasen olumlu ve hatta tedavi edici olduğuna ikna etmeye hevesliyse, şimdi durup romanların hem bir rahatlama anı sunduğunu -Bateson’ın ritüel ve sanatın belirli işlevlerine ilişkin vizyonuna uygun olarak, kendimize ait olmayan bir dünyada kendimizi yeniden konumlandırmamıza izin verdiğini- hem de belki de sıradan hayatta hemen sırtımızı dönmemize neden olabilecek bir eylem veya davranış biçimini kabul etmemize ve ona itibar etmemize izin verdiğimiz için yine bir büyüme anı sunduğunu söyleyebiliriz. Bu senaryoda edebiyat, önyargıların aşılmasında yararlı bir araç olarak görülebilir.

Ancak bu sonuca varmak için acele etmek, okuma alışkanlığımızın ya da yazma alışkanlığımızın mutlaka “iyi” olarak damgalanması konusundaki kaygılarımızı açığa vurmaktan başka bir işe yaramaz. Başka bir insanla karşılaşmanın nasıl olumlu ya da olumsuz sonuçları olabiliyorsa, okurun yazıyla ilişkisine bağlı olarak kurgunun da aynı şekilde olumlu ya da olumsuz sonuçları olabileceğini kabul etmek daha gerçekçi olacaktır. Başarılı bir yazar bizi çok güçlü bir şe-

kilde, bizim için zararlı olabilecek noktalara çekebilir. Örneğin Thomas Bernhard gibi güçlü bir yazarı ele aldığımızda, onun kesintisiz öfke duygusunun gerçekten de dünyayı görmenin *tek* yolu olduğunu düşünebiliriz; kitabı elimizden bıraktıktan sonra, Bernhard'ın gördüğü dünyada yaşıyormuşuz ve hareket ediyormuşuz gibi gelebilir. Kuşkusuz, birçok yazar yıllarca Bernhard'ın etkisine yenik düşerek, Bernhard'ın retorigi ve vizyonunun mekanik yeniden üretimleri gibi hissettiren kendi hikâyelerini sunma noktasına geldi. Hatta onun duruşunu ve karamsarlığını bile benimseyebilirler. Tanıdıkları diğer insanlarla ilişki kurma biçimlerini bile değiştirebilirler. Bernhard bizi karizmatik figürlerin, büyük sanatın ve büyük yazının ikna edici ve zorlayıcı gücü konusunda uyarmak için elinden geleni yapıyor ancak yine de kitapları bu ikna edici güce sahip. Bunlar zararsız değildir. Aynı şekilde, evlenmek üzere olan ya da çocuk planlayan birine Thomas Hardy'nin geç dönem romanlarından birini vermek istemezsiniz çünkü bu anlatıların temel mesajı, ne kadar parlak olurlarsa olsunlar, ters gidebilecek her şeyin ters gideceği ve her hırslı girişimin geri tepeceğidir.

Özetlemek gerekirse: Bu alışkanlıklara sahip olanlar için kurmaca yazmak ve okumak, yaşama ve var olma, bir kimlik oluşturma ve sürdürme, başkalarıyla ve dünyayla ilişki içinde bir konum belirleme sürecinin bir parçasıdır. Romancı için metin, yaşamı ve koşullarıyla tamamen bütünleşmiştir; yazdıkları zihinsel yaşamından, özel yaşamından ve profesyonel yaşamından çıkar ve onlara geri döner. Bu, içinde çok şeyin tehlikede olduğu yoğun ve karmaşık bir şeydir. Okur bu güç alanına girdiğinde, kendi dünya görüşünü tatmin edici ya da belki de boğucu bir şekilde pekiştiren, onu mutlu eden ya da kızdıran şeyler bulabilir ya da alternatif olarak heyecan verici ya da rahatsız edici veya yaşam biçimine ciddi bir şekilde meydan okuyan şekillerde yönünü şaşırabilir. Bu bağlamda, okuma deneyimi edin-

mek ve zihnimizin kurmaca anlatılarla nasıl ilişki kurduğu üzerine düşünmek için biraz zaman harcamak, okuyucuya bazı durumlarda gelişmesi için araçlar sağlarken, bazı durumlarda da kendini koruması için bir araç sağlayabilir. Hazırlıksız olduğunda, kişi kendini huzursuz ve tehdit altında bulabilir.

Yazmak ve okumak söz konusu olduğunda, ilk bakışta tek tip gibi görünen olguların ardında çok geniş bir niyet ve deneyim yelpazesi olduğunu kabul etmek gerekir. Bir yazar kesinlikle kalıplaşmış olmaya karar verebilir, kesinlikle standart, türsel bir eğlence biçimini hedefleyebilir hatta belki de Beyaz Dizi kitapları yazabilir, bu kitaplar yazarlara şu veya bu tür romantizmde olay örgüsünün nasıl gelişmesi gerektiğini öneren kılavuzlar dağıtır. Öyle bile olsa, yazarın hayatı ve işini tamamen ayrı tutabileceğinden şüpheliyim. Sadece bu tür bir kitabın seçilmesi, daha iddialı bir türden vazgeçilmesi ve ardından seçilen bu türde çalışma şekli, yazar için kimlik açısından önemli olmaya başlayacak ve çevresindekileri etkileyecektir.

Okurlar da, eğer isterlerse, sadece kendileri için kesinlikle güvenli olanları, bir bakıma daha önce okudukları kitapları okumayı tercih edebilirler; ne de olsa Beyaz Dizi romanslarının ya da bazı dedektif hikâyelerinin ardındaki mantık budur: Okura her türlü esrarengiz olaydan arınmış bir karşılaşma sunmak, kapağın şematik doğası önerilen deneyim türünün garantisidir. Ancak bir uyuşturucunun tekrar tekrar kullanımı bile bir yaşam deneyiminin parçasıdır ve doygunluğa ya da depresyona yol açabilir.

O halde reddettiğim şey, yazının hayattan koparılarak akademi dünyasında yazar ve okurdan ayrı bir şey olarak, bilim insanının laboratuvar tezgâhının tarafsız bölgesine çivilenmiş bir tür numune gibi incelenebileceği fikridir. Aslında, böyle bir şeyin yapılabileceğini düşünmek bile eleştirmenin belirli bir psikolojik yapısına, tam kontrole sahip olduğu sınırlı bir ortamın korunmasına yönelik bir

arzuya işaret eder. Ele aldığı metinlerin kendisini kişisel olarak nasıl etkilediğine, onlarla kişisel olarak nasıl bir ilişki içinde olduğuna dair herhangi bir yansımayı çalışmalarından dışlayan bir eleştirmen, gördüğüm kadarıyla, bir ekmek kapısı aradığını inkâr ederek yaşamına devam ediyor demektir. Edebiyat dünyasının antropolojik bir incelemesi, ne tür insanları cezbettiği ve hangi davranış kalıplarını sürekli kıldığına dair bir çalışmanın zamanı çoktan geldi de geçiyor bile.

Eleştirmen olmayan sıradan okuyucu farklı bir yol izler ve bir kitabı bırakın, bir edebiyat eleştirisi makalesinin tamamını dahi okumak için nadiren yeterince ilgi duyar çünkü bu tür eleştiriler kural olarak okuma deneyimi hakkında çok az şey söyler. Okur bir romanı onu etkilediği ve ilgisini çektiği için okur çünkü onun yaşamıyla etkileşim içindedir. Genç bir kadının 1970’lerde Philip Roth’un bir kitabını eline aldığını düşünelim. Kitap evlilik ve ilişkilerden bahsediyor. Alışılmadık ve agresif bir bakış açısına sahip. Kadın, yazarın bakış açısından etkilenir ama belki de aynı fikirde değildir. Aynı yazarın başka bir kitabını okur. Sonra bir başkasını. Yirmi yıl boyunca Roth’un beş ya da altı eserini okuyabilir. Bu eserler arasındaki ton ve içerik sürekliliğinin farkındadır. Gazeteler ona Roth’un hayatıyla ilgili bazı haberler aktarır ve artık kitaplarını bildiği için bunları ilgiyle okur. Tam bir cinsel özgürlük arzusu ile toplumun bu özgürlüğe biçtiği bedelin farkındalığı arasında bir gerilim olduğunu, dolayısıyla arzu ve korkunun sürekli gerilim içinde olduğunu anlar; Roth’un hayatında romanlarıyla açık bir ilişki içinde olan unsurlar olduğunu, bu konuların onun için acil kişisel meseleler olduğunu kavrar. Belki onun için de öyledir. Ya da tanıdığı insanlar için. Belki Roth’la hiç “aynı fikirde” değildir hatta onu saldırgan buluyordur, ama yine de kendine Roth gibi adamların nasıl düşündüğünü anlamının yararlı olduğunu söyler. Kitapçılarda Roth’un yeni bir roma-

nını gördüğünde, bu sorularla “nereye vardığını”, bir çözüm noktasına ulaşıp ulaşmadığını, bu eski sorunlara yeni bir bakış açısı getirip getirmediğini öğrenmek ister. Yeni bir roman onu tam olarak ikna etmese bile -aslında, bu yazardan okuduğu ilk roman olsaydı yarım bırakabilirdi- yine de önceki romanlarla ilişkisi ve Roth’un erotizm, ihanet ve toplum üzerine düşüncelerini yaşlılıkta nasıl sürdürdüğüne dair ona açtığı spekülasyon alanı ilgisini çeker. Yazarın kahramanlarının, yaratıcılarına uygun olarak yaşlanma eğiliminde olduklarını gözlemler. Ve elbette o da yaşlanmaktadır.

Bu noktada Roth’un hayatına girdiğini ve eserlerinin tek başına ya da medyada -belki bir TV röportajı, pazar gazetelerindeki bir haberde- karşılaştığı gerçek ya da gerçek olmayan Roth’tan ayrı düşünülmeceğini söyleyebiliriz. Bu malzemenin muhtemelen Roth’un hayatının sadece çok eksik bir resmini sunduğunun farkında olması aslında ilgisini artırıyor. Henüz her şeyi bilmiyor. Böylece, otuz yıl boyunca, uzun bir sohbete benzer bir şey ortaya çıkar. Okurumuz Roth’u okuduğunda onu nasıl bir dünyanın beklediğini bilir ancak Roth Eros’un talepleri ile cinsel deneyimi çevreleyen sosyal gerçeklikler arasında istikrarlı bir konum bulamıyor gibi görüldüğü için romanların asla tam olarak aynı olmadığını da bilir. Gerilim, mizah ve içten bir keşif bekleyebilir. Ve okumaya devam eder. 2013’te Roth’un artık yazmayacağını söylediğini duyduğunda, belli belirsiz bir eksiklik hisseder. Yazmayı bırakmasının nedeni yaşının nihayet libidosuna yenik düşmesi midir? Belki de bu noktada bir biyografisini alır ya da bir iki kitabını yeniden okur. Bu hikâyenin peşini bırakmak istemez.

Metin ve biyografinin artık ayrılmaz bir şekilde birbirine karıştığı bu deneyimin, yazarı hakkında hiçbir şey bilmediğimiz iyi bir romanla tek seferlik karşılaşmaya *tercih edilebilir* veya daha *üstün* olduğunu söylemiyorum; sadece sizi, birçok insanın sahip olduğu ve kurgu, özellikle de nitelikli kurgu piyasasını yönlendiren okuma de-

neyiminin bu olduğunu düşünmeye davet ediyorum. Kendimizi yazarlarla süregelen ilişkilere dahil eder ve tıpkı tanıştığımız ve tanıdığımız insanlara göre konumlandırdığımız gibi, kendimizi onlara ve anlattıkları hikâyelere göre konumlandırırız. Yazmak ve okumak, son derece karmaşık kendimiz olma işinin bir parçasıdır.

Joyce
Kaybetmek İsteyen Bir Kazanan

“Bu ailelerin kazanan/kaybeden ikiliğine özel bir önem vermele-
rinin nedeni genellikle *toplumsal çöküş ve toparlanma geçmişine*
ya da eşlerin köklerinin dayandığı aileler arasındaki sınıf farklılık-
larına bağlanmaktadır... Tipik olarak deneyimlenen duygusal
durumlar... arasında övünme, kişisel etkililik ve beceri hissi, ko-
muta, kontrol ve utanç, aşağılanma, iktidarsızlık veya yetersizliğe
karşı özgüven yer almaktadır. Kıskançlık, haset ve rekabet doğal
olarak bu ailelerdeki günlük duygusal deneyimin bir parçasıdır.”

Valeria Ugazio, *Permitted and Forbidden Stories*, s. 182

Şimdi ünlü yazarlarla olası buluşmalara dair ilk taslaklarımıza döne-
lim ve bu hafif provokasyonları daha önemli bir şeye dönüştürmek
için önceki bölümün malzemesinden yararlanıp yararlanamayacağı-
mızı görelim. Joyce’un çalışmalarındaki bu tuhaf yörünge nedir; sü-
rekli Dublin’e odaklanması ancak yazım tarzının anlatılan yer veya
insanlardan daha dikkat çekici görüldüğü bir noktaya ulaşana kadar
her zamankinden daha deneysel ve yorucu bir üsluba sahip olması?
Eğer bu yörüngeyi anlayabilseydik, Joyce’u, eserini ve ona verdiğimiz
tepkiyi de anlayabilir miydik?

1882 yılında doğan James Augustine Aloysius Joyce, John ve May Joyce'un (kızlık soyadı Murry) hayatta kalan ilk çocuğuydu; Joyce'lar Murry'ler alt sınıftan olduğu için, Murry'ler de John Joyce'un iyi bir karaktere sahip olmadığı düşüncesiyle bu evliliğe şiddetle karşı çıkmışlardı. John adını verdikleri bir önceki bebek henüz iki aylıkken ölmüştü. Bu nedenle ilk sağlıklı erkek çocuk evliliğin çok önemli bir olumlamasıydı ve daha sonraki on üç doğumda hayatta kalan dokuz çocuk olmasına rağmen, James her zaman babasının gözdesi olacak ve her zaman kaderinde büyüklük olduğuna inanmaya teşvik edilecekti. John Joyce, James için her şeyi yapardı, diye hatırlıyor kız kardeşi Eileen, bu diğer çocukların yoksun kalması anlamına gelse bile. Ve yine de hepsi onu severdi. James, 10 yaşındayken, İrlandalı lider Parnell'in ihaneti ve düşüşü hakkında bir şiir yazdığında, cumhuriyetçiliğin ve özellikle Parnell'in ateşli bir destekçisi olan babası, arkadaşları arasında dağıtmak için düzinelerce kopya yaptırdı. Genç James trajik bir yenilgi hakkında yazarak erken bir başarı elde etti.

Zafer kazanmak için seçilmiş olmak, sizi seçen kişinin karakterine ve başarılarına bağlı olarak farklı anlamlara gelecektir. James'in yaşamı üzerindeki en önemli biçimlendirici etki olan John Joyce en iyi şekilde *muhteşem* bir başarısızlık olarak tanımlanabilir; John'un, James ergenken, içine saplandığı alkolizm ve yoksulluk bataklığı çevresindeki herkesin dehşete düşmesine neden oldu. Bu kişilerin sayısı da oldukça fazlaydı. Yetenekli bir şarkıcı ve anlatıcı, sert bir içici ve sosyal bir kelebek olan John, Dublin barlarında hatırı sayılır bir mirası (ailenin Cork'ta bir dizi mülkü vardı) içerek harcadı ve onu işe alıp kaçınılmaz olarak işten çıkaran çeşitli devlet daireleri tarafından kendisine verilen görevleri ihmal ederek sayısız saatler geçirdi. İyi tanınan, sevilen ve kimsenin yardım edemeyeceği biriydi. Biyografilerden ve Joyce'un, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* adlı otobiyografik eserinde babasından esinlenerek yarattığı Si-

mon Dedalus karakterini betimlemesinden edindiğimiz izlenim, oğlunu överken kendisi de öylesine baskın, çekici ve övünge bir varlık olan bir aile reisi olduğu yönündedir ki, herhangi birinin onun yanında yer bulabileceğini hayal etmek zordur. Burada, *Portre*'de, oğlunun huzurunda publardan tanıdığı kişilerle konuşuyor.

“Tanrı hakkı için, ben kendi hesabıma on sekizden yaşlı hissetmiyorum kendimi. Bakın işte bu benim oğlum, benim yarı yaşında yok, gene de ondan daha erkek adamım her zaman için.

- O kadar da değil, Dedalus, dedi biraz önce konuşan adam. Sanırım biraz geride kalma sıran geldi artık.

- Yok canım, Tanrı adına! diye directti Mr Dedalus. İstedğin gün şarkı yarışına varım onunla ya da yüksek atlamaya ya da kırlarda tazıların ardından koşarım onunla, otuz yıl önce Kerry Boy'la yaptığım gibi, hem de o zamanlar onun gibisi yoktu hiç.

- Ama burada o seni geçecek, dedi ufak tefek yaşlı adam, alnına vurarak ve boşaltmak üzere bardağını kaldırarak.”¹⁶

Baba daha önce oğluyla övünüyordu ancak kısmen kendi özsaygısını yükseltmek için, şimdi fiziksel olarak onu yeneceğinden emin olarak çocuğa *karşı* duruyor; ancak diğerleri, iş zekâya geldiğinde çocuğun kazanacağını farkındadır. Dolayısıyla, çocukken henüz ne anlam ifade edeceği belli olmasa da James, John Joyce'un çevresinde ve John Joyce için başarılı olmanın neleri gerektirebileceğini, yine de kısa sürede kazanma stratejisinin entelektüel yaşamı fiziksel olana tercih etmek olduğunu kavrayacaktır. Her ne kadar Joyce'un metinlerinde sıklıkla bedenin fiziksellikinden bahsedilse de, ön plandaki sofistike ve giderek daha karmaşık bir hal alan üslubunda hiçbir şey

¹⁶ James Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam olarak Portresi*, çev. Murat Belge, İletişim Yayınları, 2011, s. 99.

entelektüel niteliklerinden daha açık değildir. Fizikselliğin, entelektüel olarak sahip olunan bir şey olduğunu söyleyebiliriz.

James'in bebekliği ve ergenliği birbirine zıt iki ortamda geçti: Katı bir şekilde düzenlenmiş, hiyerarşik Katolik yatılı okulları ve John Joyce'un, sanki ev sahibi ile kiracı arasındaki ilişki ahlaki bir yükümlülük değil de bir zekâ savaşıymış gibi ev sahiplerini kira ödemedi kaçarak kandırmaktan gurur duyduğu, gittikçe daha sık ev taşımak zorunda kalan çalkantılı, aşırı kalabalık, tartışmacı bir aile ortamı. Elbette taşınma ihtiyacı bir yenilgiydi -John yine beş parasız kalmıştı- ama genel anlamda bu fiyaskonun içinde kiradan kaçınmak bir zaferdi. On çocukla birlikte bu ayaküstü kaçışların lojistiği gerçekten de karmaşık olsa gerek.

Bu sorunlu, çok çocuklu ailede, bu katı ve kuralcı okullarda, kaderinde büyük işler yapmak olan bir çocuk için nasıl bir yer olabilirdi? Yirmili ve otuzlu yaşları boyunca defalarca yeniden yazdığı *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, yazarın konumlanma çıkmazları etrafında şekillenen alter egosunu ortaya koymaktadır. Olağanüstü bir dereceye kadar, sanki kimlik her zaman kendini bir başkasıyla ilişkili olarak ve genellikle ona karşı ölçme meselesiymiş gibi.

Romanın açılış satırlarında Stephen, babasının ona anlattığı hikâyenin merkezindedir. Kitabın ilk satırları onun için yazılmıştır, onun için bir şarkı söylenir, babası ona bir büyütecini arkasından bakar; Stephen mükemmeldir. Ancak aynı sayfada, annesi ve teyzesi itiraflar ve itaat talep ederken masanın altına saklanmak zorunda kalır. Özür dilemeli ya da görme yetisini kaybetmelidir. Görme yetisi Joyce ve Stephen için her zaman fiziksel bir zayıf noktadır, olası bir yenilginin sebebidir.

İkinci sayfada, okulun ragbi sahasındaki hareketlilikten korkan genç Stephen, diğerlerinden ayrı, "sırasının kenarında" durmuş, ragbi malzemelerinin isimlerini, diğer çocukların lakaplarını, insanların

söylediklerini düşünmektedir. Dersler sırasında başını öne eğiyor, sadece cezadan kaçınmak için katılıyormuş gibi yapıyor. Coğrafya kitabındaki dünya haritasının yanına yazdığı kelimeleri düşünüyor.

“Stephen Dedalus
Hazırlık sınıfı
Clongowes Wood Okulu
Sallins
Kildare ili
İrlanda
Avrupa
Dünya
Evren”¹⁷

Ne var ki, yerelden evrensele doğru bu kendinden emin açılım, Stephen’ın kitabına bir şeyler karalayan ve Stephen’ı geleneksel, milliyetçi/katolik şemaya hapseden başka bir çocuğun, Fleming’in istilasıyla tehdit altına girer.

*“Stephen Dedalus benim adım,
İrlanda’dır vatanım.
Clongowes’da yaşam
Cennet ise umudum.”¹⁸*

Böylece özgür açık evrendeki bir yer, istilacı bir yoldaşla rekabete dönüşür.

¹⁷ A.g.e., s. 14. (ed.n)

¹⁸ A.g.e., (ed.n)

Portre'nin bu açılış sayfalarında, fiziksel zayıflık ve zayıf görme yetisinden kaynaklanan sürekli bir kırılma hissi, Stephen'in diğer çocukların kullandığı dile odaklandığı, aynı anda hem onların enerjisinden beslendiği hem de kendini onlardan ayırdığı içine kapanık bir zihinsel alan geliştirmesine yol açar. Ancak zayıflık ve içe kapanma düşmanlara davetiye çıkarır; bir çocuk onu hendeğe iter, Stephen soğuk algınlığına yakalanır. Sonunda Stephen'in okulda gerçekten mutlu olduğu tek yeri buluruz: revir. Sınıfın ve oyun alanının telaşından uzakta, kendi ölümünü, ona zarar veren düşmanlarının pişmanlığını, anne babasının pişmanlığını hayal eder. Şimdi dil süsleyip teselli ediyor:

“Ne güzel, ne acıklıydı bu ! O eski kilise mezarlığına gömün beni dediği yerde ne kadar güzeldi sözler!” (1. Bölüm) ¹⁹

Çok geçmeden kendi hayali ölümünü Parnell'inkiyle karşılaştırır; Parnell gibi o da haince kullanılmış ve yalnızlaştırılmıştır; büyük Parnell gibi o da ölecek ve bu onu herkesin ilgi odağı haline getirecektir. Bir bakıma ölüm bir başarı olacak çünkü herkes öldüğü için üzülecektir. Büyüklük ve yenilgi, en azından dil şiirsel olarak kullanıldığında, üst üste bindirilir.

Portre'deki bu olayların *doğru* olup olmadığı konusunda endişelenmemize pek gerek yok: Önemli olan davranış biçimidir: kırılma, dile, çoğu zaman kelimelerin içeriğinden ziyade sesine ve ritmine, mekaniğine odaklanma yoluyla elde edilen bir kopuşu teşvik eder, ardından dilin şiirsel bir manipülasyonu teselli ve bir üstünlük duygusu ve uzaktan aidiyet getirir. Joyce için dile en yüksek değeri vermek önemlidir çünkü bu onun ragbi sahasındaki yedek kulübesinde

¹⁹ A.g.e., s. 23 (ed.n)

oturan zayıf çocuktan, güçlü babası gibi figürlerin hâkimiyetinden, kendi oyununu oynayan üstün bir figüre geçişinin aracı olacaktır. Huxley yıllar sonra, “Joyce kelimelerin her şeye kadir olduğunu düşünüyor gibiydi,” diye not düşer. “Öyle değiller” (Bowker, s. 339).

Onlu yaşlarında okuldayken, Joyce ait olmanın kolay bir yolunu buldu: Kendini dine adamak; ama aynı zamanda adanmışlığın sınırlarını zorlayarak, dini şiirler yazarak ve annesinin takdir edeceği rahiplik düşünceleriyle oynayarak kendini farklılaştırmanın da bir yolunu buldu. Ergenlik çağındaki Joyce’un genelevler ve sarhoşluktan tespih maratonlarına kadar dini ve dindışı davranışların uç noktaları arasında gidip gelmesinden çok söz edilir; ancak biyografilerde derin bir dini ikilem ya da derin bir suçluluk duygusuna işaret eden hiçbir şey yoktur. Aksine, çocuk rekabet edebileceğini hissettiği her alanda diğerlerini geçmeye çalışmaktadır. Dindar olduğunda ibadetleri aşırı, tespih çekişleri uzun ve titizdir; ahlaksızlık söz konusu olduğunda da durum aynıdır. Rahiplikte onu cezbeden şey, rahibin insan ruhları üzerindeki gücüdür; fahişelerle ilişkileri karakterize eden şey ise para karşılığında sağlanan bariz hiyerarşidir. Bu arada, dini ya da dünyevi her tür ilişki ona sosyal bir durumu keşfetme ve her şeyden önce onun diline hâkim olma imkânı verir ve yoluna devam etmeden önce davranışlarının sınırlarını zorlar. Onlu yaşlarının sonlarında dini reddettikten ve 1903’te ölmek üzere olan annesine itaat ederek ayine katılmayı reddettikten sonra, Joyce yine de bir kilise müdavimi olmaya devam etti fakat artık ayinlere katılmayarak dikkat çekiyordu.

Aynı anda hem grubun içinde hem de dışında olma numarası en çok Joyce’un şarkı söylemesinde belirgindir. Yeteneğini babasından alan Joyce, mümkün olan her yerde şarkı söylemeyi severdi. İrlanda baladları. Kendini müziğe kaptırdığında, olabildiğince İrlandalıydı ama ne etkileşim ne de itaat etmesini gerektirecek bir şekilde. Tercihen tek başına şarkı söylerdi ve babasının izinden giderek şarkı söy-

lemeyi her zaman bir yarışma olarak görürdü. İşte, günlük yazarı Joseph Holloway'ın ifadesiyle, 22 yaşındaki Joyce, kendi özel alanına çekilmeden önce şarkı söylemek için sahne alıyor:

“Garip bir şekilde mesafeli, sessiz bir genç olan Bay J. Joyce, eliyle sık sık gölgelediği tuhaf, delici, büyük gözleri ve yüzündeki yarı utangaç, uzak ifadeyle, bazı zarif eski dünya baladlarını son derece sanatsal ve hoş bir şekilde ve bazılarını ise tek başına seslendirdi. Şarkı söylerken başını bir o yana bir bu yana sallayarak yorumunun duygusallığına katkıda bulundu. Daha sonra bir köşeye oturdu ve kaşlarının altından rahatsız edici bir şekilde sırayla hepimize baktı ve bütün akşam ya çok az konuştu ya da hiçbir şey söylemedi.” (Bowker, s. 121)

Bu kısım, *Portre*'deki şu satırları hatırlatıyor: Günlük yazarının bilemeyeceği satırlar çünkü henüz yazılmamışlardı:

“Ama şarkısını söyleyip odanın kuytu bir köşesine çekildikten sonra yalnızlığının tadına varmaya başladı.” (2. Bölüm)²⁰

Romanda, bu defa, kendini geri çekmesi, ilgilendiği kızın dikkatini çekmesini sağlar ve kız da onun bu mesafeli tavrına dair meraklanır. Bu kazandıran bir pozisyonudur. Ama Joyce her zaman kazanan biri olmamıştır. 1904'te katıldığı büyük bir şarkı yarışmasında, hazırladığı şarkıları seslendirdikten sonra bilmediği bir şarkıyı söylemeyi reddedince birincilik ödülünü alamaz. Joyce sadece kendi şartlarıyla yarıştı.

Genç Joyce'un babasının beklentilerini ve Cizvit öğretmenlerinin övgülerini özümsemişti, ilk edebi ürünlerinin kendinden emin

²⁰ A.g.e., s. 70. (ed.n)

erken olgunluğundan anlaşılmaktadır. 1900 yılında, 18 yaşındayken yazdığı ilk oyunu *Parlak Bir Kariyer* başlığını taşıyordu ve şu ithafla başlıyordu

“Hayatımın
ilk
gerçek eserini
kendi ruhuma
adıyorum.”
(Bowker, s. 75)

1902 yılında Paris’e ilk yolculuğuna çıkan James, kardeşi ve sırdaşı Stanislaus’a yolculuk sırasında ölmesi halinde şiir ve düzyazı “epifanilerinin” Vatikan da dahil olmak üzere dünyanın tüm büyük kütüphanelerine gönderilmesi gerektiğini söyler. “Stephen, *Ulysses*’te kendi kendine gülümseyerek, ‘Yeşil oval yapraklar üzerine yazılmış ve öldüğün takdirde İskenderiye de dahil olmak üzere dünyanın tüm büyük kütüphanelerine gönderilecek derin epifanilerini hatırlıyor musun?’ diye sorar. Ve çok fazla ilerleyemediğini itiraf eder: “İnsan yıllar önce ölmüş birinin bu tuhaf metinlerini okurken, bir zamanlar ... olan biriyle bir olduğunu hissediyor.”²¹ “Bir” kelimesinin şakacı tekrarı ifadeye neşeli bir ustalık hissi veriyor.

Ailesi yoksulluğa sürüklenirken, henüz hiç kimse tarafından tanınmayan Joyce, edebiyat dünyasının önde gelen isimleriyle -Ibsen, George Russell, W. B. Yeats ve Lady Augusta Gregory gibi- temas kurmaya başladı ve yardım istediği kişileri kızdırma riskini göze alacak kadar kendinden emin bir şekilde kendini tanıttı. On dokuz ya-

²¹ James Joyce, *Ulysses*, Penguin, 1968, s. 46. Bundan böyle “Ulysses” olarak anılacaktır.

şındayken, 73. doğum gününü kutlamak için Ibsen'e uzun bir mektup yazdı; mektup, büyük oyun yazarının "sadece yolu açtığı" ve genç Joyce ile "daha yüksek ve daha kutsal aydınlanmanın ileride yattığı" (Ellmann, s. 87) fikriyle kapanıyordu. Ibsen cevap vermedi. Bir yıl sonra, o zamanlar İrlandalı şairler arasında önde gelen Yeats ile bir söyleşi ayarlamak için büyük çaba sarf eden Joyce, söyleşinin çoğunu yaşlı yazarı eleştirerek geçirdi ve ayrılırken şöyle dedi: "Çok geç tanıştık. Üzerinizde herhangi bir etkim olması için çok yaşılsınız" (Bowker, s. 89). Yeats 37 yaşındaydı.

Joyce kendisine yardım edilmesini mi, yoksa yüzüstü bırakıldığını mı hissetmek istiyordu? Ya da muhtemelen her ikisini de?

Yazmaya başladığında, aynı öne çıkma ve reddedilmeyi göze alma modeli devam etti. Önce Dublin edebiyatçılarına yönelik oldukça sert bir dizi makale yazdı, ardından editörlerle neyin yayımlanıp neyin yayımlanamayacağı konusunda bitmek bilmeyen tartışmalara girdi. İleriye bakıldığında, Joyce'un başlıca kurgu eserlerinden hiçbiri -*Dublinliler*, *Portre*, *Ulysses*, *Finnegan Uyanması*- yayına sunulmadan önce tamamlanmayacaktı. Her birinin ilk bölümleri ya da bazı kısımları yazımın erken aşamalarında gönderilmiş ve yayımlanmıştı ve tüm bu ilk yayınlar ya avangart tarzları ya da sözde müstehcen içerikleri nedeniyle editörler ya da sansürcülerle sorun yaşadı. Bu gelişmelerin Joyce üzerindeki etkisi hiçbir zaman geri adım atmak ya da taviz vermek değil, aksine çıtayı yükseltmek ve zorluğu, saldırganlığı en uç noktaya kadar götürmek olmuştur. Bu sanatsal bütünlüğü nedeniyle çok övülmüştür; ancak gördüğümüz gibi, hidetlenme alışkanlığı Joyce'un tüm ilişkilerinde standarttı.

Tek tek ele alındığında her bir eserde (yayıncılar, sansürcüler ve okurlar için) belirgin bir "zorluk" artışı varsa, bir eserle diğeri arasında daha da belirgin bir sıçrama vardır. Joyce'un yazdığı her kitap hem genel olarak hem de özel olarak, bir öncekinden daha zor ve

zamanına göre daha “saldırgandı”. Bu arada arkadaşları, tanıdıkları ve ailesi onun sayfalarında kendilerini tanıyor, çoğu zaman küçümseiyor, çoğu zaman ihanetle suçlanıyordu. Her kitap herkesin sadakatinin sınırlarını zorluyor ve Joyce’u giderek daha da ayrı bir noktaya çekiyordu.

Bu düşünceler bizi kaçınılmaz olarak şu soruya getiriyor: Joyce bu kopuş arzusunu ya da en azından kararları kendisinin verdiği kişisel bir alanı neden coğrafi gerçekliğe, kendi deyimiyle “sürgüne” dönüştürdü? Neden İrlanda’yı terk etti, sonra İrlanda’dan uzak kaldı, buna rağmen hep İrlanda hakkında yazdı ve iletişimin bugünkü gibi olmadığı bir dönemde neredeyse tüm yetişkin hayatını yurtdışında yaşamış olması yazarlığını nasıl etkiledi?

Portre ve ardından gelen efsaneye göre, genç Joyce’un yazarlığını geliştirmek ve Katoliklik ile cumhuriyetçiliğin çatışan taleplerinden kaçmak için yurtdışına gitmesi gerekiyordu. Biyografi yazarı Gordon Bowker, “İrlanda’da yaşamak Joyce için tüm anlamını yitirmişti,” diyor (130). Aslında genç yazar yola çıkmadan önce ince bir şiir kitabı hazırlamış, *Dublinliler*’i oluşturacak öykülerden ikisini yayımlamış ve Stanislaus’un coşkulu ama özenli eleştirileriyle Stephen Hero adlı romanını yazmaya başlamıştı. Ayrıca eleştiri yazıları da yayımlamış ve yerel edebiyatçıları hicvederek hem öfke hem de hayranlık uyandırma konusunda nadir görülen bir yetenek göstermişti.

Tüm bunlar 22 yaşındayken oldu. O halde İrlanda’da yaşamının Joyce için hiçbir şey ifade etmediğini düşünmek zor. Aksine, kendisini başkalarıyla, babasıyla, kardeşiyle, diğer yazarlarla kıyaslayarak kendi özsaygısını oluşturmuştur ancak Joyce’un vizyonunda her zaman gerçekten büyük olan kişinin -Parnell bunun en parlak örneğidir- ihanet ve yenilgide muhteşem olan kahraman olduğu duygusu olduğunu unutmamalıyız. Belki de o zaman Joyce’un kendi deyimiyle “sürgününü” aynı anda hem özel olma halinin hem de yenilginin

ilanı olarak düşünebiliriz. Bununla birlikte, Joyce'un ayrılışından önceki olaylar dizisine bakıldığında, Nora'nın rolünün çok önemli olduğu açıktır.

Joyce'un annesi 1903'te ölmüş ve aileyi istikrarın ana unsurundan mahrum bırakmıştı. Bir sonraki haziran ayında James, Nora Barnacle ile tanıştı. Bu noktaya kadar cinsel deneyimi çoğunlukla, size ihanet etmeme, fikirlerinizi eleştirmeme ya da tatmin için sizi uzun süre bekletmeme gibi erdemlere sahip fahişelerle olmuştu. Sonra Mart 1904'te zührevi bir enfeksiyon onu daha dikkatli olmaya zorladı. Şimdi de Joyce, Galway'de sert bir babadan kaçmış, Dublin'de hizmetçi olarak çalışan, yalnız ve korumasız, çekici, eğitimsiz, cinsel açıdan istekli bir kızla tanışır. Efsaneye göre ilk görüşte aşk yaşanacaktır; yine de Joyce, okuma yazma bilmeyen bu sevgilisini entelektüel, orta sınıf arkadaşlarına ya da onun için bambaşka beklentileri olan babasına tanıtamayacak kadar utanmaktadır. İrlanda'da Nora'yla birlikte olmak, babasıyla savaşmak ve kazanan imajını büyük ölçüde kaybetmek anlamına gelecekti; ama erkeği ona bir eşten ziyade metres gibi davranmaya devam ederse bir kız ne kadar sadık kalabilirdi? Tanışmalarından sadece beş ay sonra kaçan Joyce, Nora ile yoğun bir erotik birlikteliğin tadını çıkarır, Dublin'e döndüğünde kendisini İrlanda edebiyat dünyası olan "ayaktakımından" kaçmak zorunda olan bir entelektüel olarak takdim edecekti. İrlanda onun için yeterince iyi değildi. Yola çıkılacağı gün, seyahat deneyimi olmayan Nora tek başına feribota binmek üzere önden gönderilir, Joyce rıhtımda, varlığından habersiz kalacak olan tüm ailesi ve arkadaşları tarafından uygun bir şekilde uğurlandı. Babası bunu öğrendiğinde çok öfkelenmişti. Üç yıl sonra şöyle yazdı:

"Yaptığın sefil hatanın zaten iyice ezilmiş olan duygularımı nasıl etkilediğini söylememe gerek yok, ama sonra umut dolu bir ya-

şamın kesildiğini ve parlak olabilecek bir geleceğin bir solukta yok olduğunu gördüğümde daha olgun düşünceler öfkeden çok acıma biçimini aldı.” (Bowker, s. 167)

Joyce’un babası bu vesileyle oğlunun seçiminin, aradığı üstün konumu elde etme şansını mahvettiğini ima eder. Bir acınma neşnesi haline gelmiştir. Ve Joyce o yıllarda acınacak *durumdaydı*. Avrupa’da yazmak Dublin’de olduğundan daha kolay *değildi*: Özellikle de yazdığı her şey Dublin hakkında olduğu için. Paris’ten Zürih’e, Trieste’ye ve Adriyatik’in kuzeyindeki ücra Pola’ya kadar Joyce dil öğretmeni olarak iş bulmakta zorlandı, dil öğretmenliğinin sıkıcılığından kurtulmakta zorlandı, kiralayacak oda bulmakta zorlandı, kirayı ödemekte zorlandı, ona borç verecek insanlar bulmakta zorlandı, hiçbir şey anlamayan ve kimseyi tanımayan Nora’nın morali-ni yüksek tutmakta zorlandı. İrlanda ve yayıncılarla iletişim yavaş ve cesaret kırıcıydı. Editörler, “müstehcenlik” ve saygısız siyasi görüşlerinden biraz ödün verirse yayımlamaya istekliydiler. Ancak o bunu yapmadı çünkü yetiştiği çevrede boyun eğmek yenilgiyle eşanlamlıydı (*Portre*’deki milliyetçilik ve Katoliklik arasındaki Noel yemeği çatışmasında bu çok açık bir şekilde ortaya konmuştur). Depresyonu arttıkça, elinde kalan paranın çoğunu içkiye harcamaya başladı.

Yine de Joyce baba olmak için acele etti; bu bir tür iddia ve bir tür başarıydı. İlk çocuğa James’in üç yıl önce ölen küçük kardeşinin adı George verildi. Evine olan sadakati tamdı. Nora depresyona girdi. *Portre*’deki deyimiyile “[ülkesinin] ruhani kurtuluşuna” odaklanan Joyce, Josephine teyzesine onu nasıl neşelendirebileceğine dair tavsiye almak için yazdı ve fahişelere giderek kendini neşelendirdi. Eşlik edecek birini bulamayınca Stanislaus’u onlara katılması için davet etmiş, sonra da yardımını ve dil okulundan kazandığı

parayı hafife alarak onu utanmadan sömürmüştü; Stanislaus onun hizmetindeydi, ayak işlerini yapıyor ve acil gelir kaynağı oluyordu. Joyce bir hevesle Roma'ya gitti, bir bankada işe girdi, her şeyden nefret etti, sonra Trieste'ye ve Stanislaus'un zorunlu hayırseverliğine geri döndü. İkinci çocuğu Lucia doğdu. Henüz 25 yaşındayken aile reisi olan Joyce'un sağlığı, özellikle de görme yetisi giderek kötüleşiyordu.

Bu dönemde, 1907'de *Ölümler*'in yazılmasıyla birlikte ilk kez Joyce'a özgü bir tını belirir: İrlanda'ya duyulan güçlü bir nostalji, düzyazıyı bir hüznün ve yenilgi duygusuyla renklendirir; Joyce kendisi için önemli olan yerde değildir.

Ölümler'in olay örgüsü, Joyce'un İrlanda'da bulunduğu son Noel'de, Dublin'de geçer. İçinde yerinin olmadığını hissettiği bir topluluğa güçlü bir şekilde bağlı genç bir edebiyat öğretmeni olan Gabriel, müzik öğretmenlerinin Noel partisinde kimsenin anlamayacağını ve onları kızdıracığını bildiği abartılı derecede entelektüel, kasıtlı olarak milliyetçi olmayan bir konuşma yapmak için sahneye çıkar. Eve döndüğünde, karısında erotik bir teselli arar ancak karısının, uzun zaman önce ölmüş bir erkek arkadaşının, Gabriel'in yapamayacağı şekilde ona tamamen ve ölümcül bir şekilde bağlı olan bir çocuğun özlemini çektiğini keşfeder. Kültürel ve entelektüel olarak herkesten üstün olan Gabriel, duygusal olarak terk edilmiş, yalnızlaştırılmış ve yenilmiştir; ileriye dönük hiçbir yolu olmayan durağan melankolisi, tüm ülkesinin kar altında kaskatı kesilmiş bir mezarlığa dönüştüğü unutulmaz bir imgeye dönüşür. En büyük yalnızlık, yön kaybı ve yenilgi anı, toplumun bütünlüğünün en güzel ve en kederli şekilde çağrıldığı ve yazarın becerisinin en güçlü şekilde onaylandığı andır. Özsaygı kayıpla kaynaşmıştır; biri diğerini besler: Joycevari kahraman etrafındakilerden ne kadar üstünse, betimlediği dünyayla o kadar alakasız görülür ve bunun için acı çeker. Hüznün ve nostaljinin altın-

da bir ihanet duygusu yatar: “Belki de ona tüm hikâyeyi anlatmamıştı,”²² diye düşünür karısı hakkında.

Artık sadece diğerleri partiye devam ederken odanın bir köşesine değil, evinden binlerce mil uzakta Avrupa’nın bir köşesine çekilmiş olan Joyce’un, İrlanda’daki arkadaşlarının hâlâ onunla ilişki içinde olduklarını, hâlâ onun için rekabet ettiklerini hatırlamalarını sağlamak için çalışmalarını yayımlatmaya umutsuzca ihtiyacı vardı. Ve yayımlandığında bunun farkında olmaları ve bunun için endişelenmeleri önemliydi. Bu bağlamda, arkadaşlarını ve tanıdıklarını kitaplarına daha fazla dahil eden bir yazar düşünmek zor, çoğu zaman aşağılayıcı bir şekilde, çoğu zaman da hesaplaşma niyetiyle. Eserin parlaklığı, saldırdığı kişilere karşı üstünlüğünün bir ilanıdır. Öte yandan, her yayın aynı zamanda İrlanda’yı kaybedişine bir ağıttır. Okur için, bu kayıp ve nostalji duygusu ön planda olduğu sürece, Joyce’a yakın hissedebilir ve onun lirizminin, komedisinin ve zihni yerinde çağrıştırmasının tadını çıkarabilir. Daha sonraki eserlerde üslup, yazarın kazanan zekâsını okura dayatıyor gibi görüldüğünde ve lirizm ve komediye erişmek zorlaştığında, bazı okurlar rahatsız hissetmeye başlayacaktır.

Joyce 1909’da iki kez İrlanda’ya döndü, bir kez yalnız, bir kez de artık genellikle Giorgio olarak anılan George ile birlikte, ama Nora ile değil. Bu olayların ilkinde, Dublin’den ayrılmadan önce Nora’nın kendisini bir arkadaşıyla aldattığını öğrenmiş ve buna karşılık olarak ona histerik suçlama mektupları yazmıştır. Bu mektuplar, Joyce’un ihanete uğradığını hissetmeye hazır olduğunu ve işin içinde olduğuna inandığı kişisel prestij kaybından duyduğu yoğun korkuyu göstermektedir. Daha sonra, Nora’nın sadakatsizliği hikâyesinin bir ya-

²² James Joyce, *Dubliners*, Jonathan Cape, 1967, s. 110. Bundan böyle “Dublinliler” olarak anılacaktır.

lan olduğuna (dolayısıyla Nora'nın değil düşmanlarının bir ihanet eylemi olduğuna, dolayısıyla başkalarının ona saldırması gerektiği ölçüde onu daha önemli kılan bir şey olduğuna) ikna olarak, önce Nora'ya önceki mektuplar için af dileyen bir mektup yazdı, sonra da vahşi bir erotizm fantezisi kurarak tekrar yazdı; "Bedeninin ve ruhunun efendisi olmak istiyorum" diye ilan etti (Bowker, s. 182). Nora'yla birlikte yaşamamanın elzem olduğu ancak bunun sadece İrlanda'dan uzakta, Nora'nın mutsuz olduğu ve çalışmanın zor olduğu bir yerde mümkün olabileceği ve ancak Nora'nın asla izin vermediği tam bir kontrole sahipse kabul edilebileceği bir durum gelişmişti. Örneğin Nora onun kitaplarını sevdiğini hatta okuduğunu asla kabul etmiyordu. Joyce, içine düştükleri bu tuzakta ona eşlik etmesi için Dublin'den kız kardeşlerini, önce Eva'yı sonra da Eileen'i Trieste'ye getirdi. Daha sonra, yazar Dublin'i Dublin'den uzakta, kendisi topluluğun başı olacak şekilde yeniden inşa etmeye devam eder, Joyce ailesinin portreleri de, nakliye masrafları da karşılanarak, onlara katılacaktı.

Joyce'un yayın hayatındaki talihinin değişmeye başladığı anı ele almadan önce onu Ugazio'nun kişilik ve anlamsal kutuplar hakkındaki fikirleri ışığında nasıl görebiliriz? Cesaret ve bağımsızlık onun için önemliydi ancak bu konular hakkında kafa yormuş gibi görünmüyordu. Gözü karalığa varacak kadar cesur ve son derece bağımsızdı. Karakterleri sık sık korksa da, korku onun eserlerinde asla belirleyici bir duygu değildir. İyilik ve kötülük kitaplarda bolca mevcuttur ancak Joyce ve diğer benliklerinin kaçmaya ve aşmaya çalıştığı Katolik kültürünün bir tezahürü olarak. "Agenbite of inwit"²³

²³ Ortaçağ İngilizcesinde "vicdanın pişmanlığı" anlamına gelen bu ifade kelime kelimesine çevrildiğinde "iç zekânın yeniden ısırması" (again-biting of inner wit) anlamını taşır. Joyce bu arkaik yapıyı bilinçli bir tercihle, karakterin içsel çatışmasına tarihsel bir ton katarak kullanır. (ed.n)

(Stephen Dedalus'un korktuğu vicdan azabı) hayatında ya da eserinde, başkalarının ona kurduğu oldukça kaba bir zihinsel tuzağa bir selamdan başka bir şey olması söz konusu değildir.

Aidiyet meselesi daha karmaşıktır. Joyce, uzakta geçirdiği onca yıla rağmen İrlanda'ya sıkı sıkıya bağlıdır ama aynı zamanda İrlanda'nın kendisine layık olmadığını, İrlanda kültürünün kendisinden daha aşağı olduğunu hisseder. Toplumdan dışlanma endişesinden ziyade, topluma olan ölümsüz bağlılığının onu azaltacağından, toplum tarafından sınırlandırılabilen endişe eder. Yine de romanlara bakıldığında, alter egonun topluluktan üstün bir izolasyona çekilmesi bir yana, Dickens'ın ve Woolf'un yazılarını doyuran türden bir kelime dağarcığı olan içeride ve dışarıda olma, dahil edilme ve dışlanma hakkında pek fazla konuşma yoktur. Daha ziyade, "sürgünlüğünü" hâlâ zihinsel topluluğunu oluşturanlara karşı bir silaha dönüştüren birinin pozisyonudur. Aslında kazanma ve kaybetme, sürekli yüzleşme meselelerini düşündüğümüzde, bunun Joyce'un yazdığı ve yaptığı her şeyin merkezinde olduğunu hissederiz. Ugazio şöyle diyor:

"İlişkinin tanımı üzerindeki çatışma bu ailelerin konuşmalarında sürekli bir konudur. Üzerinde tartışılan konu -çatışmanın "içeriği" - genellikle önemsizdir: Önemli olan üstünlüktür (tek adamlık), böylece eylemler arası ilişkilere simetrik bir kibir hâkim olur." (Ugazio, s. 185)

Bu gözlem okunduğunda, *Portre*'deki, çeşitli akrabaların Katolik Kilisesi'nin Parnell'in düşüşü üzerindeki rolüne dair şiddetli bir tartışmaya girdiği olağanüstü Noel yemeğini düşünmemek elde değildir. Tartışmanın kendisinin, çeşitli üyeler arasındaki acımasız irade çatışmasından daha az önemli görüldüğü noktaya kadar, dikkat çekici olan tüm tarafların uzlaşmazlığıdır. Stephen'ın annesi, sadece

tartışmanın sona ermesi için bile olsa uzlaşmaya hazır tek üyedir ancak kaybeden olarak ortaya çıkar, kocasıyla olan ilişkisi ise ona basitçe tartışmayı bırakmasını ve uslu durmasını emretmesi, onun da utangaç bir şekilde bunu yapmayı kabul etmesi, ardından tartışmaya şiddetle geri dönmesi ve tartışmayı sona erdirmesi arasında kaygı verici bir şekilde değişir ve onu baskın olmaktan ziyade yenilmiş bırakır. Milliyetçi ve Katolik gruplar arasındaki savaşın yanı sıra, karı koca arasında ilişkilerinin doğası üzerine ikinci bir savaş daha vardır. Bu savaş da en az Parnell konusundaki yüksek sesli savaş kadar çözümsüz kalmıştır.

Stephen'ın, bu yaşta anlamadığı Noel yemeğinde söz konusu olan meseleler konusunda kesinlikle tarafsız olduğunu söylemeye gerek yok. Ona göre bu sadece bir kişilik çatışması, kanlı bir rekabet egzersizi. Daha önce üniversitede bu tartışmalar üzerine şöyle düşünmüştü:

Acaba şimdi evde bu konu üstüne tartışıyorlar mı diye düşündü. Buna politika deniyordu. İki taraf oluyordu: Bir yanda Dante, bir yanda babasıyla Mr Casey vardı ama annesiyle Charles Amca hiçbir taraftan değildi. (1. Bölüm)²⁴

Öğle yemeğinde yaşanan ve güçlü bir kapana kısılmışlık duygusuyla karakterize edilen dramatik tartışma boyunca, taraflardan hiçbiri topyekûn savaştan bir çıkış yolu bulamaz, Stephen kavgacıların fiziksel tiklerini ve kendilerine özgü konuşma biçimlerini, kelimelelerin seslerini gözlemlemeye odaklanır. Bu şekilde kendini tartışmadan koparır, böylece ailesini parçalayan mutsuz dinamikten kurtulduğunu hayal edebiliriz. Daha sonra, tam da tartışmaya girmeyi reddetmenin, üstünlüğü ele geçirmenin yeni bir yolu haline geldiği-

²⁴ James Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, s. 15. (ed.n)

ni anlarız çünkü Stephen milliyetçi/Katolik çatışmasını reddedecek olsa da, kendisini diğerleriyle ölçme alışkanlığından kaçamaz. Söylediğimiz gibi, Joyce yazmaya başlar başlamaz kaleminden çıkan ilk yazılar, milliyetçi tartışmada taraf tuttukları için diğer yazarları hedef alan sert polernik yazıları olmuştur. O savaştan çekilmedi ama savaş alanını değiştirdi. Anlık tartışmadan uzak durması, *herkese* kendi ayrı konumundan karşı çıkma olasılığını doğurur; ilk hicivlerinden biri olan “Kutsal Ofis’te kendisini “boynuzlarını havada” gösteren “köşeye sıkışmış biri” olarak tanımlar (Bowker, s. 127).

Joyce 1913’te *Portre*’yi yazarken Ezra Pound hayatına girer ve her şey değişir. “Belirgin bir şekilde modern şeyler” (Bowker, s. 210) arayan entelektüel kâşif rolüyle Pound, Joyce’u zamanının en yenilikçi yazarlarından biri olarak seçer ve kısmen akademik camiadan gelen daha düşünsel ve deneysel şiir ve kurgu için artan talebi karşılamak isteyen bir gazete olan *The Egoist* adlı edebiyat dergisinde yayımlanmaya başlamasına yardımcı olur. Pound artık uzun yıllar boyunca Joyce’un ateşli bir takipçisi ve yılmaz bir destekçisi olacaktır. Bir anlamda Pound’un bağlılığının Joyce’a yeni bir meydan okuma sunduğu söylenebilir: Bu adamdan ya da onun zevklerini besleyip yönlendirdiği edebiyat profesörlerinden çok fazla şey istemek nasıl mümkün olabilirdi? Görünüşe göre Pound onun için her şeyi yapmaya hazırды.

Joyce’un talihi artık başarısızlıktan başarıya doğru dönmeye başlamıştı. *Portre*’nin ilk bölümü 1914’te *The Egoist*’te yayımlandı. *Dublinliler* de aynı yıl yayımlandı. *Sürgünler* çoktan bitmişti. *Ulysses*’i yazmaya başlamıştı. Bu bir atılım anıydı. Bununla birlikte, kendinize dair kafanızda köşeye sıkışmış bir erkek imgesi, yani sizi ihanete uğramış Parnell’le ve belki de bitkin ve sarhoş babanızla aynı hizaya getiren bir imge varsa, başarı, mücadele ve başarısızlıktan daha kafa karıştırıcı olabilir. Ya da Joyce’un kendisini mücadele eden bir kahra-

man olarak tasvir etmeye alıştığını ve bu imgenin yazdığı şeyin başarısının ayrılmaz bir parçası haline geldiğini söyleyebiliriz: ben tek siz hepiniz.

Bu senaryoda, böyle bir kişinin başarı ile yapabileceği tek şey, onu daha fazla felakete giden bir basamak olarak kullanmak olabilir. İşler yoluna girdikçe sakinleşmek yerine Joyce, Stanislaus ve Nora'dan makul olandan çok daha fazlasını istemeye ve yayıncılarından alışılmadık taleplerde bulunmaya devam etti (genellikle Joyce bir kitabın doğum gününde ya da Nora'yla tanıştığı günün yıldönümünde basılmasını talep eder, ardından yayıncıyı son dakika düzeltmeleriyle bunaltırdı). Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde ailesini tarafsız Zürih'e götürerek Kraliyet Edebiyat Fonu ve İngiliz Hazine Fonu'ndan mali destek aldı. Bu büyük ölçüde Pound'un lobiciliği sayesinde oldu. Joyce hemen bu parayı iç etmek için elinden geleni yaptı, ardından konsolosluk çalışanı Henry Carr ile Joyce'un İngilizce konuşan oyuncularını kullanarak sahnelediği bir oyundan dolayı Carr'ın kendisine borçlu olduğuna inandığı küçük bir miktar para yüzünden nafile bir tartışmaya girerek İngiliz yetkililerle ilişkisini bozdu. Çok kısa bir süre sonra finansmanı kesildi. Pound yine durumu çözdü ve Joyce'u *The Egoist*'in editörü ve zengin bir mirasçı olan Harriet Weaver ile tanıştırdı. Harriet Weaver 1917'de Joyce'un dehasının gelişebilmesi için ona ekonomik destek sağlamayı üstlendi. Görünüşe göre açık çek teklif ediyordu. Joyce yine onun gönderdiklerinin çoğunu şık restoranlarda, pahalı otellerde, cömert bahşişlerde ve içkide çarçur etti.

Dublinliler'de yurttaşlarını ahlaken iflas etmiş, bağınaz, dayakçı ve zaman zaman pedofil olarak tanımlayan, Portre'de İrlanda toplumunu milliyetçilik ve Katolikliğin birbiriyle yarışan talepleri altında boğuluyor olarak gösteren Joyce, çok az kişinin okuduğu ve daha azının izlediği bir oyun olan *Sürgünler*'i yazdı. Oyun, dört karakter

arasında aşırı karmaşık bir çıkmaz sunar: Joyce ve Nora'ya her yönden benzeyen bir çift (Nora, Joyce'un parlak yazılarını anlayacak kadar eğitilmiş değildir, vs.) ve hem kuzen hem de eski sevgili olan (kendi aralarında) bir çift arkadaş; iki arkadaşın Joyce figürünün en iyi arkadaşı ama aynı zamanda yazar olarak rakibi olan adam, Nora figürünün sevgilisi olmaya hevesli, entelektüel ve romantik olan kadın Joyce figürüne (romantik ve entelektüel olarak) kur yapıyor. Bu mutsuz aşk dikdörtgenindeki diğerlerinin aksine, Joyce figürü karısı ve arkadaşı arasındaki ilişkiden haberdardır ama müdahale etmez. Aksine gözlemler hatta belki de kışkırtır. Daha sonra, karısının büyük utancına rağmen, arkadaşına ilişkilerinden haberdar olduğunu söyler ancak yine müdahale etmeden, eğer istedikleri buyrsa sevgili olmalarını önerir. Aynı zamanda arkadaşına kuzenine/eski sevgilisine olan ilgisinden de bahseder ancak bu ilgiye göre hareket etmez. Gruba tamamen dahil olmakla birlikte, ihanetlerini bir güç konumuna dönüştürerek diğerlerini onsuz yapıp yapmamaya karar vermeye davet ediyor gibi görünür. Joyce figürünün açıklığı, dürüstlüğü ve cömertliği (onların dilediklerini yapmalarına izin verme isteği) olarak sunulan bu tedirgin duruş, aslında oyunu bir belirsizlik ıstırapı içinde bitiren, hiçbirisi diğer üçüyle olan ilişkilerinin doğasından emin olmayan ve dolayısıyla kendi kimlikleri hakkında giderek daha belirsiz olan dörtlü arasındaki çıkmazı yoğunlaştırır.

Ibsen'in tarzına çok benzeyen *Sürgünler*'in üslubu ve dili ne kadar basitse, olay örgüsü de o kadar karmaşık ve sapkındır. Söylemeye gerek yok, edep ve müstehcenlik sorunları vardı. 1915 yılında tamamlanan oyun, 1925 yılına kadar İngilizce olarak sahnelenmeyecek ve ne halkı ne de eleştirmenleri ikna edebilecektir. Joyce, duygusal yaşamının özünü (çünkü olay örgüsünün ardındaki gerçekler iyi belgelenmiştir) herhangi bir süsleme yapmadan sunmaya çalıştığı tek seferde başarısız olmuştu. Bu noktada, Joyce'un daha ünlü eser-

lerinde okurları ilgilendiren şeyin hiçbir zaman olay örgüsü olmadığını belirtebiliriz. Bu arada, *Sürgünler*'in yazılması Nora'nın sadakatinin sınırlarını zorladı çünkü halk az ya da çok kahramanları Joyce ve Nora ile özdeşleştirmeye davet edildi. Oyunun kendisi de anlattığı hikâyeye benzer şekilde gerçek bir hayat hikâyesinin parçasıydı.

Joyce'un *Sürgünler* için bir yapımcı bulmaya çalıştığı yıllarda yazılan *Ulysses*'te, kitabın iki Joyce alter egosundan biri olan Bloom, karısının kendisine ihanet etmesini önlemek için müdahale etmez, diğer alter ego Stephen da babasıyla olan zorlu ilişkisini çözemez. Daha fazla çıkmaz, yakın ilişkileri çevreleyen daha fazla melankolik belirsizlik. Buna karşılık, *Sürgünler*'in tam tersine, artık elimizde bir dizi efsanevi paralellik, kelime oyunu, abartılı pastiş ve deneysellik örnekleri var ve bunlar sayfa sayfa olay örgüsünü tuhaf olduğu kadar canlı bir ansiklopedik düzyazı okyanusuna daldırıyor. Mutsuz ilişkiler bir acı kaynağı olmaya devam ediyor ancak yazarın tüm üslup dehasını sergilemesine ve kendini, yazarı, kazanan olarak sunmasına izin veren bir süreçte dikkat sürekli olarak başka bir yere kaydırılıyor; daha doğrusu, Joyce bir sanatçı olarak kazanan olduğu kadar, diğer benlikleri de birçok anlamda hayatta kaybedenler. *Dublinliler* ve *Portre*'nin hâlâ, orada burada, daha geleneksel edebiyatla karıştırılabileceği de doğrudur ancak *Ulysses* ile bu artık mümkün değildi. Artık Joyce'un sürünün dışında, kendi yarattığı bir alanda olduğu düşünülmeliydi. Ama tamamen özgür değildi. Daha ziyade bu alan geleneksel alana karşı çıkıyor, onunla savaşıyor, onun Dublin'e baktığı gibi ona bakıyordu.

Roman Stephen, Buck Mulligan ve İngiliz tanıdıkları Haines arasındaki yoğun çekişme ve rekabetle açılır, özellikle Stephen sürekli olarak güç ilişkileri ve prestijle ilgilenir. Buck için küçük bir hizmette bulunmak, ona bir mendil ödünç vermek, biraz para ödünç vermek bile, "hizmet ettiği" şeklindeki iç karartıcı düşünceye kendini

açık hale getirmektir. Borç, borç verenin değil, borç alma gücüne sahip olan borç alanın özsaygısını güçlendirir; bu tutum, kural olarak borçların geri ödenmeyeceği ya da yalnızca borç verenin ödeme-yi seçtiği zaman ödeneceği varsayımına dayanır. İrlanda sanatı, hiyerarşik olarak İngiltere'ye tabi olan "bir hizmetkârın kırık aynasıdır" (*Ulysses*, s. 13) ancak böyle zekice bir aforizmayı düşünmüş olmak hoş bir üstünlük hissi verir, özellikle de fikir Haines'e satılarak paraya dönüştürülebilirse, yine de bu Stephen'a İngiliz'in üstün zenginliğini hatırlatır. Üç gence kahvaltı için süt getiren kadın Buck'a tıp öğrencisi olup olmadığını sorduğunda Stephen küçümser: "Yaşlı başını onunla bağırarak konuşan bir sesin önünde eğiyor, o onun çıkıkçısı, üfürükçüsü: banaysa burun kıvrıyor" (*Ulysses*, s. 20).

Joyce hakkında, düzyazısının sürekli değiştiği, asla durulmadığı, sözdiziminin her zaman tekinsiz olduğu söylenir;²⁵ bence bu durumu Joyce'un alter egolarının kendi statülerini birlikte oldukları kişilerin statüleriyle durmaksızın kıyaslamalarına bağlamak mantıklı olacaktır. Örneğin bu ilk bölümde, Stephen'ın sürekli olarak diğer insanların onu nasıl küçültebileceğinin yollarını ararken umutsuzca güvensiz olduğunu hissetmernek zordur. Dile olan hayranlığı ve dildeki ustalığı, karşı koymak için her zaman bir silah olarak kullanılıyor.

İlerleyen bölümlerde Bloom'un da aynı değerler dünyasında hareket ettiğini ancak Stephen'inkini tamamlayıcı bir pozisyonda olduğunu görüyoruz. Burada hemen belirtmeliyim ki, *Ulysses*'i üç ya da dört kez okuduğumda Stephen'a inanmakta hiç sorun yaşamamış olsam da, Bloom başlangıçta benim için bir gizemdi, inanmadığım ya da bağ kuramadığım bir figürdü ve bu elbette tuhaf çünkü Bloom hevesli eleştirmenler tarafından sıklıkla kurgudaki ilk "çok

²⁵ Bkz., Fritz Senn, "Righting Ulysses," in *James Joyce: New Perspectives*, Harvester, 1982, s. 27.

yönlü erkek”, açık sözlü olmak gerekirse yiyen, sindiren, işeyen, sıçan, mastürbasyon yapan vb. ilk karakter olarak sunulur. Aslında, *Ulysses*’in özünün benim için uzun yıllar boyunca muammalı bir mesele olarak kaldığını söyleyebiliriz. Bu anlamda: Bloom’la, karısının onu bir konser organizatörüyle aldatacağı gün tanışırız ve o bunun farkındadır; o zaman beklediğim şey - ve bu konuda neden böyle düşündüğümü ve bunu neden beklediğimi ilerleyen bölümlerden birinde tartışacağız - onun, Bloom’un, sürekli olarak bu ihaneti düşünmesi, nasıl tepki vereceğini belirlemeye çalışması, karısıyla yüzleşemediği için ıstırap duyması, vb. Gününe milyonlarca başka şey düşünerek devam etmesini, kendini son derece cana yakın biri olarak göstermesini ve genel olarak Joyce’un kitabının ansiklopedik işlevine katkıda bulunmasını beklemezdim. Sonuç olarak, Joyce bana her zaman Bloom’un psikolojisinin inandırıcı bir sunumundan, inandırıcı bir dramadan ziyade eserin ansiklopedik yönüyle, modernist yaratımıyla, ince ve zekice betimlemeleriyle daha çok ilgileniyormuş gibi gelmiştir. Stephen’in aksine, inanılmaz derecede rahat görünüyor.

Ulysses’in Almanca baskısı için bir önsöz yazmaya davet edilen Jung, bu ve romandaki diğer unsurları şizofrenlerinkine benzer bir kaçınma stratejisine bağlıyor. Bloom, Molly ile duraksamış ilişkisiyle yüzleşmemek için güneşin altındaki aşağı yukarı her şey hakkında düşünür, fiziksel ve pratik meselelere olağanüstü dikkat ve özen gösterir ve tüm bunları, yüzleşilemeyen bir olayın acısını ortadan kaldıran lirik bir yumuşaklık diliyle yapar; Jung bunun aynı zamanda Joyce’un kendi hayatındaki meselelerle, *Sürgünler*’de daha açık bir şekilde yüzleştiği meselelerle ilgilenmeme stratejisi olduğunu varsayar.

Jung’un kaçınma fikri bir dereceye kadar mantıklıdır ve daha sonraları *Finnegan Uyanması*’ndaki üslubundan “JJ güvenli kelime oyunları fabrikası” (Bowker, s. 360) olarak bahseden Joyce’un ken-

disi tarafından da doğrulanabilir - kelime oyunları dikkati kitabın mutsuz içeriğinden uzaklaştırarak acı verici olabilecek bir şeffaflıktan kaçınır. Bununla birlikte, şizofren stratejisinden bahsetmek *Ulysses*'te pek ikna edici değildir çünkü Bloom akıl sağlığı konusunda zorlanmış görünmemektedir. Aksine, kitabın en nazik ve en ki-bar figürü, romanın büyücüsü olarak karşımıza çıkıyor. Bloom'un gününün çoğunu başka şeyler düşünerek geçirdiği doğru olsa da, Molly asla aklından çıkmıyor ve neler olup bittiğini inkâr ederek yaşamıyor.

Dediğim gibi, bu anomalinin -Bloom'un görünüşteki soğukkanlılığının- Joyce'un kitabını dramatik bir anlatı olmaktan çıkardığı, onu büyük ölçüde Dublin'in bir özeti ve inandırıcı bir hikâyeden çok sembolik bir yapıya sahip deneyimsel bir modernizm egzersizi olarak bıraktığı zamanlar oldu. Bununla birlikte, Joyce'un karakterlerini bu kazanan/kaybeden kutupluluğunda işgal ettikleri konum açısından düşünmeye başladığımızda, bazı şeyler netleşir. Stephen'ın hizmet etmediği yerde Bloom herkese hizmet eder. Kitabı açtığımızda kedisini besler, karısına yatakta çay götürür, ailesi için alışveriş yapar, daha sonra bir cenazeye katılır, ölen adamın dul eşine nasıl yardım edeceğini planlar, karısının ona huzur içinde ihanet etmesine izin vermek için evden uzak durur. Hepsinden önemlisi, Stephen'ın yardımına koşar, ona annesinin ölümüyle kaybettiği korumayı sunar, onu doğumundan kısa bir süre sonra ölen kendi oğluyla ilişkilendirir, çocukla asla rekabet etmez ama ona uyum sağlar. Stephen ise koruyucusunu pek tatmin etmez ve tıpkı annesinin vasiyetine boyun eğmeyi reddettiği gibi, onun gece kalma teklifini de reddeder. Cinsel açıdan Bloom, gerçekleşmesi pek mümkün görünmeyen olası bir ilişki için bir kadınla gizli yazışmalar yapar, deniz kıyısında sakat bir kızın külotunu gözetleyerek mastürbasyon yapar, bir genelevde flört eder ama aslında seks yapmaz.

O halde Bloom birçok açıdan bir kaybedendir. Hiçbir zaman üstünlüğü ele geçiremez. Ugazio şöyle diyor:

“Bu ailelerde ‘kazanan/kaybeden’ karşıtlığının yanı sıra, hiyerarşik olarak birincisine bağlı olan ve bir amaca yönelik araç ilişkisine dayanan ikinci bir karşıtlık – ‘güçlü irade/ boyun eğme’- de mevcuttur. Bu insanlar iradeli, kararlı ya da etkin oldukları için kazanan ya da pasif, uysal ya da başkalarına boyun eğmeye yatkın oldukları için kaybeden konumundadırlar. Yakınlık, uyumluluk, diğer kişinin ilişkiye verdiği tanımın kabulü bu ailelerde pasiflik, korkaklık, beceriksizlik olarak yorumlanır.” (Ugazio, s. 182)

Bloom’un yer aldığı ilk bölüme dönecek olursak, Stephen’da gördüğümüz kendini başkalarıyla kıyaslama ve ötekinin bizi nasıl gördüğünü hayal etme mekanizmasının aynısını görüyoruz; ancak bu kez “öteki” kedidir. “Acaba ona nasıl görünüyorum?” diye düşünür Bloom. “Bir kule kadar yüksek mi? Hayır, üzerime atlayabilir” (*Ulysses*, s. 57). Böbrek almak için kasaba yaptığı ziyaretten sonra karısının yatak odasına geldiğinde, kaba bir şekilde kılıbıktır. Söylediği her şey onun sabırsızlığını ve kendisinin beceriksizliğini düşündürür oysa Bloom aslında onun için her şeyi “doğru” yapmaya büyük özen göstermektedir, “kahvaltılıkları çukur tepsiye yerleştirmek ... Bir dilim ekmek ve terayağı daha; üç, dört, doğru. Tabağının dolu olmasını sevmezdi. Doğru.” (*Ulysses*, s. 57), böylece kısmen bir hata yaparsa onu eleştireceği endişesi yüzünden olsa da, yetkinlikten zevk aldığından şüpheleniyoruz. Odasında karısına, sevgilisinden geldiğini bildiği bir mektubu da içeren postayı getirir; onun isteği üzerine panjurları açar, giysilerini sandalyeden kaldırır, çayı aceleyle getirmesi ve çaydanlığı haşlaması konusundaki emirlerini kabul eder, yavaşlığından şikâyet edildiğinde yakınmaz, yatak örtüsünü düzeltir, pencereyi açmayı teklif eder, ona aldığı ucuz romanı yatağın arkasında düşürdüğü yerden çıkarır.

Kısacası, Bloom kendisine tamamen hükmedilmesine izin verir ve hizmet ederken her zaman naziktir. Joyce'un karakterlerinin paylaşıyor gibi görüldüğü dinamiğin mantığına girerek, hiçbir şekilde üstte olmaya çalışmamanın, bir başkasının taleplerine karşı mücadele etmemenin, bunun yerine onlara her şekilde cömertçe hizmet etmenin içerdiği rahatlamanın tadını çıkarır; ya da benlik saygısı çökmeden hizmet edebilecek kadar aşık olmanın rahatlama da diyebiliriz.

Yine de, hayatın bazı yönlerinde yenilgiyi kabul etmesine rağmen, Bloom'un her zaman entelektüel üstünlüğünden emin olduğunu hissederiz, bu da sonunda karısı ona "metempsychosis" kelimesinin ne anlama geldiğini sorduğunda ortaya çıkar. Bloom onun açıklamasına ısınır ve çeşitli şekillerde ona yaklaşır; zorlukla dinleyen karısı onu mutfakta bir şeyi, böbrekleri yaktığı konusunda uyarır ve böylece pratik alandaki hâkimiyetini yeniden ortaya koyar. Ancak Bloom zihinsel dünyasında güvendedir. Tuvalette, *Titbits*'te ödül kazanan öykünün yazarını "nazikçe kıskanır" (ne eşdizimlilik!) ve öyküsünden 3 pound 13 shilling 6 pence kazanmıştır. Öykünün yayımlandığı sayfayla kendini sildiğinde, Stephen'ın hissedebileceği kızgınlık ya da intikam duygusu yoktur. Ama kendini öyküyle siliyor; herhangi bir yazara karşı hayranlık duymuyor.

Sonuç olarak, size ihanet eden bir kadınla yaşamak ne kadar nahoş olsa da, Bloom durumu idare etmesini sağlayan ya da bunu olumsuz olarak görmek istersek, sorunlu ilişkinin kronikleşmesine izin veren zihinsel bir denge bulmuş gibi görünüyor. Stratejisinin bir parçası, fiziksel olarak bütün gün evden uzakta olmak ve zihinsel olarak sürekli teğet geçerek kitaptaki olağanüstü çeşitliliğin çoğunu ortaya çıkarmak olacaktır.

Bu da bizi Joyce okurken çok önemli olduğuna inandığım bir hususa getiriyor. Daha önce de söylediğimiz gibi, yazar bize sürekli olarak kahramanın kaybeden olma riskini aldığı ve buna tepki olarak

kazanan olduğu zihinsel bir başka yer yarattığı anlık bir durum sunuyor. O halde Joyce’un kendi hayatında geliştirdiğı üslubun, *yarat-tığı başka bir yer olduğunu söyleyebiliriz*. İngilizce yazar, ama giderek daha çok kendi İngilizcesidir bu. İrlanda hakkında yazar, ama daha derin gerçeklik Avrupa ve mitle birlikte-dir. Eser sadece bir başka yer değil, aynı zamanda standart bir başka yere üstünlük iddiasında. An-lam evde, belki de sadık olmayan bir eşte değil, diyar diyar dolaşan Odysseus’tadır. Ancak İrlanda’da olamamanın, *evde* başarılı olama-manın verdiği kayıp duygusu asla iyileşmez ve yoğun bir şekilde baş-kasının suçu olarak hissedilir.

Joyce’u okumak, dünya hakkında bu düşünce tarzına doğru çe-kilmek, kaybetme riskini göze aldığımız yakın ilişkiler ve dram dün-yasından ziyade, bizim (Joyce ve okur) son derece yetkin olduğumuz entelektüel ve estetik hayata daha fazla önem atfetmeye davet edil-mektir. Bu formülün inzivaya çekilmiş akademisyenler için cazibesi aşikârdır ve bu düşünce akla şunu getirmektedir: neredeyse tüm edebiyat eleştirileri inzivaya çekilmiş akademisyen olmayı seçen ki-şiler tarafından yazılmaktadır; belki de eşit derecede zeki başka in-sanlar tarafından yazılsaydı edebiyat eleştirisinin yükü oldukça fark-lı olurdu. Ancak bu diğer “eşit derecede zeki” insanların edebiyat eleştirisi yazmak için bir nedeni yok.

Joyce’un önceki eserlerine karşı olumlu bir tavır takınan, yeni ve iyi bir yazarın keşfi karşılığında şüpheli ve zorlayıcı görünen şeyleri kabul eden okurlar için *Ulysses*’in ortaya çıkışı çıtayı çok yükseltti. Metnin kapsamı ve yoruculuğunun yanı sıra, daha kışkırtıcı bir müs-tehcenlik düzeyi, özellikle de Bloom’un bir havai fişek gösterisinin roketlerini izlemek için oturduğu korkuluktan geriye doğru eğilirken genç Gerty MacDowell’in külotuna gizlice bakarak mastürbasyon yaptığı sahne vardı. Bu porno broşür malzemesi, bu durumda genç kadın dergilerinin cömertçe ironik bir pastişi olan yazının parlaklığıy-

la kurtarılacaktı. Aynı şey bir genelevde geçen uzun bölüm için de geçerliydi. Yaklaşımın tazeliği ve deneyselliği, Joyce'un mümkün olan her türlü İngilizce tarzına hâkimiyeti, seks ve fahişeler hakkında yazarken duyulan belirgin heyecanı kabul edilebilir kılmalıdır.

Fakat bu, herkes için işe yaramadı. Joyce'un en sevdiği kardeşi ve şimdiye kadarki en gayretli yardımcısı Stanislaus, genelev bölümünü "edebiyattaki en korkunç şey" olarak tanımladı ve "kokuşmuşların teftişinden" başka bir şey olmadığını söyledi (Bowker, s. 303). Roman hem İngiltere'de hem de Amerika'da yasaklandı. Bir kitaba neyin konulup neyin konulamayacağı konusunda bir savaş vardı.

Joyce'un eleştiri yazılarını hevesle okuduğunu söylemeye gerek yok çünkü bu kendini başkalarına karşı ölçme fırsatını yakaladığı andı. Eleştirilere ya da skandal suçlamalarına nadiren aldırırdı; önemli olan tartışmaların merkezinde olmaktı. Diğerleri kıskandıkları için her zaman sizin dehânızı kabul etmezlerdi, ama herkesin konuştuğu biri olmanızı kıskanırlardı. Bu konuda tek bir örnek yeterli olacaktır. Jung, *Ulysses*'in Almanca baskısına önsöz olarak yazması istenen makaleyi tamamladığında, bu makale çok sertti:

"Tüm eser, ikiye bölünmüş, gerektiğinde yeni bir baş ya da yeni bir kuyruk çıkarabilen bir solucana benzetilebilir... Joyceçu zihnin bu tekil ve tekinsiz özelliği, eserinin soğukkanlı hayvanlar sınıfına ve özellikle de solucan ailesine ait olduğunu göstermektedir. Eğer solucanlar edebi güçlere sahip olsalardı, beyinleri olmadığı için sempatik sinir sistemiyle yazarlardı. Joyce'un başına da bu tür bir şey geldiğinden şüpheleniyorum; burada beyinsel faaliyetin ciddi şekilde kısıtlandığı ve algısal süreçlere hapsedildiği bir içgüdüsel düşünme vakasıyla karşı karşıyayız."²⁶

²⁶ Bernard Benstock (ed.), *Critical Essays on James Joyce*, G. K. Hall, 1989, s. 9-27.

Bu aşığlayıcı üsluba rağmen Joyce yayıncılardan *parçayı yine de kullanmalarını* istedi; Jung’u kendisiyle kıyasladıklarında insanların kazanan tarafın kendisi olduğunu düşüneceklerinden emindi. Yayıncıları risk almamaya karar verdi.

Joyce’un *Ulysses* hakkındaki en ünlü yorumu, “o kadar çok muamma ve bulmaca yerleştirdim ki, profesörleri yüzyıllarca meşgul edecek” şeklindedir (Bowker, s. 7). Bu söz, profesörlerin metnin bir bölümünden diğerine ya da *Ulysses’ten Odysseia’ya* anlamsal ayak işleri yaparak Joyce’a hizmet ettikleri doğrudan bir hiyerarşi kurmaktadır. Bu aynı zamanda Joyce’un bir sonraki projesinin arkasındaki ilhamı da göstermektedir. Başyapıtının eleştirmenleri, onu cömertçe övenler, deneysel kurgu gündemlerini desteklemek için kullananlar ve onun bilinmezliğinin ve müstehcenliğinin çok ileri gittiğini düşünenler arasında böldüğünün farkında olan Joyce, şimdi on sekiz yıl sonra yayımlanana kadar adını açıklamayacağı bir eserle destekçilerinin sadakatini en büyük teste tabi tutmaya karar verdi.

Finnegan Uyanması konusu net bir şekilde özetlenemez; sadece bir babanın cinsel nitelikli suçlamalara maruz kaldığını ve bu suçlamaların ensesti de içerdiğini, karısının ise oğullarından ve yazardan (gözleri iyi görmeyen bir adam) babayı savunan bir mektup yazmasını istediğini söylemekle yetineceğim. Hakkında çok konuşulmasına rağmen, mektup kitapta yer almaz. Joyce kendi adına, romanın başlangıcından yirminci yüzyıla kadar dünyanın bir tarihi olduğunu iddia etmiştir. Ancak insanların *Finnegan Uyanması’nı* ele alırken fark ettikleri konu pek de bu değildir; çünkü üslup hatta dil, artık *Ulysses’in* düzyazısından çok daha radikal bir “başka yer” oluşturmaktadır. Esasen, *Ulysses* etkisini büyük ölçüde kelimelerin cümle içinde kendine özgü sıralanışıyla yaratırken (“kucaklaşmanın parfümü sardı onu her yanıyla” 168), *Finnegan Uyanması’ndaki* kelimelerin büyük bir kısmı türetilmiştir ve genellikle çeşitli dillerden öğeler-

le oluşturulmuştur (“Ataların yığını hepsini yutup şişmiş.” Finnegan, s. 18). İşte birkaç satır:

“Olmuş da bitmiş, biz çıkalım kerevetine. Dinle yoak tarihayenin mutlu sonu. Tuzağa kısıl ketil ile üç direkli uskunada açılınca olmuşlar üç (yuh sana yuh!) ve mehcem ki alpy’yi sevmiyo kadın sıksın mı’radıma. Hangene hunyengeyle yine’sin dikleri. Pappa-papaapapaparayemişbokuseyrekdüşentezgidenbeygirperssorayy-lininatababasıtulimonganlıpirasbabanın mekânını arıyorken şakı esti çat diye bijest. Gestapo küstah çekayı çifteliyor ya da frank-furter kokuları. Fiy gene, Kuloğlu. Parış O hayle!” (Finnegan, s. 331)

Bir yandan Joyce’un artık geleneksel edebiyat camiasından tamamen koptuğu düşünülebilir. Diğer yandan, Bateson’ın *Naven*’de tanımladığı türden bir hizipleşmenin içinde sıkışıp kaldığı söylenebilir: Endişeli editörler ya da mutsuz okurlar uygunluk ve anlaşılabilirlik konusunda ısrar ettikçe, Joyce onlara daha fazla uygunsuzluk ve anlaşılmazlık verir. O halde, *Finnegan Uyanması*’nın *Ulysses*’ten mantıksal bir yükseliş olduğu ölçüde, Joyce’un destekçileri mutlu olmalıydı. Öte yandan, bir eşiğin geçildiğinden ve azalan getiri yasasının devreye girdiğinden de söz edilebilir. Joyce, okurları bir aynanın arkasından, Kızıl Kraliçe gibi kuralları sadece kendisinin bildiği ve sadece kendisinin oynayabildiği bir Harikalar Diyarı’na davet ediyordu. Sonuçta *Finnegan*’ın ilk sayfaları Pound ve Weaver’ı çileden çıkarmayı başardı, her ikisi de kitabı anlaşılmaz ve zevksiz buldu. Joyce’un kardeşi Stanislaus onu “süper bir üsluba sahip süper zeki bir Süpermen olduğunu göstermek” istemekle ve “Bayan [Gertrude] Stein ile yarışmakla” suçladı (Bowker, s. 413). Rekabet unsurunu algılayanın erkek kardeşi olması ilginçtir. İkisi de aynı ortamda büyü-

müştür. Böyle bir ihanet karşısında depresyona giren ve öfkelenen Joyce, kitabı daha karmaşık hale getirdi; arkadaşlarına okuduğunda çok kolay anladıklarını fark ederse, çıtayı yükseltmek için gözden geçirdi. Gerçekten üstün olmak, sıradan insanın anlayışının ötesinde olmaktı. Bu, Joyce'u ekonomik olarak bir kaybeden yapsa da, görkemli bir yenilgi olacaktı.

Joyce'un 1922'de *Ulysses*'in yayımlanması ile 1939'da *Finnegan Uyanması*'nın yayımlanması arasındaki yıllarda Paris'te yaşadığı söylenir. Aslında aynı yerde nadiren birkaç aydan fazla kalmış, Fransa, Belçika ve İsviçre'nin birçok yerinde lüks otellerde haftalarca kalmış, İngiltere'ye sık sık seyahat etmiş ve hatta Londra'da bir ev kurma girişiminde bulunmuştur. Bitmek bilmeyen görme sorunları, insanlara kendisi için bir şeyler yaptırma konusundaki zaten olağanüstü olan kapasitesini daha da artırdı. Genç Beckett, daha savunmasız görünmek için bu sorunları abarttığını düşünüyordu.

Strese bağlı olduğuna inandığı sık mide ağrılarına rağmen Joyce yoğun bir şekilde içmeye devam etti. Harriet Weaver'ın onu terk etmesiyle düzenli geliri artık askıya alınmıştı ama yine de para karşılığı yazı yazmayı reddetti. Weaver'a "Para için yazdığım tek şey sana yazdıklarım" (Bowker, s. 438) demişti. Kalemmini herhangi bir kamusal tartışmada kullanmayacak ya da toplumla herhangi bir şekilde ilişki kurmayacaktı. Edebiyat dergilerinin parasını ödemekten memnuniyet duyacakları bir şey olan *Üzerinde Çalışılan Eser*'e herhangi bir önsöz ya da açıklama da sunmayacaktı. Hiçbir arabuluculuk olmamalıydı.

Bu esnada Joyce'un Nora ile ilişkisi ciddi bir çıkmaza girmiş, her iki taraf da tartışmacı ve tatminsiz bir hal almıştı. Bu bağlamda, Bloom'un karısının *Ulysses*'in sonundaki ünlü monoloğuna Nora'nın verdiği yanıtı hatırlamakta fayda var. Molly Bloom'un Nora'ya dayandığı anlaşıldığı ölçüde (Joyce'un açıkça belirttiği bir şey), monolog Joyce'un

kendisini karısının gözünden gördüğü ve dolayısıyla ilişkilerini tanımlamaya çalıştığı şeklinde kolayca yorumlanabilir, sonuçta Molly'nin hayatına ve erkeğine evet demesiyle olumlu bir yere evrilir. Nora onun bu zaferi elde etmesine izin vermez. Monolog hakkında ne zaman konuşulsa, açıkça şunu söyledi: “Kadınlar hakkında hiçbir şey bilmiyor.” (Bowker, s. 441)

Çift 1931'de ilişkilerini yasal bir zemine oturtarak yirmi altı yıl birlikte yaşadıkları sonra esas olarak miras meselelerini açıklığa kavuşturmak için evlendi ancak bu aralarındaki huzursuzluğu çözmedi. Nora , bundan böyle -içki içmek ve aşırı harcama yapmak gibi davranışlarını değiştirmede, kocasını sürekli terk etmekle tehdit ediyor, ama Joyce'un bunu reddetmesine rağmen hep kalıyordu. Sonra, 1932'de çiftin kızı Lucia annesine, büyük Joyce'un her zaman tam olarak istediğini yapmasının nasıl engellenebileceğini gösterdi: Lucia ve ailesi, Lucia'nın yapmak istemediği bir yolculuk için Gare du Nord'da Londra'ya giden gemi bağlantılı trene binmeye hazırlanırken o kadar şiddetli bir kriz geçirdi ki Joyce Paris'te kalmak zorunda kaldı. Bu, birçoğu babasını hedef almış gibi görünen birçok psikotik nöbetin ilkiydi.

Bazı biyografi yazarları ergenlik çağındaki Lucia'nın babasının cinsel ilgisinin nesnesi olabileceğini ima etmişlerdir ancak bu sadece bir söylenti gibi görünmektedir. Lucia'nın mektuplarından ya da rapor edilen konuşmalarından, Joyce'un monomanisi, her zaman ilgi odağı olması ve çocuklarının mirası olabilecek parayı israf etmesi nedeniyle acı çektiğini anlıyoruz. Bir arkadaş ziyaretinde Lucia, babasından söz edilirse evi terk etmekle tehdit etmiştir. Bir başka seferinde Joyce'un hayranlarından ve yardımcılarında birine “babasının başarısız ve fiziksel bir enkaz olduğunu, harap bir bünye yüzünden ne yazabildiğini ne de uyuyabildiğini” (Bowker, s. 339) ısrarla söylediğini görüyoruz. Kısacası, bir kaybeden.

Joyce'un dikkatini çekmek için aile içinde öyle bir rekabet vardı ki, Lucia tren istasyonundaki psikotik olayla sahnenin merkezine yerleşir yerleşmez hem Nora hem de özellikle Giorgio (kendisinden on yaş büyük Amerikalı zengin bir dulla yeni evlenmişti) onun bir akıl hastanesine yatırılmasını istediler. Lucia annesine saldırarak ve iki kez odasını ateşe vererek karşı koymuş, ama bir anlamda düşmanlarına yardım etmiştir. Yazdıkları, güçlü olduğu başka bir yer ile gerçek, korkunç ve muhtemelen geri dönüşü olmayan bir şeyin burada ve şimdi gerçekleşmekte olduğunu dehşetle fark etmesi arasında kalan -yazılarında asla açıkça ele almayacağı türden bir dram- Joyce bocaladı, Lucia'nın hastaneye yatırılmasına izin verdi, sonra onu geri getirdi, sonra tekrar hastaneye yatırılmasına izin verdi ve bu böyle devam etti. Bu noktada, Nora'yla birlikte Paris'ten uzakta pahalı bir tatile çıktıklarında, sanki hâlâ evdeymiş gibi Lucia'ya şehirden kartpostallar gönderilmesini sağlamıştır; bu, *Ulysses*'in ya da Simenon'un Maigret'sinin sayfalarından fırlamış gibi hissettiren bir taktiktir ve elbette başkalarından onun için gizli ayak işlerini yapmalarını istemeyi gerektirmiştir. Joyce, Lucia'nın kendisinden yapmasını talep ettiği değişiklikleri anlamış gibi görünmektedir ancak Lucia akıl hastanesine yatırıldıktan sonra bunları yapmasına gerek kalmamıştır. Bu arada, bakım altında Lucia, onun çarçur ettiğinden yakındığı mali kaynaklar üzerinde büyük bir yük haline geldi.

1936'da Danimarkalı bir yazar, Ole Vinding, Kopenhag'da Joyce ile bir araya geldi ve onun şöyle bir itirafta bulunduğunu aktardı: "1922'den beri kitabım benim için gerçeklikten daha gerçek hale geldi ... diğer her şey aşılmaz zorluklardı." Vinding, "Çevresinden enerji emiyordu" gözleminde bulunmuş ve Nora ile olan ilişkisi hakkında "[Joyce] sessiz, sonsuza dek müsamahakar annesiyle şımarık bir çocuk gibiydi" demiştir (Bowker, s. 452).

Finnegan Uyanması nihayet 1938’de tamamlandı ve 1939’da, yine yayıncılarla önemli tarihler konusunda uzun tartışmalardan sonra yayımlandı. Joyce’un onunla işi bitmiş gibiydi. Beckett, Nazilerin yaklaşan işgalinden korunmak amacıyla Nora’yla birlikte Paris’ten Zürih’e doğru yola çıkarken Joyce’un memnuniyetle “Hızla yokuş aşağı gidiyoruz” (Bowker, s. 516) dediğini aktarır; sanki muzaffer olduğu dünyayı geride bıraktıktan sonra gerçek dünyadaki yenilgisini de bir an önce tamamlayabilirmiş gibi. İsviçre sınırını geçtikten yaklaşık dört hafta sonra yazar hastalandı ve birkaç gün içinde bağırsak delinmesi nedeniyle hayatını kaybetti.

Bu arada *Finnegan Uyanması* en yetkin okurları bile ikiye böldü. H. G. Wells, D. H. Lawrence, Cesare Pavese ve Vladimir Nabokov gibi farklı yazarların hepsi kitaba şiddetle karşı çıktı. Jacques Derri-da, Northrop Frye ve daha sonra Anthony Burgess ve Harold Bloom ise kitabın lehinde görüş bildirdi. Bu tartışmada çok az orta yol vardır. Ancak ilginç olan, okurların Joycevari bir kazanma/kaybetme semantiğinin içine nasıl çekildiğini göstermesi açısından, kitabın reddedilme ya da takdir edilme koşullarıdır. Bazıları kitabı vakitlerini çalan kepaze bir talep olarak reddediyor ve Joyce’un üstünlük tek-lifini reddetmekten zevk alıyor; diğerleri ise sadece övmekle kalmı-yor, aynı zamanda huşu içinde boyun eğme duygularını açıkça ifade etmekten mutluluk duyuyor.

İşte Wells’in yazara yazdığı bir mektup:

“Sıradan insanlara, onların temel ihtiyaçlarına, kısıtlı zamanları-na ve zekâlarına sırtınızı döndünüz. Soruyorum: Bu Joyce da kim oluyor ki, tuhaflıklarını, fantezilerini ve yaratıcılık parıltıla-rını hakkıyla takdir edebilmek için yaşamam gereken birkaç bin saatin çoğunu talep ediyor?” (Ellmann, s. 688)

Thornton Wilder ise tam aksine Joyce'un bulmacalarını çözmeye bayılır:

“Beni içine çeken şeylerden biri. . . James Joyce'un yeni romanı oldu, onun gömülü anahtarlarını çıkarmak ve o kesintisiz, bilgece bulmacalar zincirini çözmek ve sonunda kayda değer bir kıvraklık ve pek çok güzel şeye ulaşmak benim gece yarısı dinlenmem oldu. Ona çok teşekkür ederim.”²⁷

Bu sabit pozisyonların yanı sıra ve daha da ilginç, Joyce'un eseriyle ilgili *pozisyonlarını radikal bir şekilde değiştiren* birçok insan var, bu da Joyce'un teşvik ettiği bir alışkanlık olan kendini yazarla mukayese etme işinin tekrar tekrar düşünülmesi gereken bir şey olduğunu gösteriyor. Sanki üslubun savurganlığı, anlatı gerilimi ya da odaklanmış içerik eksikliğiyle birleşince, okuru sürekli olarak şu soruyu sormaya zorluyor: Bu iyi mi değil mi, zaman kaybı mı değil mi? Ve bu soruyu sormaya devam etme ihtiyacı bizi kitaplara geri dönmeye teşvik ediyor.

Fransız editör ve eleştirmen Louis Gillet klasik bir örnekti; *Ulysses*'i “hazmedilemez” ve “anlamsız” (Bowker, s. 345) olarak tanımlayan son derece sert bir eleştiri yazdıktan sonra, Joyce'a “alçakgönüllülüğünü ve bağlılığını” (Bowker, s. 410) ifade ederek tam bir U dönüşü yaptı ve o zamanlar adı *Üzerinde Çalışılan Eser* olan kitabın üst üste bindirilmiş anlamlarına, bütünlüğüne ve evrenlerine, müzikalitesine vb. hayranlık duyan son derece olumlu bir eleştiri kaleme aldı. Gerçek içerik hakkında çok az şey söylenmiştir, Joyce'a yönelik değerlendirmelerde sıkça rastlanan bir durumdur bu; performans al-

²⁷ *A Tour of the Darkling Plain: The Finnegans Wake Letters of Thornton Wilder and Adaline Glasheen*, ed. Edward M. Burns & Joshua A. Gaylord, University College Dublin Press, 2001, s. XXI.

kışlanır, fakat içerik hakkında fazla yorum yapılmaz. Ya da belki de konu performansır. Bu bağlamda, Joyce'un eserlerinin yüksek sesle, tercihen yazarın kendisi tarafından, ama o da olmazsa iyi bir aktör tarafından okunduğunu duymanın, Gillet'nin dönüşümünü takip eden birçok kişi için genellikle bir dönüm noktası olması ilgi çekicidir. Okuyan ses, Joyce'un *metinde* asla sunmayacağı arabuluculuğu, açıklamayı, *gereçeklendirmeyi* sunar. *New English Weekly*'deki bir *eleştirmen Finnegan Uyanması*'nı "boş bir zihinle ... kişisel olmayan bir şekilde" yüksek sesle okumayı önerir. Bu şekilde "ritmin tüm güzelliği ve kelimelerin kendine özgü dönüşü ortaya çıkar" (Bowker, s. 388). Yine içerikten söz edilmiyor. İlginçtir ki Joyce'un kendisi de eserlerini başkalarının kendisine yüksek sesle okumasını severdi ki bu başka hiçbir yazarın hoşuna gittiğini duymadığım bir şeydir.

Samuel Beckett' in Joyseçu yolculuğu Gillet'inkinin tam tersi yönde ilerler: Beckett önce *Üzerinde Çalışılan Eser*'e hayranlık duyar çünkü "ölesiye soyutlanmış" bir dil olan İngilizceyi radikal bir şekilde deneyime yaklaştırır - "konu dans olduğunda kelimeler dans eder, konu uyku olduğunda kelimeler uykuya dalar."²⁸ Bu, genç Beckett'i n Joyce için ayak işlerine koştuğu, onun için dikteyle yazı yazdığı hatta onun davranışlarını bile taklit ettiği dönemdir. Ancak çok geçmeden Beckett bu etki ve boyun eğmenin kendisi için tehlikeli olabileceğini fark eder. Kendi yazdıklarının "Joyce koktuğundan" yakınır (Bowker, s. 384). Joyce'un her şeye gücü yeten ve her şeyi bilen bir pozisyon alma eğilimini gözlemler ve yaşlı yazarın "kelimeleri doğru sıraya koyarsanız istediğiniz her şeyi söyleyebileceklerine" dair inancının küstahça olduğuna karar verir. "Ölmeden önce JJ'nin

²⁸ Samuel Beckett, "Dante . . . Bruno. Vico . . . Joyce," in *I can't go on, I'll go on*, Grove Weidenfeld, 1976, s. 118.

ötesine geçeceğime yemin ederim “²⁹ der 1932’de, bir tür rekabete, kabul etmek istemediği bir meydan okumaya girdiğinin farkındadır. Ve başarısızlıktan, etkili kontrol yanılmasına karşı iktidarsızlık gerçeğinden olumlu bir şekilde bahsetmeye başlar. Eğer Joyce duyu ve algı dünyasına dair çağrışımlarında galip gelseydi, Beckett “başarısız olacaktı” ama “daha iyi başarısız olacaktı,”³⁰ bu da kazanan/kaybeden kutupsallığı içinde karmaşık bir konumlandırma eylemidir. Sonunda, Joyce’un ustalaştığı çağrışım kapasitesinin yanıltıcı olduğu sonucuna varır çünkü sözcük kaçınılmaz olarak ve her zaman deneyimden uzaktır ve onu ifade etmekten acizdir, böylece dili kullanmak her zaman başarısızlığı deneyimlemektir. Böylece Beckett, Joyce ile taban tabana zıt bir konuma gelir: Joyce için dili kullanmak kazanmaktır; Beckett için dili kullanmak kaybetmektir. Kaybetmek ya da daha iyi bir şekilde başarısız olmak, dilin iktidarsızlığının ortaya çıkması anlamına gelir, bunu saklamak ve başka türlü davranmak değil.

Ancak belki de *Ulysses*’in en açıklayıcı yeniden okuması Jung’unkidir. Jung’un ilk tepkisinin ne kadar aşağılayıcı olduğunu gördük. Bu 1930’daydı. Kitabın “kendisiyle yarı yolda buluşmayı reddettiğini” söylemişti. “Okura rahatsız edici bir aşağılık duygusu” veriyordu. “İnanılmaz çok yönlü üslubu” paradoksal olarak “monoton ve hipnotik bir etkiye sahipti,”³¹ gerçek bir duygudan yoksundu, dolayısıyla sadece estetlerin hoşlanacağı türden bir şeydi, vb. Ancak iki yıl sonra Jung makalesini değiştirerek Joyce’a gönderdi ve bir üst yazıyla kitaptan bir türlü kopamadığını itiraf etti.” *Ulysses*’iniz dünyaya öyle

²⁹ *The Letters of Samuel Beckett, 1929–1940*, ed. M. D. Fehsenfeld, L. M. Overbeck, D. Gunn, & G. Craig, Cambridge University Press, 2009, s. 108.

³⁰ Samuel Beckett, *Worstword Ho*, Calder, 1984, s. 22.

³¹ C. J. Jung, *The Spirit in Man, Art, and Literature*, Cilt 15, Pantheon, 1966, s. 113. Bundan böyle “Jung” olarak anılacaktır.

üzücü bir psikolojik sorun sundu ki, psikolojik konularda sözde bir otorite olarak defalarca kez tarafıma başvuruldu” (Ellmann, s. 629).

Burada Jung’un kendisini Joyce’a karşı ölçüp biçtiğini görürüz. Joyce sorunu ortaya koymuştur ve bu yüzden önemli bir kişidir. Ama Jung otoritedir. *Ulysses*’in ne kadar “çetin ceviz” olduğunu kanıtladığını söyleyerek devam eder. Üç yıl boyunca bunun üzerinde düşünmüştür. Yine de minnettardır çünkü “ondan çok şey öğrendim” (Ellmann, s. 629). Yine de bundan gerçekten zevk alıp almadığından emin değildir. Hem sövmüş hem de hayranlık duymuştur. Mektuba ekli denemenin yeni versiyonunda, *Ulysses*’i, *yazarının haberi olmadan*, duygu ve bağlılığın sürekli aşınmasının, kararlı kaçış ve kopuşunun, dünyaya dair “ay vari” vizyonunun, Budist kopuşuna benzer bir zihinsel duruma, dünyaya herhangi bir müdahalenin boşluğuna dair bir algıya ulaşma işlevine sahip olduğunu öne sürerek temize çıkarır.

“Joyce’un anlatılamayacak kadar zengin ve çok yönlü dili, tenya gibi sürünen, son derece sıkıcı ve monoton pasajlarda kendini gösterir ancak bu sıkıcılık ve monotonluk, kitabı dünyanın beyhudeliği ve sefaletinin bir “Mahabharata”sı haline getiren epik bir ihtişama ulaşır.” (Jung, s. 128)

Durumun gülünçlüğü ortadadır: Jung, kitaba yazarının bile sahip olduğunu fark etmediği bir anlam verebildiğinde kitap hakkında olumlu şeyler hissetmeye başlar. Joyce’un ötesine geçmiştir. Böylece kitaptan yüz çevirenlerden ve yazarına diz çökenlerden daha üstündür.

Jung denemesini Joyce’a bizzat yazmadan da yayımlayabilirdi ancak mektup ona Joyce’la olan ilişkisini doğrudan, elbette onun lehine tanımlama şansı verdiği için bunu yapmaya yönelir. Joyce beklediği-

miz gibi tepki verir, bu tanımı reddeder, Jung'u (yayıncısına yazdığı bir mektupta) "embesil" ilan eder (Ellmann, s. 629), ama aynı zamanda böylesine ünlü bir adam tarafından kendisine bu kadar ilgi gösterilmesinden gurur duyar. Bizim amacımız açısından önemli olan, kitabının okurları arasında tam da yazarın tanıdıkları ve arkadaşları arasında kendi etrafında yarattığı ve kurgularında alter egolarının kendi etrafında yarattığı türden rekabetçi, hiyerarşik bir dinamik tesis etmiş olmasıdır.

Bir son. Bu bölümü yazmak için Joyce'u yeniden okurken, kendimi bir sabah -Fransa'da bir edebiyat festivalinde- David Lodge'un masasının karşısında öğle yemeğinde buldum. Bu kaçırılmayacak bir fırsat gibi göründü ve ona *Finnegan Uyanması* hakkındaki görüşlerini sordum, kitapla ilgili kendi şaşkınlığımı açıkladım. *Finnegan Uyanması*'ni okuttuğu ortaya çıkan Lodge, Joyce'un romanının okur açısından büyük bir çaba gerektirdiğini kabul etti; ardından, kitabın kötü şöhreti sayesinde kitapla ilgili herhangi bir üniversite seminerine her zaman iyi katılım olduğunu ekledi. Lodge, bunun ışığında, Joyce'un "kazanan bir formül" bulduğunu hissetmemenin zor olduğunu sonucuna vardı.

Joyce hakkında yapılan bir konuşma birkaç dakika içinde kazanan/kaybeden kutupsallığında bir değerlendirmeye yol açmıştı. Lodge, *Finnegan Uyanması*'ni harika bir kitap ya da ilgi çekici bir kitap ya da önemli bir kitap bulduğunu söylemedi; tek gözlemi Joyce'un kazanan bir formül bulduğuydu.

Bu kitapta ele alacağımız diğer yazarlar hakkında benzer bir yol izleyecek bir sohbet düşünmek zor.

İyi Çocuk, Kötü Çocuk

“Bu ailelerde (...) duygusal dinamiğin merkezinde iyi ve kötü arasındaki çatışma yer alır. Konuşma, zarar verme niyeti, bencillik, açgözlülük, vicdan azabı, ama aynı zamanda iyilik, saflık, masumiyet, sofuluk, fedakârlık ve yoksunluk gibi unsurları da devreye sokan olaylar etrafında düzenlenir. Sonuç olarak, bu ailelerin mensupları kendilerini iyi, saf, sorumlu ya da alternatif olarak kötü, bencil, ahlaksız hissedecek ve öyle görüleceklerdir. Kendilerini kurtaracak, geliştirecek ya da tam tersine ahlaksızlığa sürükleyecek, kendilerini suçlu hissetmelerine neden olacak davranışlara yönlendirecek insanlarla tanışacaklardır. Masum, saf, kendini inkâr edebilen insanlarla ya da diğer yandan kendilerinden faydalanan zalim egoistlerle evlenirler. Bazıları bencilliklerinden, bazen de başkalarının kötülüklerinden ya da kendi dürtülerinin içsel kötülüğünden dolayı acı çekeceklerdir. Diğerleri ise kendi saflıkları ve ahlaki üstünlükleriyle gurur duyacaklardır.”

Valeria Ugazio, *Permitted and Forbidden Stories*, s. 128.

Bu kitabın yayıncısı benden kendi yazdıklarımla ilgili bir bölüm eklememi, kendimi resmin içine koymamı istedi. Bunu isteksizce yapı-

yorum. Tüm geçmişim, kişiliğim, genellikle üstlendiğim konum, beni bunu yapmamaya zorluyor.

Bunun nedeni, Joyce gibi, sanatçının kamusal tartışmaya inmesi, tarafsız, aşkın ve yükseklerde kalması gerektiğine inanmam mı? Belli ki hayır, aksi takdirde bu kitaba hiç başlamazdım.

Diğer bölümlerin konusu olan seçkin isimlerle kendimi karşılaştırmaya davet eder görünerek alay konusu olmaktan korktuğum için mi? Hayır. Eleştiriden korkmuyorum. Eleştirileri okumamak için elimden geleni yapıyorum ve onlar hakkında endişelenmemeyi öğrendim. Karşılaştırmalardan da korkmuyorum. Bırakın insanlar ne düşüneceklerse düşünsünler. O halde kendimi ifşa etme *riskinden* endişe etmiyorum ancak bunun *uygunsuz* olduğunu, kendimi çok fazla öne çıkardığımı, kendimle ilgili olduğunu, *yanlış* olduğunu hissediyorum!

İşte aradığımız kelimeyi bulduk. Doğru ve yanlışın herkesi ve her şeyi yargılamak için ezici bir çoğunlukla baskın kriter olduğu, doğrunun fedakârlık ve özveri anlamına gelip az bulunduğu, yanlışın ise bencillik, onaylama, hoşgörü olduğu ve az çok endemik olduğu bir dünyada büyüdüm. O halde, Joyce'un daha tek bir kelime bile yayımlamadan büyüklük iddiasında bulunmasının neden kaşlarını çatmama yol açtığını anlayabilirsiniz. Gerçekten de Joyce'la ilgili bölümü bu bölümden önceye yerleştirdiysem, bunun nedeni ilk olarak kendime dönmeden önce bir yöntem oluşturmak, ikinci olarak da benim yazmaya ve genel olarak dünyaya yaklaşımına Joyce'un yaklaşımından daha büyük bir engel düşünemememdir. Joyce'tan sonra, benim konumum ancak keskin bir karşıtlık oluşturabilir ve konumumu ve geçmişimi tanımlarken Joyce'tan duyduğum huzursuzluk daha açık hale gelecek ve bununla birlikte yazar ve okur buluştuğunda, sadece estetik meselelerden bahsetmediğimiz fikri de ortaya çıkacaktır. Öte yandan, hiç kimsenin Joyce'un kendine verdiği önemle

ironi yapmamın, benim de büyük hırslarım olmadığı, kendi en iyilerimin en iyilerin en iyileriyle boy ölçüşebileceğini düşünmediğim ya da en azından unımadığım anlamına geldiğini düşünmesini istemem. Sadece, işlerin olağan seyrinde, bunu kendime saklamanın doğru olduğunu hissediyorum. Kendimi övmemeliyim. Bu yüzden bu bölüme başlamakta isteksizim. Yazma biçimim, kullandığım üslup ya da üsluplar söz konusu olduğunda, Joyce'un *Ulysses* ya da *Finnegan Uyanması*'nın bazı bölümlerinde açıkça "bana bakın" üslubuyla yaptığı gibi hırslarıma dramatik bir şekilde dikkat çekmem düşünülemez. Yazar olarak kendime daha az dikkat çekerek daha gizli çalışmak zorundayım. Yine de bu, hırsın orada olmadığı anlamına gelmiyor. Bu, içten içe *Finnegan Uyanması*'ndan daha iyi şeyler yazdığımı düşünmediğim anlamına da gelmiyor.

Neden hırşımdan bahsetmekte ve bazı okuyucular için mantıksız olan bu iddiaya yer vermekte ısrar ediyorum? Çünkü anlamsal "doğru ve yanlış", *kendim hakkında doğruyu söylememi* ve sahip olmadığım herhangi bir erdem veya alçakgönüllülük iddiasında bulunmamı gerektirir.

Özetlemek gerekirse: Joyce'un yaptığı gibi böbürlenmemeliyim. Ama: Kendim hakkında konuşmaya zorlandığımda, içten içe onun övünmesine nederi olan megaloman hırsı paylaştığımı açıkça itiraf etmeliyim. Anlayacağınız üzere bu, içinde çalışmak için zorlu bir değerler sistemi. Bundan kurtulmak isterdim. Diğer ünlü yazarlara yazıp onlardan daha önemli olduğumu söylemek eğlenceli olabilir. Ne yazık ki bunu asla yapamam, erdemli ya da mütevazı olduğum için değil, ben böyle olduğum için.

En başından başlayalım.

Çocukken ailem bana kitap okurdu, bu yüzden okumanın "iyi" bir şey olduğunu hemen anlamıştım. Koyu Protestan olan babam ve annem -bir din adamı ve eşi- sadece iyi olan şeyleri yapardı. Bize

çocuk hikâyeleri ve Kitabı Mukaddes okurlardı. Daha sonra onların edebiyatın iyiliğine olan bu inançlarını, içinde yaşadıkları ve herkesin yaşamasını istedikleri ahlaki daralmanın bunaltıcı dünyasından kurtulmak için kullandım.

Bize, yani bir kız ve iki erkek çocuğa, belki de çıtırdayan bir ateşin başında, bir fincan kakao eşliğinde kitap okuduklarında, kitaplar bir birliktelik hissi yaratırdı; ister Ayı Pooh, ister *Gizli Bahçe* ya da Biggles olsun, tek bir yerde, tek bir ebeveyn sesinin, genellikle annemin sesinin büyüğü altında birleşmiştik ve sonrasında bizi birleştiren ortak bir hikâye ve anı deposu vardı.

Tek başıma okuduğumda, onların dayattığı dar bakış açısını genişletecek kitaplar aramaya başladığımda, kitaplar beni izole etti ve bizi birbirimizden ayırdı. Artık onlarınkine karşıt fikirlerim ve argümanlarım vardı. Okur olmamın iyi bir şey olduğunu düşündüklerini bilerek hevesle okudum; kendimden oldukça hoşnuttum. Ama çok geçmeden Gide'in, Beckett'in, Nietzsche'nin bir kopyasını aldılar ve sonra gözyaşları ile çatışmalar başladı. Kitabı Mukaddes ve çocuk kitapları dışında okumak her zaman iyi değildi. Tehlikeliydi. Artık daha da hevesle ama gizlice okuyordum, ne yaptığımı görmemeleri için dikkatliydim. En hafif tabirle "kötü" olarak nitelendirilebilecek kitaplarla yeraltına indim. Öte yandan Shakespeare ya da Swift okuyor görünmek akıllıca ve iffetliydi. Bu yazarlarda bulabileceğiniz onca şeyi düşündüğünüzde tuhaf değil mi? Ama onlar ulusal hazinelerdi. İyilik vatanseverlikti. Daha doğrusu İngiltere iyiydi. C. S. Lewis'in bir kopyasını her zaman el altında bulundurmak daha erdemli bir davranış olurdu. Ama C. S. Lewis'i asla hazmedemedim. O fazla iyi iyiydi.

Babamın çalışma odası duvardan duvara Kitabı Mukaddes üzerine kaynak kitaplar, teoloji ve Hristiyanlıkla ilgili şahitlik kitaplarından oluşuyordu. Hiç birini açmadım. Özellikle kaynak kitapları, toz-

lu bir tövbeyi çağrıştıran, yara kabuğu kırmızısı kapaklı kocaman kitaplardı. Yalan söylüyorum. Onları bir ya da iki kez açmış olmalıyım çünkü sayfalarının sararmış iki sütuna bölündüğünü ve metin referansları, parantezler, dipnotlarla dolu olduklarını hatırlıyorum. Bir bakış bile onları asla okuyamayacağımı anlamam için yeterliydi.

Oturma odasında, içinde Dumas'dan Kingsley'e, Lewis Carroll'dan Sholokhov'a, Teknede Üç Adam'dan John Buchan'a kadar çeşitli edebiyat ve çocuk kitaplarının bulunduğu küçük, döner maun bir kitaplık vardı. Hepsine izin vardı. Hepsini okudum.

Merdivenlerin altında, tavan alçaldıkça dizlerinizin üzerine çökmek zorunda kaldığınız bölmenin hemen arkasında, kalın kahve-rengi bir kağıda sarılmış ve iple bağlanmış, 1940'larda evlilik ve seks hakkında yayımlanmış bir kitap vardı; daha önce hiç sevişmediyseniz nasıl sevişmeniz gerektiğine dair bazı talimatlar içeriyordu. Giysilerinizi çıkarmak için acele etmeyin ve kendi zevkiniz kadar partnerinizin zevkini de düşünün gibi şeyler. Adını unuttuğum bu kitap benim için son derece yararlı oldu. Ayrıca erdemli ebeveynlerimin bunları yaptığını keşfetmek de son derece ilginçti. Kitabın evdeki diğer raflarda görünmemesi de ilginçti. Ayrıca, ipin nasıl çözüleceğini ve sanki pakete ne zamandan beri dokunulmamış gibi tekrar nasıl yapılacağını öğrenmek de eğlenceliydi. Muhtemelen annemle babamın artık onun bilgece tavsiyelerine ihtiyaç duymadıkları zamandan beri. Her neyse, gerçek şu ki, iyi olan ya da iyiler için olan kitaplar vardı ama her an herkes için iyi değildiler. Bu bir gelişmeydi.

Çiçekli perdeler ve pembe bir yatak örtüsüyle pembeye boyanmış kız kardeşimin odasındaki raflar Georgette Heyer ve benzeri tarihi romanslarla doluydu. Bir noktada kitap kapakları ile odanın dekoru arasındaki ilişkiyi fark etmiş olmalıyım. Bu, kız kardeşimin taşıdığı haleydi. Kilisede gitar çalardı ve her zaman dua ederdi ve romantizmle ilgili her şey, edep ve pembe bir görünümle karşımıza çıkar-

dı. Bir keresinde bir Georgette Heyer romanının yarısını okumuştum. Hiç faydası olmadı.

Kardeşimin odasındaki kitaplıkta, Asimov ve Ballard'ın muhtelif bilimkurgularının arasında, saklı bile olmayan, Agnar Mykle'in *Lasso Round the Moon* [Ayı Saran Kement] adlı ciltsiz bir kitabı vardı. Ciltsiz kitaplar benim için yeniydi. Kapağında hayal gücüne çok az şey bırakan bir fotoğraf vardı. Bu kitabın sadece belirli bölümlerinin okunması gerektiğini hemen anladım. Zaten iyice karıştırılmışlardı.

Kitaplarla olan bu ilk ilişkilerimi hatırladığımda, kitapların zihnimde kaçınılmaz olarak iyi ya da kötü yazılmış, heyecan verici ya da sıkıcı, inandırıcı ya da inanılmaz olarak değil, ailemizdeki her şeyi iyi ya da kötü, masum ya da tehlikeli olarak düşünmek için kullanılan temel kritere göre ayrıldıklarını fark ettim. Zihnim güzel kitaplar, kötü kitaplar ve bu ikisinin karmaşık kombinasyonları arasında gidip gelirken onların tarzlarını ve hikâyelerini aile üyeleriyle ilişkilendirdim. Babam elbette iyiydi, ama entelektüel bir şekilde, Kitabı Mukaddes'e uygun bir şekilde, iyiliğin ve aklın ve çalışmanın tamamen uyumlu olmasını isteyen bir şekilde; hatta belki de vaaz veren bir şekilde çünkü babam bu kitapları vaazlarını yazmak için kullanmayacak da ne yapacaktı?

Annem de iyiydi hatta babamdan daha iyiydi, ama artık iyiliğin duygularla, fedakârlıkla, bencillikle, başkalarının sizi hayal kırıklığına uğratmamasını veya kötü davranarak sizi incitmemesini beklemekle ilgisi vardı. Annem yemek pişirir, temizlik yapar ve size bakardı ve siz onun bunları kalbindeki iyilikle yaptığını hissederdiniz. Kötü bir kitap okurken yakalandığımda babam bana kızardı. Annem incinirdi. Babamın öfkesiyle her zaman başa çıkabilirdim. Ama annemin acısıyla değil. Sorun da buydu.

Kız kardeşim, örneğin *Lasso Round the Moon*'u öğrendiğinde, öfkelendi, yerin dibine girdi. Bu beni endişelendirmezdi, aksine olduk-

ça eğlenceliydi, eğer masal anlatmaya meyilli olmasaydı. Georgette Heyer'den biraz daha heyecanlı bir şeyler okumak isteyen ama bunu yapmaması gerektiğini düşünen birinin öfkesiydi onunki. Yani masal anlattıysa bunu kıskançlıktan yaptı. Bu, yıllar önce üstesinden geldiği ve şimdi gülüp geçeceği bir şey.

Erkek kardeşimin umurunda değildi. Ne isterse onu yapardı. Daha doğrusu, hayır. Kardeşim okumaması gereken kitapları *bilerek* okudu. Ondan *yapmamasını* istedikleri şeyleri yaptı. Gide ve Nietzsche'yi değil, Agnar Mykle ve Anaïs Nin'i. Kardeşim kışkırttı. Bu, iyi/kötü ayırımında kötü tarafta sayıldığını bilmekten mutlu olan birinin kışkırtmasıydı. Belki de gerçek şuydu ki, erken yaşta çocuk felci geçirmiş, birkaç ayını ölümün kapısında geçirmiş olan ağabeyim, adab-ı muaşeret konularında hepimiz kadar endişeli değildi. Onun için önemli olan hayatta olmaktı. Her halükârda ve sebebi ne olursa olsun, kötü çocuk olmak onun için çok önemliydi. Agnar Mykle'nin sarışın kahramanı Ash'in güçlü parmakları altında inleyen ve kıvranan büyük Norveçli kadınların göğüslerini hissetmesini okumasının annemi de farklı bir şekilde kıvrandırması onu endişelendirmiyordu. Annem acı çekiyordu. Kardeşim umursamadı. Tehlikeli şeyleri gizlice değil, *açıkça* okurdu. Belki de izleyecek kimse olmasaydı onları hiç okumazdı. Sorunun annesinde olduğunu söyledi, kendisinde değil. Kilise vaktinin geldiğini hatırlatmak için odasına gönderildiğimde, "Onlara gidip kendilerini becermelerini söyle," derdi. Ben kötü evlat ile iyi anne arasındaki elçiydim. Benim konumum buydu, aracıydım. Yatağında ciltsiz bir kitap okuyordu. Tehlikeli bir kapağı vardı: dağılmış giysiler ve çıplak bedenler. "Okuduğumu söyleyebilirsin," diye güldü. "Okumayı seviyorlar." Kardeşimin odası kirli çoraplar, tişörtler, gitarlar, amplifikatörler ve yaptığı resimlerle doluydu. Gördüğüm ilk doğum kontrol hapı ambalajı, ağabeyimin resimlerinden birinin tuvaliyle çerçevesi arasına sıkışmıştı.

Aşırılık ve sanat. Georgette Heyer'in fırfırlı güzellikleri ile kız kardeşimin odası arasında olduğu gibi, Agnar Mykle'in ciltsiz kapakları ile erkek kardeşimin odasını kullanma şekli arasında da kesinlikle bir yakınlık vardı. Ancak yıllar sonra Agnar Mykle'a tekrar baktım ve onun aslında oldukça ciddi bir yazar olduğunu, kitapta sadece birkaç sayfa seks olduğunu fark ettim. Belki de kardeşim sadece kıskırtmıyordu. Ve sadece birkaç yıl önce, bir İtalyan yayıncı bir çeviriyi kontrol etmemi istediğinde, biraz Georgette Heyer okudum ve onun biraz kötülük isteyen iyi bir kız için yumuşak bir romantizmden daha fazlası olduğunu fark ettim. Belki de kız kardeşim o kadar da umutsuz değildi. Çocukluk kutuplaşmalarım tüm dünyayı siyah ve beyaz yapmıştı.

Kendi gri benliğim hariç. Topografya ve sembolizmin bu birleşimi çok kolay görünecek, ama doğru: Odam erkek kardeşimin ve kız kardeşimin odalarının *arasına* sıkışmıştı. Benim odamda da bir kitaplık vardı elbette. Burada güllerle kaplı tarihi romanlar yoktu. Muhteşem göğüs dekolterlerine son bir parça mütevazı kıyafet tutturmuş kızlar da yoktu. Kutsal kitap yoktu, Hristiyan tanıklıkları yoktu. Masum çocuk kitapları yoktu. Tolstoy ve Dostoyevski, Çehov, Flaubert ve Zola vardı. Bu kitaplar *yabancıydı*, bu dünyaya ait değillerdi. İçlerinde pek çok ilginç şey vardı ama ailem onları entelektüel ve dolayısıyla muhtemelen iyi ya da en azından kesinlikle kötü olarak görmüyordu. Onlar bir orta yol ve *ciddiyete* doğru bir kaçıştı.

Kitaplığımın en üst rafındaki üç ya da dört kitap aslında hiç orada durmuyordu; kütüphaneden geliyorlardı. Ailem kütüphaneye gitmemizi çok severdi; özellikle babam entelektüel birikime büyük yatırım yapmıştı ve Wycliffe ile beş yüz yıl önceki Reform'a uygun olarak, saygın metinlerle ilgili her türlü faaliyeti teşvik ederdi. Benim merak ettiğim, High Road, North Finchley'deki bu sessiz odalarda romanların çeşitli Abbot'lardan Zweig'a kadar alfabetik sıraya göre

düzenlenmiş olmasıydı. Bir kitabın iyi ya da kötü olduğunu anlamanın tek yolu kapağını incelemek ve sayfalarını karıştırmaktı. Evin belirli bir odasında bir kitap bulunacaksa bunun belirli bir türden olacağını *bilmem* gibi olağan ölçütlerimi reddeden kütüphane beni farklı anlam, seçimin ve sorumluluk alanlarına davet ediyordu. Orada kendimi kaybolmuş ve mutlu hissettim.

Bu arada, zamanı geldiğinde edebiyat okuyacağımı, benim için sadece kendi içinde değil, ailede bana verdiği özel konumla da anlam taşıyan bu başka kelimeler dünyasına gireceğimi, iyi ya da kötü olarak kolayca tanımlanamayacak kitapları okuyan, iyi ya da kötünün var olmadığını değil, dünyanın bundan *daha karmaşık* olduğunu söylemek isteyen birinin konumuna geçeceğimi anlamıştım. Ve bu *doğru* olduğu için ya da ben öyle hissettiğim için, bunu söylemek nasıl iyi bir şey olıncıydı? Kötü olmuyordum. İyiliği masumiyetten ve kendini feda etmekten gerçeğe doğru kaydırıyordum. Çünkü bu bana uyuyordu.

Okulda ve üniversitede resmi olarak edebiyat eğitimi almadan önce bile metin analizi konusunda biraz deneyim kazanmıştım. Her çarşamba akşamı kilise papazının evinde Gençlerin Kutsal Kitap çalışması vardı. Papazla birlikte Kitabı Mukaddes'ten kısa bir bölüm okur ve uzun uzun tartışırdık. Bu toplantılara gitmeye zorlandım mı? Tam olarak değil. Ama gitmezsem kötü görünürdü. Bölge papazının oğlunun Kutsal Kitap çalışmasına gitmemesi herkes için cesaret kırıcı olurdu. Ya da daha doğrusu *bölge papazının oğullarından* hiçbiri gitmeseydi. Annem hayal kırıklığına uğramış ve kederli, babam ise hoşnutsuz ve kızgın görünürdü. “Kardeşinin seni etkilemesine izin veriyorsun,” derlerdi. “Ağabeyini taklit ediyorsun.” Bir bakıma Kutsal Kitap çalışmasına gitmememizlik edemezdik çünkü kardeşim zaten gitmiyordu ve anneme bu ikinci darbeyi vuracak kişi ben olmayacaktım. Belki o gitmiş olsaydı ben de gitmek zorunda kalmazdım.

Ama iyi tarafından baktım. Kutsal Kitap çalışmasında kızlar vardı. Bilekler, bluzlar ve gülümsemeler vardı. Kelimelere odaklanarak onlara zeki olduğunuzu gösterebilirdiniz. Kızlar beni deli ediyordu. Onlara ilginç bir duruşunuz olduğunu gösterebilirdiniz, ne ateşli ne de düşmanca. Ayet ayet Kutsal Metinler'i inceledik. "Başlangıçta Söz vardı" ne anlama geliyordu? "Kutsal Ruh'un Baba ve Oğul'dan çıkması", "uysal olanların dünyayı miras alacağı", "Baba'ya benden başka kimse gelemmez" ne anlama geliyordu? Şu pasajı ele aldığımız günü hâlâ hatırlıyorum: "Senin işlerini biliyorum, ne soğuksun ne de sıcaksın; keşke soğuk ya da sıcak olsaydın. Öyleyse ılık olduğun, ne soğuk ne de sıcak olduğun için seni tüküreceğim." (s. 88) Bir anda bir tanıma ürpertisi yaşadım: bu bendim. Orta pozisyon, umduğum gibi iyi pozisyondan daha iyi değildi. Kötü pozisyondan daha kötüydü. Ilıklık soğuktan daha kötüydü. Bir kriz yaşadım. Bir süre daha hevesli bir şekilde iyi tarafta olmaya çalıştım, *Lasso Round the Moon*'u karıştırmamaya, ayak bileklerini ve bluzları hayal etmemeye çalıştım, ama bu zordu çünkü sanki gerçekten yaşamıyordum. Kendimi, hayata gerçek enerjisini veren tek şeyden mahrum bırakıyordum. Bazen bu konuda tam bir çılgınlık içinde olurdum. Kesinlikle kötü bir şey yapmam gerekiyordu. Mastürbasyon yapmak, sigara içmek, sarhoş olmak, bir kızın bacaklarını hissetmek. Bunu düşünmemek için saatlerce futbol oynardım. Yıllar sonra, Ugazio'nun anlamsal kutuplar üzerine kitabını okurken her zaman orta konumda olduğumu, tüm bu konularda nerede durduğumu anlamakta daima zorlandığımı fark ettim. Bunu daha da sinir bozucu yapan şey, ailedeki diğer herkesin kendinden çok emin olmasıydı; hepsi birbirlerine göre nerede durduklarını tam olarak biliyorlardı. Erkek kardeşimin kolaylıkla günah işlemesini, kız kardeşimin kendinden emin erdemini kıskanıyordum. Belirsizliğimin tek telafisi, zaman zaman, üstünlüğün tatlı tadıydı. Ben *sorunu* anlamıştım ama onlar anlamamıştı.

Doğal olarak evden uzakta olmak her zaman bir zevkti, her gün okulda, sonra da uzun süreler boyunca üniversitede. Doğal olarak en sevdiğim ders İngilizce, edebiyattı. Öğretmenlerin elimize tutuşturduğu analiz araçları için heyecanlı ve minnettardım. Kelimelerin nasıl bir arada çalıştığını biraz daha iyi anlamak yardımcı oluyordu. Ama bir şeylerin yanlış olduğunu hemen hissetmiştim. Neden yazarların kendileri ve kitapların hayatlarında oynadığı rol hakkında hiç konuşmuyorduk? Hikâyenin doğuşu üzerine düşünmeye kalkıştığınızda denemenizde her zaman kırmızı bir çizgi olurdu. Ve neden hiç okuyuculardan, hangi insanların hangi kitapları okuduğundan ve neden bazı kitapların açıkça belli bir tür insan için -kız kardeşim, erkek kardeşim- ve diğer kitapların, belki de yazarın kendisi dışında, görünüşte hiç kirne için yazılmadığından bahsetmiyorduk? Hep-sinden önemlisi, neden kişisel tepkinizden, bir kitabı hatta bir klasiği neden sevmediğinizden, sevmemek için neden iyi gerekçeleriniz olduğundan ya da olduğunu düşündüğünüzden ve sevmemek için iyi gerekçeleriniz olmasa bile, tüm otoritelerin bu metni yüce bulmasına rağmen, yine de, esrarengiz bir şekilde, yoğun bir şekilde sevmeye devam ettiğinizden hiç bahsetmezsiniz. Bunu okul defterinize yazmayı düşündüğünüzde ise başka bir kırmızı çizgi ile karşılaşıyorsunuz. Garip bir şekilde, edebiyat *çalışmaları* sistematik olarak edebiyat *deneyimini* dışlıyordu.

Okuldaki İngilizce derslerim oldukça iyiydi ancak 1970 yılında, 16 yaşındayken *J. Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı* üzerine yazdığım kompozisyondan kırık not aldım. "Biyografik safsata!" diye yazmıştı öğretmen sayfanın altına. T. S. Eliot'ın bir erkeğin kadınlar karşısındaki iç karartıcı yetersizliğini sofistike bir şekilde yorumlamasının, bir yazarın kendi başarısızlıklarını zekice bir edebi performansa dönüştürerek telafi etmeye çalıştığını düşündürdüğünü yazmıştım. Bu zekice yaklaşım için A almayı beklerken D almıştım. Hem de beni

seven bir öğretmenden! “Bir yazarın eseriyle hayatını asla karıştıрма,” diye homurdandı. Yıllar sonra Peter Ackroyd’un Eliot biyografisini okudum ve haklı olduğumu anladım. Başka türlü nasıl olabilirdi ki?

Ama   retmenim de haklıydı. Üniversitede hiçbir şey bir yazarın eserini onun hayatıyla ilişkilendirmekten daha yanlış, daha kaba ve daha naif kabul edilmezdi. Yapılar, üsluplar, imge kalıpları ve sembolizm analiz edilir, ama yazarın kendisini acil olarak ilgilendiren konular hakkında yazıyor olabileceği asla d ş n lmezdi. Daha da kafa karıştıracı olanı, Cambridge’de F. R. Leavis’in   rencisi David Holbrook’un   rencisi olarak  alışmamdı. Leavis’in   rencisi David Holbrook’un   rencisi olarak Cambridge’de okurken edebiyat eserleri üzerinde güçlü bir ahlaki pozisyon almakta ısrar eden, onların ahlaki olmasında ısrar eden, bu kriteri en üste koyan ve ahlakı estetikten ayrılmaz kılan birinin eline düşmüştüm; doğal olarak bu, geldiğim yer açısından bana hemen anlamlı gelmişti; hatta bir bakıma cesaret vericiydi çünkü Holbrook’un ahlakı ailemin ahlakı değildi, herhangi bir metafiziğe ba lı değildi ya da günahlarım için ölen bir İsa’nın patosuna boyun e miyordu, vb. Bu zor ve akılcıca bir ahlaktı. Ancak bu durumda bile, eserin yazarın hayatıyla ya da kendi hayatınızla herhangi bir şekilde ilişkilendirilmemesi gerekiyordu ki bu şimdi daha da tuhaf görünüyordu çünkü ahlaki bir aciliyet duygusu ancak bir durumdan, bir deneyimden, bir hayattan çıkabilirdi.

Üniversitedeyken ilk yazma denemelerime başladım. Belki de kaçınılmaz olarak, büyük edebiyat eserlerini analiz etmek üzere   rendi imiz çeşitli edebi teknikleri kendime rehber edindim. Ciddi romanlarda her zaman birçok anlam katmanı olduğunu hatırladım; bu özellik niteliğe dair bir garantiydi ve ben de bunu uygulamaya çalıştım. Sembolizm kalıplarını ve bu sembolizmle özel bir ilişki içinde olan gizli sözcük alanlarını ortaya koymaya çalıştım. Son olarak, tüm bunları beklenmedik bir şekilde sonuçlanan ya da tam ola-

rak sonuçlanmayan, okuru askıda bırakan bir tür olay örgüsüyle bütünleştirmeye çalışırdım. Hepsi çok bilinçli bir şekilde.

Kısacası, *nasıl yazacağını bilen*, edebiyat metinleri üretmeyi bilen yazarlardan biri olma tehlikesiyle karşı karşıyaydım, yani edebiyat eleştirmenlerinin anladığı anlamda edebiyat, edebiyatı nasıl analiz edeceğini bilen insanlar tarafından analiz edilmek üzere yapılmış edebiyat, vb. Başka birinin onu parçalara ayıracağını düşünerek bir şeyi bir araya getirirsiniz. Her yazar, kendi yaşadığı deneyimlerden bağımsız olarak, salt hırsla hareket eden, hayatın dışında bir olgu olarak, edebiyatın daha önce yaptıklarını yapmayı öğrendikçe, kendi içine kapanan, zihinselleşmeye mahkûm bir tür. Bugün edebiyat olarak adlandırılan metinlerin büyük bir kısmı bu tür eserlerden oluşuyor, belki aralarında kısa süreliğine de olsa sahici bir algı ve gerçek bir canlılık barındıranlar da olabilir. En nihayetinde, kaçınılmaz olarak kuralcı ama aynı zamanda saçma bir şekilde kutlayıcı -sanki edebiyat dünyadaki en önemli şeymiş gibi- hale gelen akademik edebiyat çalışmaları, edebiyatı öldürmeye, onu kendi kendisinin hayaleti haline getirmeye, hep aynı kostümler içinde aynı hareketleri tekrarlamaya, okurun kaçmak için ya da bulmaca çözücünün edebiyatı analiz etme yeteneğini kullanmak için gittiği bir yere dönüştürmeye mahkûmdur. Genel olarak hepimiz yazmaya ve yazdıklarımızın *edebiyat* olduğunu hissetmeye çok hevesli hatta meraklıyız.

Neyse ki bu konuda hiç iyi değildim. Birinci Bölüm sınavlarıma isteğe bağlı bir ek olarak bir öykü göndererek üçüncülükle ödüllendirildim. Genelde bir birinciliğim vardı. İyi bir eleştirmendim ama yaratıcı tarafta iyi değildim. Belki de bunu kabullenmeliydim. Yine de giderek daha fazla sadece yaratıcı taraf beni ilgilendirmeye başladı. Bu da benim geçmişimle ilgiliydi. Çünkü eğer kişi ailemin düşüncesindeki şiddetli Maniheizm'i reddediyorsa, ama aynı zamanda kendini iyi olarak düşünmeye ihtiyaç duyacak kadar şartlanmışlığını

da koruyorsa, bunu yapmak zorundadır, yani Maniheizm'i reddetmelidir, başkaldırmak adına değil, ciddiyet adına, hayata derin bir katılım adına. Ve eğer edebiyat kopuk ve düşünsel bir şey haline gelirse, bu yeterli olmayacaktır. Edebiyat benim için, geldiğim yerden ancak içine hayat katarak, her zaman belirli deneyimlerden ve belirli insanlardan ayrılamayan bir duygu ve fikir girdabında bir konum bulma mücadelesi vererek mümkündü.

O zamanlar bunların çoğu benim için muğlaktı ancak bir şey kesinlikle açıktı ve hâlâ da öyle: Genç bir adamın para kazanmak ve bağımsız bir hayat yaşamak için ne yapacağına karar vermesi gereken o korkunç an geldiğinde, kendimi gerçekten yapmayı hayal edebildiğim ya da *mutlu* bir şekilde, yani kendimi gerçekleştirme hissiyle yaptığım *tek* şeyin yazmak olduğunu gördüm. Ve bunun babamla ve gençliğim boyunca dinlediğim tüm vaazlarla, o kutsal metinlerin üzerine bina edilmiş söylevlerle ilgili olduğunu hemen anladım. Tam olarak onun izinden gitmeyecektim. Ama ona tam olarak karşı da çıkmayacaktım. Onun vaazlarını ve kesinliklerini *çürüten* kitaplar yazacaktım; hayatı, o vaaz vermeden önce hep hissettiğim büyük karmaşaya geri döndüren kitaplar. Son derece yararsız bir hareketle, insanları bu meselelere ilişkin kendi kaygı ve heyecanıma sürükleyecektim.

Öğrenimime devam etmekten çok evden kaçabilmek için Cambridge'i bitirip Harvard'a geçtiğimde, öğrendiğim teorilerden edebiyat inşa etmeyi içermeyen ama onlara salt karşıt da olmayan bir yazım biçimi aramaya başladım. Dikkatin tümüyle hayatın gerçek hislerine ve muammalarına yönelmesi gerekiyordu. Ama bu ne zor bir iştir! Duyguları dürüstçe gözlemlemek, onlar hakkında etkili bir şekilde yazmak ve insanların kendi tarzlarında çekici olan geleneklerde yer alan kitaplardan belirli beklentilerinin olduğu bir dünyada bunu yayımlamak ve para kazanmak gibi pratik bir projeyle birleştirmek ne

kadar zor bir iştir. Ama öyle ya da böyle para kazanmak gerekiyordu çünkü ailemin hiç parası yoktu.

Bu, sekiz yıl süren bitmek bilmeyen bir vur-kaç, daha doğrusu iskala ve kaç süreciydi. Önce Londra'ya döndüğüm, ofislerde ve dil okullarında çalıştığım, Harvard'da tanıştığım İtalyan bir kızla evlendiğim ve 1981'de İtalya'ya taşındığım yıllar. Tüm bu süre boyunca yazmaya çalışıyor, "sıradan" bir kariyeri kabul etmemeye çalışıyordum. Belki de geçmişimden bir şekilde seçilmiş olduğum gibi gülünç bir fikir de edinmiştim. Bunun rasyonel olarak böyle olamayacağını biliyordum. Yine de durmak daha mantıklı görünebilecekken denemeye devam ettim. Bir şeye entelektüel olarak inanmamak ama duygusal olarak inanmış gibi davranmak oldukça mümkündür. Ve eylem söz konusu olduğunda duygular her zaman aklın önüne geçer.

Her yeni romanda, o ilk günlerde, etkilendiğim bir üslubu taklit ederek çalıştım, sonra bu üslup ile kendi algılarım arasındaki geriliği hissetmeye ve buna göre ayarlamaya çalıştım; sonuç olarak yazdıklarım, yakınlık duyduğum bir duruşa göre geliştirdiğim bir duruş haline geldi. Henry Green, Samuel Beckett, Elizabeth Bowen, Beryl Bainbridge, hepsi ihtiyacım olan şeyleri sunuyor gibi görünen yazarlardı ancak ilk ikisi çok güçlü bir etkiye sahipti - insan sadece boyun eğebilir ve kötü bir şekilde kopyalayabilirdi - son ikisi ise kendimi kaybetmem için çok fazla alan bıraktı. Zor bir dönemdi. Yayımlanmadan yedi roman ve bir dizi öykü yazdım.

Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, bitmek tükenmek bilmeyen ret cevaplarından sonra başarıya ulaşan kitap, Evanjelist bir ailede zıt kutuplar arasında kalmış bir ergenin karizmatik harekete dahil olmasını anlatan küçük bir otobiyografik romandı: çünkü bu, aile hayatımın bahsetmediğim bir bölümü, bir zamanlar bize Ayı Pooh okuyan anne ve babamın şimdi nasıl şeytan çıkardıkları ve nasıl ezberden konuştuklarını anlatıyordu. Söylemeye gerek yok, bu gelişme ailede-

ki gerilimin sınırlarını zorlamıştı. İtalyan yazar Natalia Ginzburg'dan öğrendiğim bir üslupla yazılmış kısa bir kitaptı; anlatılan olayların bir parçası olmaması gerektiğini düşünen ya da bunlardan kurtulmuş olmaktan memnun olan, çocukluğuna mutsuz bir merak duygusuyla bakan birinin konuştuğu özlü, kopuk, ergen bir birinci şahıs. Belki de yabancı bir dilde yazılmış ve okunmuş bir anlatıdan etkilenmenin avantajı, kişinin bir ruh hali ve üslup öğrenmesi ancak kelimeleri ya da sözdizimini aynen taklit etme tehlikesiyle karşı karşıya kalmamasıdır. Romanımın konusu gerçek bir olayın anlatımıyla doğru noktasına ulaştı; erkek kardeşimle annem ve babam arasındaki zıtlaşmanın tepe noktası, yani kız kardeşimle birlikte oturma odamızda erkek kardeşimin içinden kötülükleri defetmeye çalıştıkları an. Bu, benim dikkatle dışında bırakıldığım bir dramdı, muhtemelen yatak odamda Çehov okuyordum. Romanda, kardeşimi kurtarmamı sağlayan bir müdahalem olduğunu uydurdum. Bu tamamen bir hüsnü kuruntudan ibaretti.

Kendisi de romancı olan bir arkadaşım *Tongues of Flame*'i [Alevden Diller] okuduktan sonra bana "Ben asla böyle bir kitap yazamazdım," dedi. "Annemin tepkisinden çok korkardım." İşte o zaman bir romanın yakın arkadaşlar ve aile üzerindeki etkisi ve bu etkiyi öngörmenin yazma eylemini nasıl gerginleştirip yönlendirebileceği ya da her halükârda koşullandırabileceği meselesiyle karşı karşıyayız. Ancak gerçek şu ki, en azından bu durumda, *Tongues of Flame*'i yazdığım sırada o kadar çok ret cevabı almıştım ki -kelimenin tam anlamıyla yüzlerce- kitap üzerinde neredeyse hiç durmadan çalıştım ve sadece birkaç ay içinde yazdım. Yayım lanacağıma inanmayı bırakmıştım. Artık özgürdüm. Başka şeyler yazdığım iki ya da üç yıl boyunca bir dizi ret cevabı alan bu roman sonunda yayımlanmamış metinler için verilen bir ödülde ikinci oldu; jüri kitabı ödülün sponsoru olan yayıncıya tavsiye etti, onlar da (kitabı daha önce reddetmiş

olmalarına rağmen) yayımlamayı kabul ettiler ve dizgiyi, kendisi de kitabı reddetmiş olan ama aynı yayıncıyla başka denemelerim için temas halinde olan menajerime gönderdiler. Telefon görüşmeleri ya da İtalya'ya posta masrafı yapmak istemeyen bu temsilci, kitabın basılacağını açıklayan bir mektupla birlikte dizgiyi derhal annemin Londra'daki adresine gönderdi. İşle ilgili her türlü mektubu açma talimatı olan annem mektubu okudu, benim adıma sevindi, kitabı okudu ve çok üzüldü.

İşte bu. Sonunda annemi ciddi bir şekilde incitmiştim, düşününce ağabeyimin şimdiye kadar yaptığı her şeyden çok daha kötü bir şekilde. Ve bunu kalemimle yapmışım. Annemin gözyaşlarıyla dolu uzun ve pahalı telefon konuşmaları oldu. Ama genel olarak, başkalarını incitmenin düşündüğüm kadar zor olmadığını fark ettim, özellikle de kitabınızı yayımlatıyorsanız. Kitabı geri çekmemi istedi. Onu utançtan kurtarmak için takma bir isimle yayımlamayı teklif ettim (babam birkaç yıl önce ölmüştü). Ancak arkadaşlarımın ve yayıncımın tavsiyesi üzerine fikrimi değiştirdim ve kendi adımla yayımladım. Bu *benim* hayatımdı, *benim* kariyerimdi, uzun zamandır bekliyordum. Kitapta gerçek dışı ya da ciddi anlamda rahatsız edici hiçbir şey olmadığını düşünüyordum. Ve aslında, sonunda, annem bu olayı geçmişte bıraktı. Ya da öyle olduğunu söylemeye istekliydi. Bu, onun fedakârlık yapma misyonunun bir parçasıydı. Ancak bu noktadan sonra, yazdıklarımın etrafımdakileri etkileyeceği, yayımladığım şeylerle başkalarını incitirsem “iyi bir insan” olduğumu hissetmekte zorlanacağım konusunda gergin bir farkındalığım olacaktı. Aynı zamanda romanların en zor şeyleri, en mahrem deneyimleri keşfetmek için özgür olunması gereken bir alan olduğunu da düşünüyordum. Bu bir ikilerdi ve hâlâ da öyle.

Evlilikle ilgili romanlarım hakkında konuşmayacağım. *Goodness* [İyilik], *Europa*, *Kader*, *Yargıç Savage*, *Cleaver* [Satır]. “Parks’ın en

iyileri ve en sevdikleri,” diye yazmıştı romancı Patrick Gale, bunlardan birini (sanırım *Goodness*) eleştirirken, “onun her kitabını artan bir endişeyle bekliyor olmalılar.” Gale’e göre romanlarımı okuma deneyiminin bir parçası da onların doğuşunu ve sonuçlarını merak etmek haline gelmişti. Sayfadaki hikâye, ötesindeki bir hayat hikâyesinin ipuçlarını veriyor. Burada yine Bateson’dan söz edilebilir; ritüel ve sanat, bunların toplumdaki işlevleri üzerine düşünür, uzun süreli herhangi bir yakın ilişkinin ya da gerçekten istikrarlı herhangi bir sosyal ilişkinin, her iki tarafın da bir tabuya ya da birçok tabuya karşılıklı saygı duymasına bağlı olduğunu öne sürmüştü; bir ilişkinin olduğu gibi kronikleşmesine ya da daha olumlu bir bakışla istikrarlı hale gelmesine izin veren şey, tam da temel gerçekler hakkında mutabık kalınan sessizlikti. Bu vizyonda, ritüeller ve sanat, tabunun yüzeye çıkmasına, kabul edilmesine ancak kodlanmış biçimde olmasına izin vermenin rahatlığını sunuyordu. Dolayısıyla, şair ya da romancı için, her zaman Bateson’un burada bir şeyler söylediğini varsayarsak, yazmak bir tabunun içinden mesaj kaçırmanın bir yolunu sunar, tabuyu olduğu gibi bırakır, onu yıkmakla tehdit eder -“bu evliliğimiz hakkındaki gerçek”- ama *tam olarak* yıkmaz -“aslında bu sadece bir roman ve bunun evliliğimiz hakkındaki gerçek olduğunu hiç sanmıyorum”.

Ancak çalışmamın burada geliştirdiğim fikirlerle ilişkisini göstermek amacıyla, farklı türde bir roman hakkında birkaç söz söylemek istiyorum, bazılarının sol elle yazıldığını söyleyebileceği bir roman ancak bu metaforun ima ettiği hiyerarşi türünün uygun olduğundan emin değilim; yani, sol elin sadece daha alt seviyedeki bir sağ el olmadığını, aksine kendine özgü işlevleri olan, sağ elin yerine getiremediği işlevleri olan *farklı* bir el olduğunu kabul edersek, romanın sol elimle yazıldığını kabul ederim. Sol el de en az sağ el kadar benim.

Yayımlama hevesimle, 24-30 yaşlarım arasında, tür yazımında denemeler yaptım. *Leo's Fire* [*Leo'nun Ateşi*] adlı, Boston'daki (okuduğum yer) bir kundaklama çetesini konu alan romanım BBC Arrow Ödülü için kısa listeye kalmıştı. Birinci şahıs anlatıcı gibi benim de sakat bir siyahi Amerikalı olmadığım öğrenilince yayımlanması teklif edilmedi. İtalyan teröristlerle ilgili bir gerilim romanı olan *Palace of Justice* [*Adalet Sarayı*] bir ajan tarafından kabul edildi ve cömert ret mektupları aldı. Bu solak girişimlerin sonuncusu, Patricia Highsmith'in Ripley kitaplarına selam gönderen *Cara Massimina*'ydı ancak bilinçli olarak psiko-suç türünün karışımına iki yenilik getirmeye çalıştım: İtalya ve komedi hakkındaki derin bilgim. Hikâyeye bilinçsizce kattığının asıl şey kendi geçmişimdi; elbette suçun yakıştığı hatta çekici olduğu -günah, kendine düşkünlük, heyecan- ama yine de insanın kendini bir suçlu olarak görmemek için her şeyi yapabileceği bir dünyada büyümüştüm. Bu yüzden kahramanım Morris Duckworth'un özel başarısı, özünde iyi bir insan olduğuna ve kurbanlarının ölümlerini hak ettiğine ve her halükârda öbür dünyadan suçlarını affettiğine ikna olmuşken bir seri katile dönüşmek olacaktı.

Bunların hiçbiri planlı değildi. Sayfa sayfa ortaya çıktı, tıpkı kahramanımın doğaçlama ilerlediği gibi doğaçlayarak, suçlarını asla planlamadan, tamamen içimden geldiği gibi, daha doğrusu küçük bir daktilo ile masa başında otururken yazarın içinden geldiği gibi. Diğer romanlarımın "ciddiyetinden" kurtulmuş (*Tongues of Flame* ve diğerleri çoktan ret cevabı almaya başlamıştı) eğleniyordum. Doğrudan daktiloda yazmak da bunun bir parçasıydı. Daha "ciddi" romanlar sessizlik ve keskin bir kalem gerektiriyordu. Bir anlamda, kitabın kendisi ciddi mesleğime karşı bir suçtu, kahramanın cinayetleri asla keşfedilmeyeceği için muhtemelen asla okunmayacak (hâlâ yayımlanmamıştın) bir düşkünlüktü. Ve doğrudan daktiloda yazdı-

ğım ilk kitap olduğu için, çok pratik bir şekilde, sağ elimle olduğu kadar sol elimle de yazdım.

Ama konuya gelelim.

Genç yaşta ölen dindar annesine çok bağı olan bakire Morris Duckworth, İngiltere’den ve özellikle de içkici, şehvet düşkünü, işçi sınıfından babasından kaçarak Verona’da İngilizce öğretmeni olur. Daha önce, bir partide başka birinin kendisine emanet ettiğı marihuana ile yakalandığında Cambridge’den atılmıştı. Masumdur ama suçlu bulunmuştur; yüksek mevkilerde tanıdıkları olsaydı ya da sadece daha iyi bir okuldan gelseydi okuldan atılmayacağına inandığı için anlaşılır bir şekilde mağdurdur. İtalya’da özel akşam sınıflarında İngilizce öğretir, başarısız olduğunu ve daha iyisini hak ettiğini düşünmektedir. Kimse onun dehasını fark etmemiştir. Ama İtalyanca konuşmayı öğrenmiştir.

“Son iki yılda gerçekten kazandığı tek şey, yabancı bir dili mükemmele yakın bir şekilde konuşabilme yeteneğı ve bu yeteneğın şimdi ona düşünme biçiminde verdiği tuhaf özgürlüktü. Sanki raydan çıkmış gibiydi. Zihni şimdi her türlü olasılık üzerinde özgürce dolaşıyor gibiydi. Morris, İtalyanca konuşmak kadar düşünmek için de her zaman büyük bir çaba göstermesi gerektiğini düşündü. Bu, kendisinden ve her zaman içine düşmesini istedikleri tuzaktan kurtulmanın bir yolu olabilirdi.”³²

Yine neyin peşinde olduğumun bilincinde olmadan yazdığım bu birkaç satır, belki de İtalya’da kalma kararım hakkında çok şey söylüyor. Her ne kadar bu ülke, onu tanıdığınızda en az özgür olan yer olsa da, yine de başka bir dile geçiş sizi, aslında kendi dilinize ya da daha

³² Tim Parks, *Cara Massimina*, Vintage, 2011, s. 11. Bundan böyle “Massimina” olarak anılacaktır.

iyi bir ifadeyle anadilimize, annemin bana öğrettiği İngilizceye kodlanmış olduğunu şimdi fark ettiğiniz bir dizi kısıtlamadan kurtarıyor.

Morris'in Bel Paese'de sevdiği şey gelenekleri ve eski sanatıdır. Ağır adabı, ihtiyatlı ve zarif zenginliği. Yazarken bunun farkında olmasam da, Morris'in annesinin özverili iyilik anlayışının yerine daha rahat bir estetik ve saygınlık anlayışını koyduğunu hemen hissediyorsunuz. Sanat iyidir ve lükse de izin verir, özellikle de İtalyan tarzında kendini gösterdiği gibi; bu anlamda Morris, ortaçağın sade kilisesini sanatla doldurarak kendileri için konforlu hale getiren büyük Rönesans bankerleriyle uyum içindedir. Bir trende, İtalyanca düşünen ve konuşan Morris ilk suçunu işler, İtalyan tarzında bir nesneyi, bir Gucci evrak çantasını çalar. Tren bir taşra istasyonunda durduğunda sahibi tuvalettedir. Morris çantayla birlikte trenden iner. İçinde farklı günlere ait farklı kız isimleri verilmiş bir günlük bulan Morris, evli olduğunu söyleyen sahibinin çeşitli metresleri olduğundan ya da fahişelerle görüştüğünden şüphelenir. Bu, Morris'in evrak çantasını çalma ve hatta para koparmak için sahibine birkaç tehdit mektubu yazma kararını tamamen haklı çıkarır. Bu girişim başarısızlıkla sonuçlanır.

Morris'ten ders alan 17 yaşındaki bir kız öğrenci, onun yakışıklı sarışınlığına ve açıkça sorunlu karakterine aşık olur. Morris ona, Massimina'ya, şehvet ya da aşktan ziyade -bir yanda dindar annesi, diğer yanda şehvet düşkünü babasıyla cinselliği tamamen bastırılmıştır- sadece zenginliğe değil, İtalyan taşrasının o çok özel, ağırbaşlı ve şık zenginliğine giden bir yol sunduğu için kur yapar. Morris'in arıyor gibi görüldüğü şey (tüm bunlar geriye dönüp bakıldığında) aynı zamanda nedamet duygusu uyandıran, aynı zamanda da hem iyi hem de kötü olma ihtiyacını karşılayan bir lükstür. İşte *fidanzata*'sının [nişanlı] şehir dışındaki palazzo'suna geliyor.

Oturma odası birçok açıdan yemek odasına çok benziyordu; ağır bir şekilde döşenmiş, karanlık, düz çizgilerin ve ahşap malzemenin baskın olduğu bir yerdi. Burası kesinlikle “sonradan görme” bir yer değildi. Zemin mermer, siyah-beyaz damalı plakalardan oluşuyor, mobilyalar ise tabutlarda kullanılabilecek kalitede maun ağacından acı verici bir şekilde dizilmiş; daha kasvetli türden sarmaşıklar ise kaplan desenli bir halının (kurşun deliğine kadar gerçek) üzerinde koyu renkli yapraklar açıyordu. Yine de şaşırtıcı bir şekilde, odanın demode havası Morris’i tam aksine rahatlatıyordu. Bu, mekânın teatrallüğinden kaynaklanıyordu. Böyle bir odada söylenen herhangi bir şeyden nasıl sorumlu hissedebilirdiniz ki? Özellikle de İtalyanca söylenmişse. Arkası dimdik bir sandalyeye oturdu, kepekleri ceketinin üzerine dökülmesin diye başını fazla sallamamaya dikkat etti. (*Massimina*, 3. Bölüm)

Morris’in yeni keşfettiği özgürlüğü, İtalyanca konuşması, *fidanzata*’nın annesi ve iki ablasına birkaç beyaz yalan söyleyerek kariyer beklentilerini biraz yükseltmesine neden olur. Ne yazık ki, Massimina’nın muhafazakâr ailesi onu kontrol eder. Fark edilir ve sürgüne gönderilir. Massimina derslerinden alınır. Morris dış karanlığın içinde dişlerini gıcırdatmaktadır. İngiltere’den İtalya’ya, bir ethostan diğerine geçmeye, kendini iyi hissedebileceği ama aynı zamanda kayıtsız kalamayacağı bir yer bulmaya çalışmış ve başarısız olmuştur.

Ancak Massimina aşıktır ve erkeğinden vazgeçmeyecektir. Evden kaçarak, tam da dersler bitip yaz başlarken Morris’e gelir. Tüm birikimini getirmiştir, ailesine nereye gittiğini söylememiştir. Yazar ve Morris kitabın ana fikrini aynı anda bulurlar: onu tatile götürmek ve ailesine *sanki kaçırılmış gibi* bir fidye mektubu yazmak. Böylece Morris tüm ustalığını gerektiren bir yolculuğa çıkar; hem kızı sakladığını fark etmeden saklamak hem ailesiyle iletişim kurmasını engellemek hem de yaptığı şeyin kötü bir şey olmadığına kendini

ikna etmenin yollarını bulmak zorundadır. Kaçınılmaz olarak başvurduğu gerekçe, entelektüel hatta estetik anlamda üstün olduğu fikridir.

“Önemli olan yaratıcılıktı. Her şey bununla ilgiliydi ve sonunda her şeyi affedilebilir kılacak olan da buydu. Saf zekâ. Bu dünyanın mallarından birazcık ayırmak onlara zarar vermezdi. Müfettiş bile aşağı yukarı bunu söylemişti. Aslında bu onlara iyi de gelebilirdi. Ve eğer Sinyora’nın çocuklarını nasıl yetiştirdiği ve idare ettiği konusunda (Morris’i nasıl idare ettiğinden bahsetmiyorum bile) biraz vicdan azabı çekmesine neden olursa, o zaman ne ala. Zaten paranın onda birini hayır kurumlarına bağışlayacaktı. Hikâyesini Mirror’a satmak söz konusu olursa bu iyi görünecektir. Kaçıran şahıs ganimete pay veriyor. Hayır, gerçek şu ki o cömert bir insandı, keşke elinde gerçekten cömertlik yapabileceği bir şeyi olsaydı...” (Massimina, 9. Bölüm)

Morris kızı Rinnini sahilinde saklar. Güneşliklerin ve kalabalığın arasında kim kaçırılmış bir kurban arar ki? Ama Massimina insanlarla tanışmayı sever ve Veronalı bir fotoğrafçı ve onun İngiliz kız arkadaşıyla arkadaş olur. Diğerlerinden daha yaşlı, şeytani bir sırıtışı ve sakat bir bacağı (kardeşim gibi!) olan fotoğrafçı, eş değiştirmeyi önerir. Morris dehşete düşer. Bir de Massimina’nın arkadaşlığından hoşlanmaya başladığı gerçeği vardır, birbirlerine dokunmaya ve birlikte biraz fiziksel zevk almaya başlamışlardır. Aşk kapıda gibi görünmektedir. Şimdi bu korkunç adam grup seks önermektedir. Aynı adam Massimina’nın kaçırıldığını fark edip müdahale etmeye çalıştığında, kaderi mühürlenir. Cinayet silahını bulmak için sadece saniyeleri olan Morris, bir hamamböceğini ezmekten başka bir şey yapmadığı konusunda kendini rahatlatır. Paçayı kurtarmanın verdiği coşku, Massimina ile ilk kez seks yapmasına yol açar...

28 yaşındaydım. Bir tür roman yazmaya niyetlenmişim, bir tür egzersiz ya da eğlence olarak, yayımlama arzusunun bir parçası olarak. Kitaba başlarken olay örgüsü hakkında hiçbir fikrim yoktu, bitirmeye zahmet edip etmeyeceğim hakkında da hiçbir fikrim yoktu. Yine de geriye dönüp baktığımda, son derece kişisel, okuyucuyla çok özel bir ilişki kuracak bir kahraman yarattığım açık; bu ilişki daha sonra *Goodness* ve *Cleaver* gibi daha “ciddi” romanlarda yeniden ortaya çıkacaktı. Morris iğrenç bir insan, gerçekten öyle. Ancak yazarın ona bir dereceye kadar sempati duyduğu, ona enerji ve çekicilik verdiği, onu asla açıkça eleştirmedeği açıktır. Böylece okuyucu bölünmüş hissetmeye başlar; Morris’le ve onun zararsız ilk suçlarının şakacı heyecanıyla özdeşleşir ancak işler ciddileşmeye başladığında şok olur. Yine de Morris baştan çıkarıcı olmaya devam eder. Onun yakalanmasını istemek zordur. Ve roman bu duygusal konjonktörü sonuna kadar zorlayarak Morris’i bir anda kötü, kendini ısrarla iyi, ama eğlence, her zaman kurbanlarından daha çekici, esprili ve zeki olarak sunmasıyla kötüden de kötü kılar ve bu böyle devam eder. Sanki nüktedanlık daha iyi davranışların yerine geçebilirmiş gibi. Roman, yani benim tarafımdan bunu yapmak için bilinçli bir plan olmadan, okuru iyi ve kötünün kesinlikle baskın kriterler olduğu bir zihin durumuna çekmeye başlar ancak nerede durduğumuz konusunda kafamız karışır, iki kutup arasında bir uzlaşma arzularız, Morris bir kere cinayet işlediğinde imkânsız olacak bir uzlaşma. Bu uzlaşma arzusu hikâyenin komedisinde de kendini gösterir; güldürü o kadar grotesktir ki iyi/kötü kutuplaşması saçma ve gereksiz görünür; hayattan zevk almak için, bir kadınla fiziksel bir ilişki kurmaya başlamak için adam kaçırpı öldürmek elbette gerekli olamaz. Tüm hikâyenin zorlama doğası, bunun doğru olmamasına dair bir arzuya işaret etmektedir.

Cara Massimina menajerim tarafından kabul edildi ancak yayınevleri tarafından büyük ölçüde reddedildi. Çok farklı olan *Tongues*

of Flame ve ardından diğer “ciddi” romanlar yayımlandıktan sonra onu bir kenara bıraktım. Ancak yıllar sonra, polisiye gerilim romanları yazan bir yazarla sohbet ederken (annesinin ne diyeceğinden korktuğu için *Tongues of Flame* gibi bir şey yazamadığını söylemişti), bir zamanlar benim de polisiye yazmayı denediğimden bahsettim. Taslağı çıkarmam için ısrar etti, okudu, heveslendi ve yayımlamam için beni teşvik etti. Bu kitap ile şu anda yayımladığım diğer dört kitap arasındaki ton ve üslup farkının ve belirgin hırsın, oluşturmayı umduğum itibarı zedeleyebileceğinden korktum. Bu nedenle romanı John MacDowell takma adıyla sundum. Yine biraz hayretle fark ettim ki (ancak *şimdi* bu ismi bu bağlama oturtarak) roman özetle aile kutuplaşmasını içeriyor. Çünkü John benim “kötü” taraftaki erkek kardeşim, Mac-Dowell ise “iyi” taraftaki annemin kızlık soyadıydı. Kızlık soyadının bile bu güç alanında belli bir yeri vardır. O zamanlar ciddi olduğunu düşündüğüm ama annemi inciten bir çalışma olan *Tongues of Flame* için takma isim kullanmaktan vazgeçmiştim, şimdi ise muhtemelen ciddiyetten bir kaçış, bir tür aptalca kendine düşkünlük olarak beni biraz utandıran bir çalışma için takma isim kullanıyordum. Bunu yapmakla hata ettim, yani bir bakıma yanılmış oldum; çünkü roman benimle çok ilgiliydi, ayrıca oldukça başarılıydı ve son olarak, tam da içinden çıktığım kutupluluğu gülünç hale getirme arzusuyla, aynı zamanda son derece ciddiydi.

Cara Massimina bir düzine ülkede yayımlandı ve özellikle *Los Angeles Times*’ın “*Kuzuların Sessizliği*”nden daha iyi” bulduğu Amerika Birleşik Devletleri’nde iyi karşılandı. Eleştirileri okumaya devam ettiğim bu dönemde, beni etkileyen şey, sadece olay örgüsünden ve mizahtan hoşlananlar ile Morris Duckworth tarafından, daha doğrusu onun iyi ve kötü, öldürmek ve öldürmemek arasındaki ikilemi sanki şaka yapabileceğimiz bir şeymiş gibi sunulma şekli tarafından açıkça tehdit edilmiş ve şok edilmiş hissedenler arasındaki

farktı. Bu okurlar -ki eleştirileri son derece agresif ve tatsızdı- romanın ahlaki yönünün daha ciddiye alınması konusunda ısrarcı olmak istiyorlardı. Bunların benim geldiğim anlam dünyasından gelen insanlar olduğundan hiç şüphem yok; iyi ve kötüyü aynı anda bu kadar yoğun ve bu kadar hafif bir şekilde sunmanın doğru olmadığını düşünen insanlar. Onları çok iyi anladım ve kendimi oldukça suçlu hissettim ancak kitabın bir amacının da tam olarak ahlakı hafife alma skandalının tadını çıkarmak, tam olarak herkesin bunu yapmamız gerektiği konusunda hemfikir olmasını sağlamak olduğunu fark etmiş olabileceklerini düşündüm. İki durumda da aynı eleştirmenler *Tongues of Flame*'e çok olumlu tepkiler vermişti.

Kitabın film hakları Dennis Potter tarafından satın alındı, Potter bir senaryo hazırladı ve ne yazık ki bunu filme dönüştüremeden öldü. Senaryosunun en güzel yanı, onun da öldürme ve güldürü kombinasyonunun sınırlarını zorlamayı reddetmesi ve kitabın sonunda Massimina'yı bağışlamasıydı; sanki güldürüyü kabusa dönüştürmek benim açımdan bir hataymış gibi. Bunlar Pulp Fiction'dan önceki günlerdi. Demek istediğim, yazının kalitesiyle ilgili herhangi bir soru bir yana, okuyucuların arka planında tepkilerini koşullandıran, hikâyeyi duruma göre kabul edilebilir ya da kabul edilemez kılan unsurlar var. Sonumu kabul edilemez bulan Potter, yine de romanın gerilimlerinden etkilenmiştir. Oyunlarına dair herhangi bir değerlendirme, onun zihninin de benimkiyle aynı güç alanında hareket ettiğini gösteriyor. Kitabı "mantıklı" bulan kişi tam da bu kitap karşısında şok olacaktır. Diğerleri içinse bu sadece karanlık bir komediydi.

Ama bir an için *Cara Massimina*'ya ve İtalya ile olan ilişkiye dönelim. Joyce'un nasıl üç Avrupa ülkesinde yaşadığını ve bu ülkelerin gündelik hayatlarına hiç karışmadığını, tüm eserlerinin geçtiği Dublin'e doğru sürekli olarak eve döndüğünü gördük. Daha sonraki bir bölümde Lawrence'ı ele alır, yaşadığı yabancı ülkelerin ona nasıl

hem korku hem de cesaret uyandıracak heyecan verici bir “ötekilik” sağladığını, aşırı sofistike İngiltere’de bulabileceğinden daha doğal hatta ilkel bir yaşam tarzı deneyimi sunduğunu göreceğiz. Joyce’un aksine, o bu ülkeler hakkında yazdı, ama bir gezgin olarak; asla gerçekten derinlerine inmedi, asla yerlileşecek kadar uzun kalmadı. Öte yandan benim arzum, Morris’in *Cara Massimina*’sında olduğu gibi, her zaman kendimi İtalya’ya ve İtalyan olan şeylere kaptırmak olmuştur. Başlangıçta İtalyan kültürünü “sevdiğim” için değil, içinde büyüdüğüm Protestan atmosferinden arınmış bir alan sunduğu için; daha sonra da basitçe etrafımdaki hayat bu olduğu için. Bir yerde yaşayıp da oraya derinlemesine dahil olmadığım bir senaryo hayal edemezdim. Dahil olmak zorundayım. İlle de *ait olmak* değil, kendimi İtalyan olarak göstermeye çalışmıyorum, ama olan bitene dahil olmak zorundayım. Ailemin yaydığı zihinsel dünyanın sorunlarından biri, yoğun yaşamının, sevmenin, zevk almanın neredeyse her zaman kutupluluğun kötü tarafında görülmesidir; yaşamın derinliklerine inmek ve iyi olmak zordur; daha ziyade Morris için olduğu gibi yaşamın kendisi bir suç haline gelir. Burada, İtalya’da, etrafımdaki her şeyin coşku ve telaşının bir parçası olmak için elimden geleni yaptım. Ve Morris gibi ben de sık sık yakalanma ve cezalandırılma kabusları görüyorum. Sanki burada yaşamam bile bir günahmış gibi.

Cara Massimina’yı yayımladıktan beş yıl sonra, yine çok yorucu ve oldukça deneysel iki roman olan *Shear* ve *Europa*’nın arasında, *Cara Massimina*’nın devamı olan *Mimi’nin Hayaleti*’ni yazdım. Bu ilkinden daha açık bir farstı, Morris artık Massimina’nın ablasıyla evliydi ancak ölmüş Massimina’nın hayaletiyle iletişim halindeydi, şimdi ona suçlarında rehberlik ettiğini ve Fra Lippo Lippi’nin Uffizi’deki *Çocuklu Madonna*’sında onun hık demiş burnundan düşmüş bir suretini bulduğunu varsayıyor. Olaylar yine hızlanır; Morris sürekli olarak geçmişini, gerçekte ne olduğunu örtbas etmek zorunda-

dır. Yine Morris'in birlikte olduğu kadın kurbanlardan biridir. Eleştiriler yine ilk kitaptaki gibi bölünmüş durumda. Yine bu kadar anlamsız bir şey yazdığım için belli belirsiz bir suçluluk hissettim, kitabı beğenenlerin hepsi tarafından "lezzetli bir şekilde ahlaksız" gibi söz öbekleriyle tanımlanan bir şey.

Sadece üç yıl önce, yani *Mimi'nin Hayaleti*'nden on yıldan fazla bir süre sonra, eleştirmen Christopher Ricks bana bu romanlarla diğerkleri arasında ciddiyeet açısından hiçbir fark görmediğini söyledi. Morris'in evleneceğı ve/veya öldüreceğı üçüncü bir kız kardeşin daha olduğuna dikkat çekti ve ona bir üçleme gibi görünen bu romanın sonuncusunun olup olmayacağını sordu. Aslında bunu sık sık düşünmüştüm ama Morris Duckworth ile daha fazla zaman kaybetmek bana aşırı şımarıklık gibi gelmişti. Ancak şimdi çok saygı duyduğum çok ciddi bir adam bunun sadece bir düşkünlük olmadığını öne sürüyordu. Bu bendim. Daha doğrusu bu bir düşkünlüktü ve benim için düşkünlük ciddi bir meseledir. Böylece üçlemenin son bölümü olan *Ölümü Resmetmek*'e başladım.

Bu kez, üçüncüye başlamadan önce ilk iki kitabı tekrar okuduğumda, nihayet ne hakkında olduklarını anladığımı hissettim. *Ölümü Resmetmek*, bir başka cinayet hikâyesi ve fars olmasının yanı sıra, sanatın belli bir zihin yapısında belli dürtüleri hem sınırlandırmaya hem de meşrulaştırmaya nasıl hizmet edebileceğı üzerine de bazı düşünceler sunuyor. Pek de yeni bir fikir sayılmaz. Üç kız kardeşten sonuncusuyla uzun süredir evli olan ve şimdi iki çocuk sahibi başarılı bir iş adamı olan Morris, yıllardır cinayetleri gösteren tablolar toplamakta ve genellikle ünlü başyapıtların kopyalarını yaptırmaktadır. Bunları karısının saray yavrusu evinin balo salonu olarak tasarladığı yere asar. Burada Delacroix'in *Sardanapalus'un Ölümü* tablosunun yeni aldığı bir kopyasına hayranlıkla bakıyor:

“Kış aylarında Morris büyük odayı gerçek şamdanlarla aydınlatmayı severdi: her biri on sekiz mum taşıyan dört harika barok, dövme demir canavar. Bunları yakmak, her bir alev çemberini bir zincir ve makara sistemiyle kaldırıp indirmek neredeyse on beş dakika sürüyordu ancak yapılan işe değiyordu: Her tarafta titreyen bıçaklar, çekiçler ve geniş kılıçlarla oda, onların asi, dumanlı titreşimleriyle çok daha heyecan verici hale geliyordu. Sakallı sadistleri ve çıplak cariyeleriyle *Sardanapalus*’un önünde duran Morris, aynı anda hem kilisede hem de genelevde bulunmanın garip bir şekilde tatmin edici deneyimini yaşıyordu.”³³

Morris bu resimlerin hayatındaki olası işlevinin farkındadır:

“Belki de bu resimleri bir daha öldürmemek için topluyorum; bu düşünce aklımdan geçti. Belki de tekrar öldürmeyi çok istediğim ama buna cesaretim olmadığı içindir.

Cesede sahip olmak ve onu yemek isteyen bir yamyam.” (s. 58)

Ancak yine de hayal kırıklığına uğrayan ve kendisine gereken değerin verilmediğine inanan Morris’in aklına, vahşice öldürme resimlerine odaklanan büyük bir sanat sergisine sponsor olma fikri gelir. Bu megalomani, esasen didaktik bir nitelik taşıdığı için haklı çıkarılır: Morris’in dünyaya vereceği bir şey varsa, o da cinayetin ne olduğu hakkındaki bilgisidir. Bir noktada, ki burada yine bilinçdışı devreye girmiştir, Morris’in bildikleri ve resimlerin bize öldürme hakkında söyledikleri evlilikle ilişkilendirilir. Kahramanımız yirmi yıllık karısıyla yataktadır; çift artık karşılıklı, cinsellikten yoksun bir anlaşmazlık içinde yaşamaktadır:

³³ Tim Parks, *Painting Death*, Harvill Secker, 2014, s. 45.

“Birdenbire, kendisi ve karısı arasındaki bu dokunaklı sessizlikte uzanırken cinayetin barajın yıkıldığı ve en yakınlarınız ve en sevdikleriniz hakkındaki gerçeğin ortaya çıktığı an Morris’i olağanüstü bir güçle vurdu. İki insan -Habil ve Kabil, Agamemnon ve Clytemnestra, Othello ve Desdemona- giderek artan bir gerilim ve mesafe içinde birlikte yaşamış, sonunda birbirlerine açılmışlardı. Kurbanın yüzündeki dehşet sadece ölmek üzere olan birinin dehşeti değil, sevgilisinin ruhunda uzun zamandır saklı olan şeyi nihayet anlayan birinin dehşetiydi. Evet! Evet! Ya da Romney’in Medea’sı vardı, çocuklarına bakıyordu ve ne düşündüğünü görebiliyordunuz. Onlar masumca oynuyorlar, tabii ki çıplak ve o öfke dolu, cinayet dolu. Ve baraj çatlıyor. Çekingenliği gidiyor. Kocamı öldüremezsem onları öldürürüm! Güzel! Her an ayağa fırlayıp saldırabilir.

Morris, sergisinin asıl konusunun bu olduğunu fark etti: İki insan arasındaki hakikat anı, korkunç hakikat, affedilmez benliklerimizi birbirimizden gizleyen perdenin yırtılması. Ve Morris bu açıklamayı yapacak, tamamen kendi meselesi olan bu konu hakkında konuşacak, ama aslında kendi kişisel gerçeğini tam olarak ele vermeyecekti.

Ne kadar zekice! Tanrım!

Morris Duckworth bir anda kendinden o kadar memnun hissetti ki karısının elini sıkıca kavradı.

‘Ah Morris!’ diye mırıldandı kadın.

‘Carissima,’ diye iç geçirdi Morris. Sevgi dolu gözlerle yüzünü karanlığa doğru itti ve onun saçlarını öptü.

‘Ne kadar tatlı,’ diye fısıldadı kadın. ‘Bu da neydi böyle?’ (s. 78)

Bu kadar yeter. Okuyucular ne demek istediğimi anlayacaklardır. İçinde büyüdüğüm atmosferi doyuran kutupluluk hem kitabı yazma kararında, hem kitabın içeriğinde, hem de kitabın okurla kurduğu ilişkide hâlâ mevcut. Bu, kesinlikle yazının kalitesiyle ilgili bir açıklama değildir, bu konuda hiçbir iddiada bulunmuyorum.

Okurun Adresi

Geçmişin ve özellikle de kişinin yetişme yıllarına hâkim olan değerlerin hikâye anlatma sürecinin her yönünü nasıl etkilediğinden bahsetmiştim; öyle ki benim durumumda anlattığım hikâyeler, iyi ve kötü kutupları arasında oluşturulan anlamların güç alanı açısından görülebilir. Tanrı aşkına, iyi ve kötü arasındaki bir *savaş*tan bahsetmiyoruz, bu aşağı yukarı herhangi bir hikâyede meydana gelebilecek bir şey. Daha ziyade, kahramanın ve belki de yazarın *bu güç alanında neredede durduğuna*, bir kutbun gerçekten iyi ve diğer kutbun gerçekten kötü olup olmadığına dair belirsizliğinden çıkan hikâyenin kendisiyle ilgili bir sorudur, bu da yaşamın erken dönemlerinde kurulan ilişkilerle ilgili bir belirsizliktir. Yazdıklarımın bahsettikten sonra, böyle bir geçmişin okuma biçimini, farklı yazarlara verilen tepkileri nasıl etkilediği hakkında bir şeyler söylemek istiyorum.

Her okurun farklı bir kitap okuduğunu söylemek artık sıradan bir şey ancak belirli okurlar ve belirli okumalar hakkında çok az şey söyleniyor. Daha ziyade eleştirmenler, kendi öznellikleri ve bunun nasıl yapılandırıldığı hakkında hiçbir şey söylemeden, otoriter olmasını umdukları okumalar üretmeye devam ediyorlar. Sanki ötesinde kişisel görüşlerin yalnızca bir gizem, bir kuruntu, açıklayama-

yacağımız bir Şey olduğu bir çizgi çizilmiş gibi. Eleştirmenler sıklıkla, ele alınan tüm yazarların zaten güvenli bir Şekilde kanonda yer aldığı ya da en azından geniş çapta ünlü olduğu deneme koleksiyonları önerirler ve sanki birini diğerinden daha fazla “sevme” sorunu ne burada ne de orada varmış gibi hepsine aynı coşku ya da ilgisizlikle yaklaşırlar. Böylece hiçbir risk alınmaz, hiçbir kişisel tercih tartışmaya açılmaz ve hangi yazarların iyi hangilerinin kötü olduğu konusunda *hepimizin hemfikir* olduğu izlenimi verilir. Kaçınılmaz olarak, bu tür denemelerin çok az ömrü vardır çünkü denemecinin kişisel tepkisinin doğruluğuna yönelik bir mücadele yoktur.

Ancak ara sıra, birisi açıkça işlerin böyle olmadığını, benim, okurun, sayfadakiyle özel bir ilişki içinde olduğumu ve bu ilişkinin tartışılması gerektiğini söyler. Örneğin burada, H. G. Wells’in Joyce’a yazdığı ve birkaç satırını önceki bölümde alıntıladığımız mektubun tam metni yer alıyor. İkili kısa süre önce ilk kez bir araya gelmişti ve Wells’in yanıtının girişi, Joyce’un, adeti olduğu üzere, *Finnegan Uyanması*’nın açılış bölümlerini verdiği İngiliz’den bir iyilik istediğini düşündürmektedir.

“Sevgili Joyce:

Çalışmalarınızı inceliyor ve üzerinde epey düşünüyorum. Sonuç olarak, çalışmalarınızın tanıtılması adına bir Şey yapabileceğimi sanmıyorum. Dehanıza ilk kitaplarınızdan beri büyük saygı duyuyorum ve şu anda size karşı büyük bir kişisel sevgi besliyorum ama siz ve ben tamamen farklı yollara sapmış durumdayız. Sizin eğitiminiz Katolik, İrlandalı ve isyancı; benimki ise bilimsel, yapıcı ve sanırım İngiliz. Zihnimin çerçevesi, büyük bir birleştirici ve yoğunlaştırıcı sürecin mümkün olduğu bir dünya (ekonomi ve çabanın yoğunlaşmasıyla güç ve menzilin artması), kaçınılmaz olmayan ama ilginç ve mümkün bir ilerleme. Bu oyun beni cezbediyor ve kendine bağlıyor. Bunun için

mümkün olduğunca basit ve açık bir dil ve ifade istiyorum. Katolik olarak başladınız, yani gerçeklikle taban tabana zıt bir değerler sistemiyle yola çıktınız. Zihinsel varlığınız korkunç bir çelişkiler sistemi ile kuşatılmış durumda. İffete, saflığa ve kişisel Tanrı'ya inanıyor olabilirsiniz ve bu yüzden her zaman amcık, bok ve cehennem çığlıkları atıyorsunuz. Ben bunlara kişisel değerlerim dışında inanmadığım için, zihnim hiçbir zaman klozetlerin, adet bezlerinin ve hak edilmemiş talihsizliklerin varlığıyla sarsılmadı. Ve siz siyasi baskı sanrısı altında büyürken ben siyasi sorumluluk sanrısı altında büyüdüm. Karşı çıkmak ve ayrılmak sizin için iyi bir şey gibi görünüyor. Bana pek öyle gelmiyor.

Şimdi bu edebi deneyinize gelince. Bu önemli bir şey çünkü siz çok önemli bir insansınız ve bu karmaşık yapının içinde disiplinden kaçan güçlü bir ifade dehasına sahipsiniz. Ama bir yere varacağını sanmıyorum. Sıradan insanlara, onların temel ihtiyaçlarına, kısıtlı zamanlarına ve zekâlarına sırtınızı döndünüz ve ayrıntılara girdiniz. Sonuç ne oldu? Büyük bilmeceler. Son iki eserinizi yazmak, okumaktan çok daha eğlenceli ve heyecan verici olmuştur. Tipik bir sıradan okuyucu olarak beni ele alalım. Bu çalışmadan çok zevk alıyor muyum? Hayır. Anrep'in Pavlov'un Şartlı Refleksler üzerine kötü yazılmış kitabının korkunç çevirisini okuduğumda hissettiğim gibi yeni ve aydınlatıcı bir şey elde ettiğimi hissediyor muyum? Bu yüzden soruyorum: Tuhafliklerini, fantezilerini ve yaratıcılık parıltılarını doğru bir şekilde takdir etmek için hâlâ yaşamak zorunda olduğum birkaç bin saatin çoğunu talep eden bu Joyce da kim?

Tüm bunlar benim bakış açımdan. Belki de siz haklısınızdır ve ben yanılıyordumdur. Çalışmanız olağanüstü bir deney ve onu yıkıcı ya da kısıtlayıcı bir kesintiden kurtarmak için elimden geleni yaparım. Ona inananlar ve onu takip edenler var. Bırakın onlar sevin. Bana göre bu bir çıkmaz sokak.

Size en içten dileklerimi sunuyorum Joyce. Ben sizin sancağınızın peşinden gidemem, siz de benimkinin peşinden gide-

mezsınız. Ancak dünya çok geniş ve ikimizin de yanılması için yeterli alan var.

Sevgilerimle,
H. G. Wells”
(Ellmann, s. 607)

Wells, arka planı kendi eserindeki üslup ve içerikle ve diğer üsluplara, diğer içeriklere, diğer arka planlara verdiği tepkiyle ilişkilendirir. Yazarın başarısını okurun memnuniyetinden ayırır. Joyce’un destekçilerinin coşkusunu baltalamak istemez ama onlara katılamaz. Her iki arka planı da “yanılsama” olarak görür ve kendi “yanılsamasının” farklı bir “yanılsamadan” çıkan eserleri takdir etmesini ya da bunun için zaman ve sabır bulmasını zorlaştırdığını kabul eder.

O halde, H. G. Wells, Joyce’un eseriyle karşılaştığında, daha önce esrarengiz bir bölüm olarak tanımladığımız şeyle karşı karşıya gelmiş gibi görünebilir; bu, onun üstesinden gelmek ya da kendini açmak istemesi için yeterince ilginç değildir; Joyce’u bir kenara bırakmak çok daha kolaydır. Yine de Wells, Joyce’un yazdıklarında saflık/safsızlık, otorite/diriliş kutuplarının nasıl ve neden görünür olduğunu tespit etmekte haklı olsa da, sözlerine devam edince kesinlikle yanılmıştır: “Sonuç nedir? Uçsuz bucaksız bilmeceler.” Saflık/safsızlık kutupsallığının baskın ve her şeyi tüketen olduğu yazarlarda -Dostoyevski, Coetzee- ahlaki ikilem, en fazla duygusal karmaşa yaşadığında bile büyük bir entelektüel netlikle ifade edilir. Bu tür yazarlar metnin ana *duygusu* için kelime oyunlarına kesinlikle başvuramazlar. Joyce’un ki kadar zorlayıcı bir üslup yaratan, üstünlük sağlama arzusudur ve bunun Katoliklikten gelen “korkunç bir çelişkiler sistemi” ile hiçbir ilgisi yoktur.

Wells, güçten, gücün artışından ve yoğunlaşmasından kendisine ilginç gelen bir süreç olarak bahseder. Bu noktada, son derece hırslı

bir adam olan ve bu arada mümkün olduğunca çok cinsel fetih gerçekleştirmeye kafayı takmış olan Wells'in, Joyce gibi, en çok başarı ölçütüyle, kendini onaylatmakla ilgilendiği aklımıza gelebilir. Mektuba bu şekilde yaklaştığımızda, Joyce'u anlamadığı için değil, kendisinden ne istendiğini çok iyi anladığı için reddettiğini görebiliriz. Joyce'a kendisi için iyilik yapma tatminini yaşatmayacaktır. Bu durumda, tamamen farklı kültürel geçmişlerden gelen ancak içinde büyüdükleri baskın anlamsal kutupluluğun, kazanma/kaybetme, yine de aynı olduğu erkeklerle karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Joyce, ailevi ve kültürel nedenlerden ötürü, bu anlamsal kutuplukta karmaşık bir konum, kendini hem kazanan hem de kaybeden olarak gördüğü bir konum üstlenmiştir; dehasını ortaya koyabilmek için kurban gibi görünmek zorundadır. Wells'in böyle bir sorunu yoktur. O sadece kazanmak ve hükmetmek zorundadır. Ve elbette bu yüzden bu kadar uzun bir mektup yazmıştır. Joyce'a *Üzerinde Çalışılan Eser*'in tanıtımına yardım etmeyi planlamadığını söylemek için tüm bunları kaleme almasına gerek yoktu. Ancak, Jung gibi Wells de, en azından kendi görüşüne göre, belli bir üstünlüğü, daha büyük bir olgunluğu ortaya koyan -"zihnim hiçbir zaman klozetlerin ve adet bezlerinin varlığıyla sarsılmadı"- kazılar yapmak zorundadır. Gördüğümüz gibi bu, Joyce'un harekete geçirme eğiliminde olduğu tepkilerden biridir. Wells bir diğerinden bahseder, "[eserinizin] inananları, takipçileri var", Joyce gibi yazarlar ile onların cazibesine kapılan okurlar arasında kendini dayatan bir tür efendi/mürit hiyerarşisini çok iyi anladığını gösterir.

Wells'in tepkisine ilişkin bu okumayı etraflıca desteklemeye çalışmayacağım. Bu hipotezi sadece, bir yazarın şu ya da bu değer kutbunun esiri olduğundan bahsettiğimde, eserinin kutbun eşit derecede önemli olduğu başka bir yazarinkine mutlaka "benzer" olması gerektiğini kastetmediğimi göstermek için ileri sürüyorum - işin

içinde çok fazla faktör var - sadece baskın kutbu ve önemini kavrar-sak, diğer pek çok şey netleşecektir. Metinde gerçekten önemli olan ve duygu yaratan değerler hakkında daha iyi bir fikre, neyin tehlike-de olduğuna dair daha net bir farkındalığa sahip oluruz.

Joyce'a karşı kendi direncim, Wells'i harekete geçirenlerden ol-dukça farklı saiklerden kaynaklanıyor. Joyce'un eserinde sefil ahlaki çıkarımlar olduğunu ve bunun okur üzerindeki etkilerinin zararlı olabileceğini iddia etmeye meyilli, neredeyse mecbur hissediyorum. İnsan hakları, cinsiyet eşitliği, pedofili vb. konular söz konusu oldu-ğunda ahlaka bu kadar takıntılı olan günümüz dünyası, estetiği ahlak-ın üstünde ve ötesinde bir yere koymaya hevesli olduğu için (mas-türbasyon yapan kişi bir gözlemcinin iPhone'unda yakalanan bir po-litikacı olsaydı tepkilere ve bakanlık istifasına neden olacağını hayal edebileceğimiz Gerty MacDowell sahnesinin büyüleyici olarak kut-lanması gibi) böyle bir şeyi kamuoyu önünde söylemenin ne kadar popöler olmayabileceğinin farkındayım. Sonuç olarak, Joyce'u ahlaki gerekçelerle eleştirme içgüdüme direniyorum ve eserlerinde açıkça takdire şayan olan şeylere hayran olmak için mazoşistçe elimden ge-leni yapıyorum. Ve gerçekten de hayranlık *duyuyorum*. Yine de, tik-sintim devam ediyor. Joyce'un esiri olmanın, Wells'in hissettiği gibi sadece bir yüzleşmeden kaybeden olarak çıkmak değil, aynı zamanda *kirlenme* riskini almak olduğunu hissediyorum. *Cara Massimina*'yı yazan adamdan böyle bir şey duymak kulağa tuhaf gelebilir. Ancak *Cara Massimina* tam da kirlenmenin zevkleri ve tehlikeleri hakkın-dadır. Kirlenmenin *varlığını* kabul eder. Bunun hakkında konuşur. Joyce için bu tür duygular ergen zayıflığıdır. Beni çocukça bulurdu.

Peki ya diğer okumalarım? Eserleri korku ve cesaretin, bağımlılık ve bağımsızlığın büyüğü altında olan bir yazara ulaştığımı hayal edin. Norveçli Per Petterson mesela. Petterson'un son derece başarı-lı kitabı *Out Stealing Horses*, anlatıcının ücra kulübesinin penceresi-

ne çarpan ve baş döndürücü bir şekilde akşam karına düşen baştan-kara farelerinin tasviriyle açılır. İçeride sıcaktan bunalan Trond Sander şöyle der: “Benim sahip olduğum neyi istediklerini bilmiyorum.”³⁴ Doğal dünya bir muamma, muhtemelen bir tehdit olarak anlaşılmaktadır. Çarpışmalar, ölümler ve amansız soğuklar normaldir. Dış etkenlere karşı koruma sağlayan iyi bir kulübe şarttır. Pettersson’ın öykülerinde sıklıkla rastlanan hava durumu her zaman güzel ve yorucudur. Kadınlar da erkekler için aynı şekilde güzel ve tehlikelidir. Ve erkekler de kadınlar için. Okur ilk sayfadan itibaren felaketin gerçekleşeceğini anlar ve bu kısmen gerçekleşir çünkü dünya-hayat- çok güzeldir, bizi güçlü bir şekilde bir mutluluk idealine çeker ve sonra bunu hemen reddeder. Kahraman ihanete uğrayacak, ezilecektir. Bu her zaman açıktır. İhanet Joyce’un korktuğu türden değildir, aynı zamanda bir rakip ve rakip olan arkadaşın ihaneti değildir. Sizi koruması gereken kişinin sizi terk etmesidir. Bir baba, bir ağabey. Bu dikkatsiz koruyucular sizi düşünmeleri ve size göz kulak olmaları gerekirken aşırı derecede içerler ya da başka bir yerde âşık olurlar ya da basitçe hastalanıp ölürlər. Ya da daha da kötüsü, bunu yapmamaları gerekirken size cinsel anlamda yaklaşırlar. Böyle bir tehdide karşı verebileceğiniz tek olası yanıt dikkat, uzmanlık, dayanıklılık ve metanettir. Pettersson’ın kahramanları her zaman ehildir. Nasıl odun keseceklerini, nasıl kulübe yapacaklarını, nasıl yüzeceklerini, nasıl ateş yakacaklarını bilirler. Ayrıca okuma ya da tefekkür dünyasına sığınmayı da severler. Anlık tehlikelerden uzak bir dünyaya. Kütüphaneleri severler. Yavaş yavaş (*It’s Fine by Me* romanı bunu açıkça ortaya koyar) yazma eyleminin yetkinlik ve kaçış dünyalarını nasıl birleştirdiğini anlarız. Cümleler, bir kulübenin inşasında gösterilen özenle kurulur. Düzyazı bir sığınak yeridir. Böylece Pettersson’ın

³⁴ Per Pettersson, *Out Stealing Horses*, çev. Anne Born, Vintage, 2010, s. 1.

kahramanları bir şekilde kendilerini güzellik ve tehlikelerle dolu bir dünyada korurlar. Ama sonunda ezilirler. Kurban olurlar. Bunun olması gerekiyordu.

Per Petterson'un hayatı hakkında bildiğim tek şey, yıllar önce okuduğum bir röportajdan, annesinin, babasının ve erkek kardeşinin bir feribot faciasında  ld ğ d r ancak bu, yazarın zaten bir yetişkin olduğu ve kişiliğinin çoktan oluştuğu zamandı. *The Guardian*'a verdiği bir röportajda babasını "Tarzan'a benzeyen bir atlet"³⁵ -g cl  bir adam- olarak tanınılıyor ve kendisini     nc  şahıs ağzından anlatırken "on sekiz yaşından itibaren hep yazar olmak istediğini ancak başarısız olacağından emin olduğu için uzun yıllar denemeye cesaret edemediğini" belirtiyor.³⁶ önce işçi, sonra kütüphaneci olarak çalışmış. Feribot faciasından kısa bir süre önce Petterson'un annesi onun ilk romanını okumuş ve şu yorumu yapmış: "Umarım bir sonraki bu kadar çocukça olmaz." Bu "tam bir darbeydi" diyor Petterson (*Guardian*). Görünüşe göre onun için "yetişkin" olmak önemli. Ya da annesinin ona bu statüyü vermesi önemli. Kendisi şöyle diyor: "Söyledikleri hakkında çok düşündüm. Ne demek istediğini anlamaya çalıştım. Biraz acımasızdı çünkü kendisi de pek çok badire atlatmıştı. Muhtemelen o romanda yeterince hırslı olmadığımı, daha ileri gitmem gerektiğini söylemek istedi. Tamam, yazar olmak istiyorsun, o zaman yazar ol!" (*Guardian*) Petterson annesinin ona yeterince risk almadığını söylediğini düşünüyor. O korkuyordu.

Aynı röportajda Petterson bazen yazar olarak çıktığı seyahatlerde yaşadığı zorluklardan bahsediyor: İptal ettiği bir seyahatten bahse-derken şöyle diyor: "Hasta olduğumu söyledim - ki bu doğru değildi.

³⁵ Bkz. <http://www.theguardian.com/culture/2009/jan/03/per-petterson-interview>. Bundan böyle "Guardian" olarak anılacaktır.

³⁶ Bkz <<http://perpetterson.com/per-petterson-biography>>.

İstila edilmişim.” Bu şaşırtıcı bir kelime seçimi. Petterson daha sonra, insanlarla uğraşmanın stresiyle başa çıkmak için bir yöntem geliştirdiğini açıklıyor. “Per Petterson’u oynayan bir aktör” gibi davranıyormuş. Yakınlardaki bir köyde kendisini dinleyen on kişinin onu Manhattan’daki 600 kişilik bir dinleyici kitlesinden daha fazla gerdiğini bir kez daha itiraf ediyor: “Çünkü ertesi gün yerel bir dükkânda misillemeyle karşılaşacaksınız. Ne zaman televizyona çıksam bunu yaşıyorum. Benim hakkımda konuşuyorlar, bunu biliyorum” (*Guardian*).

Bunlar Petterson’ın bir web sitesine koymayı ve bir röportajda belirtmeyi seçtiği iki ya da üç yüz kelimelik metinden derlenen birkaç küçük bilgi; ancak hepsinin bir şekilde güç ve zayıflık, korku ve cesaret, çocuksu (bağımlı?) ve yetişkin (bağımsız?) olmak, öngörü karşısında becerikli olmak ile ilgisi var. Kitaplarında bulduğumuz atmosferle tamamen örtüşüyorlar.

Tim Parks buna nasıl tepki veriyor? Petterson’ın yetkin hatta mükemmel bir yazar olduğu açık. Çok hızlı bir şekilde, bir endişe dünyasının içine çekiliyorsunuz. Hayat, anlattığı şekliyle, kahramanları için yarattığı endişeye inanmanız için yeterince baştan çıkarıcı ve çekici. Bu kitaplardan keyif alıyor ve hayranlık duyuyorum. Ancak hikâyenin anlık geriliminin ve ortaya çıkışındaki zevkin ötesinde, manzara ve karakterlerin ince betimlemelerinin ötesinde, hikâyeler benim için önemli değil. Onları okumak zorunda hissetmiyorum ya da elimden bırakamayacağımı düşünmüyorum. Kahramanları büyüleyici kurbanlar, ama bundan fazlası değil. Ya da benim için değil. Yine *Guardian*’a verdiği röportajda Petterson, romanlarının çoğunda başkahraman olan ve Uyanış’ta ailesini tam da Petterson’un kendi ailesini kaybettiği şekilde kaybeden Arvid Jansen için şöyle diyor “O benim alter egom değil, dublörüm. Benim başıma gelebilecek ama gelmeyen şeyler onun başına geliyor. O benim zihnime sahip.” Belki de Petterson’un kahramanlarının, Petterson’un korktuğu türden ka-

zaları, nihai felaketi çekecek paratonerleri bekledikleri hissi, sonuçta bana ilginç gelmeyen şey. Kitaplarda ahlaki bir gerilim yok, beni gerçekten içinde hareket ettiğim dünyanın özüne götüren hiçbir şey yok. Ama vurgulamama izin verin: Benim dünyamın üstün olduğunu düşünmüyorum, bu sadece benim dünyam. Petterson'ın popülaritesini, Joyce'a yönelik süregelen hayranlığı anladığımdan çok daha kolay anlıyorum. Joyce'ninkinden ziyade Petterson'un *Uyanması*'nı okumayı tercih ederim.

Korku ve endişe dolu bir dünyada hareket eden bir başka yazar olan Peter Stamm ise oldukça farklıdır. Ölüm ve hastalık sürekli akıllarında olsa da, karakterleri nadiren kötü hava koşullarıyla karşılaşır. Mümkün olduğunca kendi rutinlerini, alışkanlıklarını tercih ederler. Dışarıda olma ve basitçe yaşama ihtiyacı onları isteksizce de olsa harekete geçmeye zorlayana kadar kendilerini dünyaya açmazlar. O zaman hemen bağlanmaktan korkarlar, bağımsızlıklarını kaybetmekten korkarlar, bu bağımsızlık her ne kadar yavan olursa olsun. Belki korunmak isterler ama bunun onları tuzığa düşüreceğinden korkarlar. Sürekli olarak cinsel deneyime çekildiklerinden, sonuçlarından kaçmakta hızlıdır. *Böylesi Bir Günde*'deki Andreas:

“Andreas bahar tatilini Normandiyâda geçirdi. Bir kez daha Proust okumaya niyetlenmişti ama kendini otelde oturup televizyon izlerken ya da her sabah istasyondaki gazete bayisinden aldığı gazete ve dergileri okurken buldu. Sahil boyunca yaptığı uzun yürüyüşlerden birinde tanıştığı bekâr bir kadın öğretmenle bir gece geçirdi. Kadının iri göğüslerinden etkilenmiş ve onu akşam yemeğine davet etmişti. Onu odasına çıkmaya ikna etmek epey çaba gerektirmiş, sonra da mini barı boşaltırken uzun uzun konuşmuşlardı. Sevişirlerken kadın onun adını yüksek sesle inlemeye devam ediyordu ve bu da adamın sinirlerini bozuyordu. Ertesi sabah geç saatte uyandığında yalnız olduğu için mutluydu.

Kadın ona bir not bırakmıştı, adam kısa bir süre göz attıktan sonra notu toparlayıp attı.”³⁷

Andreas'ı rahatsız eden şey, adının bir aşığı tarafından tekrarlandığını duymaktır. Böyle bir kadın taleplerde bulunabilir. Beni büyüleyen şey onun (ve Stamm'ın!) acımasızlığı. Hiçbir ahlaki ikilemin, hiçbir nezaketin bağımsızlık iddiasının önüne geçmesine izin vermeyecektir. Stamm tekrar tekrar, benim dünyamda ahlaki sorunlar olarak görülebilecek ancak daha sonra ahlakın tuzaga düşme korkusu ve bağımsızlık ihtiyacı tarafından gölgede bırakılmasıyla çözülen sorunlar ortaya koyuyor. *Yedi Yıl*'da alt tabakadan genç bir mimar olan Alexander, entelektüel geçmişine daha çok güvenen bir başka mimar olan güzel ama soğuk Sonia ile evlenir. Sonia başarıya ilgi duyar, yoluna çıkabilecek her şeyden korkar ve Alexander onun kariyerine bir şeyler katacak doğru, güvenli eş gibi görünür. Alexander Sonia'yı “göz korkutucu” bulur.³⁸ Bir binada aradığı şeyin “sığınacak bir yer ... dış etkenlerden korunmak” olduğunu söyler (s. 93). Kadın ona bu durumda “en yakın mağarada” da yaşayabileceğini söyler (s. 94). Boşlukları ve şekilleri insanların verimliliğini artıran binalar inşa etmek istiyordur. Çiftin huzursuz sevişmelerinden çocukları olmaz.

Ama Alexander'ın bir sırrı vardır. Sonia'dan önce dini içerikli kitaplar satan bir dükkânda çalışan, “uysal” ve “cefakâr” (s. 13), çok sade bir Polonyalı kız olan Ivona ile tanışmıştır. Onu “nahoş” (s. 13) bulur, ama kız ona aşık olur, ondan hiçbir şey istemez, ondan başka kimseyi istemez, ona asla baskı yapmaz, onunla asla iletişime geçmez ama her zaman onu bekler. Bu basit, tehditkâr olmayan kabul-

³⁷ Peter Stamm, *On a Day Like This*, çev. Michael Hofmann, Other Press, 2007, s. 45.

³⁸ Peter Stamm, *Seven Years*, çev. Michael Hofmann, Other Press, 2010, s. 25.

leniş, darmadağınık bir odada (mağaraya çok benzetilir) kollarını açması Alexander'ı her türlü mantığın ötesinde heyecanlandırır. Burada korunduğunu hissederek. Ondan hiçbir şey talep edilmemektedir. Ivona hamile kalır.

Bu tam da bir Tim Parks romanında ahlaki ikilemi doruk noktasına çıkaracak bir durumdur. Bir hesaplaşma olurdu. Ağlama, dışgıcırdatma ve suçluluk duygusu olurdu. Stamm bunu yapmıyor. Çok nadiren romanlarına dindar bir kişi koyar ancak bu figürler karikatürlerdir, Stamm'ın var olduğunu bildiği ancak anlayamadığı veya ciddiye alamadığı insanlardır. Ivona'nın ev sahibi, Alexander'a metresinin hamileliğini haber vermek için onunla bağlantı kurar. Biraz suçluluk duygusu uyandırmaya çalışarak Alexander'a Kitabı Mukaddes'teki Yakup ve Rahel hikâyesini hatırlatır.

“Seni seviyor, dedi ve derin bir iç çekti. Omuzlarımı silktim. Tüm kalbiyle, diye ekledi. Yedi yıl boyunca seni bekledi, tıpkı Yakup'un Rahel'i beklediği gibi. Hikâyeyi hayal meyal hatırlıyordum ama yedi yılın sonunda Yakup'un yanlış kadınla gittiğini hatırlıyordum. Leah, dedi Hartmeier. Ve sonra bir yedi yıl daha beklemek zorunda kalmıştı. Ne demek istediğini anlamamıştım. Ama Rab Lea'nın daha az sevildiğini gördü ve onun rahmini açtı, dedi Hartmeier ve o zaman anladım. Konuşmadı ve sanki yüzünde gizli bir zafer ifadesi yakaladım...

Ivona hamile, dedi Hartmeier.” (s. 154)

Elbette Kitabı Mukaddes'teki hikâye Alexander ile Ivona arasındaki ilişkiyi anlatmak için komik derecede uygunsuzdur ve iki anlatıyı bir araya getirme çabası hem Alexander'ın hem de okurun zihninde büyük bir kafa karışıklığı yaratır, sanki Stamm bu başarısız benzetmeyi kendi dünyasındaki insanlara ahlaki pozisyonun ne kadar yabancı olduğunu göstermek için kullanıyormuş gibi.

Stamm'ın karakterleri sürekli korktukları ve öngördükleri felaketlerle nihayet karşılaştıklarında, tepkileri paradoksal bir şekilde rahatlamadır. Hayatlarının çift yönlülüğü, yoğunluğu aramakla ondan korkmak, sığınmayı arzulamakla onu sınırlayıcı bulmak arasındaki gerilim yorucu ve yıpratıcıdır. Artık “kendilerini ölümden korumak için mezarlarına özgürce giden” adamlar gibi olabilirler (s. 70). Hartmeier'in Ivona'nın hamileliği haberini duyduğunda Alexander “büyük bir sakinlik ve bir tür rahatlama hissettim. Sonia ile konuşmam gerekecekti” (s. 154).

Tim Parks'ın dünyasında böyle bir tepkiyi hayal etmek zor olurdu. Belki benim bir karakterim de böyle davranabilirdi ama o ana karakter olmazdı ve rahatlaması kısa sürerdi, tıpkı *Yedi Yıl*'ı okurken Alexander'ınkinin de öyle olmasını beklediğim gibi. Gerçekten de Stamm kahramanını korkutucu Sonia ile hesaplaşmaya götürürken -böyle bir kadının ne kadar ürkütücü olabileceğini bize gerçekten hissettiriyor- ve yine korkutucu derecede savunmasız Ivona ile kaçınılmaz yüzleşmeye götürürken duyduğum hayranlığı hâlâ hatırlıyorum. Şimdi işler sarpa saracak, diye düşünüyordum. Şimdi birileri onun kim olduğu gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalacak.

Öyle bir şey olmadı. Stamm'ın karakterleri hesaplaşma yapmaz. Dramdan korkarlar. Sadece kendi ihtiyaçlarını ve güvenliklerini düşünürler. Sonia, Ivona'nın bebeğini kendisinin almasını önerir. Bu onu hamilelik zahmetinden kurtaracaktır. Kariyerine engel olacak herhangi bir biyolojik sıkıntı olmadan anne olabilir. Evliliğinin kurtarılabilirliğinden emin olan Alexander kabul eder. Ivona direnmez. İtiraz etmeden çocuğunu teslim eder ve Alexander'ın isteklerine tamamen boyun eğmeye devam eder. Böylece hikâye, zeki ve kısır eşin, aptal ama doğurgan metresin çocuğunu büyütmesiyle eskisinden daha sapkın bir şekilde devam edebilir. Kimse suçluluk ya da ahlaki ikilem yaşamaz.

Belki de bu iki yazara verdiğim farklı tepkilerden bahsederken söylediğim ve keşfettiğim şey, başka bir kriterin baskın olduğunu kabul etse de - bu durumda korku, korunma ihtiyacı, cesaret ve bağımsızlık için zıt bir arzu - bir yazar yine de ahlaki meseleler olarak okuduğum durumlar yarattığında, o zaman sadece yazıya hayran olmanın ötesine geçebilir ve hikâyeden büyülenebilirim. Ve beni büyüleyen şey, benim içinde bulunduğum atmosferden tamamen farklı bir atmosferde hareket eden insanların bu inandırıcı temsilidir. Bunun yerine, Pettersson'da ya da Stamm'ın bazı kısa öykülerinde olduğu gibi ahlaki bir mesele söz konusu olmadığında, yani korku algısının ahlaki algının önüne geçtiği bir durum değil de yalnızca bir endişe ve hayatta kalma meselesi söz konusu olduğunda, kitap ne kadar iyi yazılmış olursa olsun, daha az ilgi duyuyorum.

Yine açık konuşayım: Yazmanın ahlaki meselelerle ilgili olması gerektiğini düşündüğümünden değil; Stamm'ın tarif ettiği durumun ille de böyle bir mesele olması gerektiği konusunda ısrar etmek istediğimden de değil. Sadece bu, içinde büyüdüğüm kişisel hoşgörü ve fedakârlık arasındaki gerilimi en çok uyandıracak türden bir durum. Bu hikâye beni kim olduğum ve bu durumlarda nasıl bir pozisyon alacağım konusunda uyarıyor. Başka birinin böyle bir durumu ahlaki olarak uzaktan yakından deneyimlemeden müzakere ettiğini görmek ilgi çekici. Hatta Stamm karakterlerini bu kadar yetersiz göstermeseydi, belki de iyileştirici bile olabilirdi. Çünkü burada şimdiye kadar fark edilmeyen bir noktayı eklememiz gerekiyor. Stamm'ın karakterleri bu durumun ahlaki bir krize neden olması gerektiğini hissediyorlar; bunun olmaması onlar için kendi boşluk duygularını doğruluyor. Ahlaki bir kafa karışıklığı durumuna düşmeme yeteneklerinin tadını çıkarmıyorlar; ahlaki olanın ötesine geçmiş olmak onlar için bir başarı değil, örneğin bir kahramanım için, Morris Duckworth için olduğu gibi. Hayatlarının korku tarafından yönetilme-

sine izin veriyorlar, yaptıklarından farklı davranırlarsa sonuçlarından korkuyorlar, suçluluk korkusu ya da “doğru” davranmadıkları için kimliklerini kaybetme korkusu değil.

J. M. Coetzee'nin *Utanç*'ında, Coetzee'nin kendisinin de ders verdiği Cape Town Üniversitesi'nde profesör olan David Lurie, elli yaşındaki libidosunu haftada bir kez, lüks bir eskort ajansının sağladığı bir fahişeye görüşerek tatmin etmektedir. İki evlilikten sonra artık evlenmek niyetinde değildir. Öte yandan eskort kıza karşı bir şeyler hissetmektedir. Ona hediyeler getirir, ilgi gösterir ve ondan ilgi görür. Bu da onu sömürmediğini hissetmesini sağlar. İyi bir adam olmayabilir ama kötü bir adam da değildir; cömert eğilimleri vardır. İyi ve kötü, o an için David'in içinde istikrarsız bir denge bulunduğu baskın güç alanıdır.

Ancak çok geçmeden kadını, tanıştıkları lüks apartmandan uzakta, çocuklarıyla birlikte sokakta görür. Bu, kadının hayatındaki dramın farkına varmasını sağlar. Kadın çocuklarını büyütmek için onunla seks yapmaktadır. Bu temastan sonra kadın onu bir daha görmeyi reddeder, telefon ettiğinde onu tanımamazlıktan gelir. Kısacası, ilişkilerinin konforlu halini yerle bir eder ve David'i aralarındaki ilişkinin bir sömürü, fuhuş ilişkisi olduğunu kabul etmeye zorlar.

David bu kez dersine giren öğrencilerden biriyle ilişki yaşar. Ahlaki ikilem bir kat daha artar. David kıza herhangi bir şekilde sarkıntılık etmez ya da onu rahatsız etmez. Kız yetişkin ve özgür bir bireydir. Kıza hayır demesi için her türlü fırsatı verir. Yaptığı şeyde *yasadışı* hiçbir şey yoktur. Öte yandan, bu gücü onu manipüle etmek için kullanma niyeti olmasa bile, kızın gözünde bir güç ilişkisi içindedir. Erkek arkadaşı ilişkiyi fark eder ve engeller. Kızın gözünde belirli haklara ve ihtiyaçlara sahip olduğunu düşünen David, sınırı aşar ve kısa bir süre için kıza kendini zorla kabul ettirmeye çalışır. Kız onun dersini bırakır ve David üniversitede ifşa edilir. Bir profesörün kâbusu.

Sonrasında korku ve cesaret mevcuttur ama asla belirleyici değildir. Öğrenci ve profesör siyah/beyaz ayrımının farklı taraflarından ve farklı dinlerden geldikleri için aidiyetle ilgili her türlü düşünce de işin içine girer. Kızın ailesi Yahudidir. David'in kazanan mı yoksa kaybeden mi olduğu sorusu da aynı şekilde ön plana çıkar. Bir noktaya kadar başarılı bir adamdır ancak apartheid sonrası Güney Afrika'da edebi analiz yeteneklerine artık ihtiyaç duyulmamaktadır ve edebi eser yazma konusundaki derin tutkuları her zamankinden daha uzak görünmektedir.

Ancak bu değerlerin hiçbiri David ve Coetzee için belirleyici bir mesele oluşturmaz. Önemli olan, onun iyi bir adam olup olmadığıdır. David, kendisini yargılamak üzere kurulan üniversite mahkemesine çıkar ve onların iyi ve kötü tanımlarını kabul etmeyi reddeder. Kadınlarla ilişkilerinin olumlu olduğunda ısrar eder, hem onları hem de kendisini zenginleştirmektedir. Göstermelik bir özür dilemeyecektir. Ona göre ahlak, ahlaki bir fail olarak saygınlığı, bu siyasi çıkar oyunlarına katılamayacak kadar önemlidir.

Şimdi, ya da en azından ben, bir yazarın “bunu ben de yazabilirdim/ yazmalıydım” dediği yerdeyiz. Coetzee ile rekabet ya da yeteneklerin karşılaştırılması anlamında değil. Onun yetenekleri çok fazla. Bu hikâyeye benim alanıma girdiği için. Burada benim için en ufak bir muamma yok, en ufak bir sürpriz anı yok. Her şey tam da benim hikâyeye yükleyeceğim anlamla dolu. Dolayısıyla Stamm'ı okurken aldığım zevkten çok farklı. Aslında zevk kelimesi pek doğru değil. Adeta kendimden geçtim.

David şimdi kızıyla birlikte taşrada kalmaya gidiyor. O da iyi olmaya yürekten inanmaktadır; babasının kızıdır. Ancak onun iyilik duygusu, siyahilerin yönettiği yeni Afrika'yı kabul etmekle, babalarının günahlarının, beyazların siyahilere karşı günahlarının sorumluluğunu kabul etmekle ilgilidir. Aidiyet, karar verme ve eylemde bu-

lunma kriteri olarak mevcuttur; kız yeni Güney Afrika'ya ait olmak ister. Ancak hiyerarşik olarak iyi ve kötü daha önemlidir. Güney Afrika'daki yeni durumu kabul etme kararı, ait olmanın “iyi” yolunun bu olduğunu düşünen birinin kararıdır. Üç siyahi adam tarafından vahşice saldırıya uğrayıp tecavüze uğradığında, bu felaketi bir tür kefaret olarak çabucak kabullenir. Babası bunu böyle göremez.

Coetzee'nin eserinin en güzel yanı, tekrar tekrar gündeme getirdiği ahlaki meselelerde nerede durduğunu asla açıkça belirtmemesidir. Kitaplar, okuyucunun ahlaki ikilem farkındalığını, onu şu ya da bu yöne yönlendirmeden yoğunlaştırıp besler. Farklı ayrımların her cephesinde güçlü duygular ifade edilir ancak okuyucunun net bir pozisyon alması zordur, belki de Coetzee'nin kendisi için de zordur. Bir öğrenciyle ilişkisi nedeniyle cezalandırılan David, kızının tecavüzcülerinin takip edilmemesini, kınanmamasını, cezalandırılmasını kabul edemez. Kızının, tecavüzcülerini gizleyen ve koruyan bir topluluğun parçası olma kararını da kabullenemez. Dolayısıyla, David'in öğrenciye karşı işlediği kabahat ile bu tecavüz arasında bir karşılaştırma yapılması gerekir ancak bu iki olay birbiriyle orantısız görünmektedir. Ya da en azından bana öyle geliyor ama konuştuğum başka kişilere öyle gelmiyor. Bu konuda ilginç hatta hararetli tartışmalar yaptım, özellikle de Adelaide'de uzun bir öğleden sonra James Meek ile. Meek olayların aynı düzenin suçları olduğu konusunda ısrar etti ve ben buna katılamadım.

Hikâyenin belli bir noktasında David tutumunu değiştirir ve öğrencisiyle yaşadığı ilişki ile kızının başına gelenler arasında bir tür benzerlik olduğunu kabul eder gibi olur; öğrencinin ailesine ulaşmaya çalışır, evlerini arar ve dizlerinin üzerine çökerek onlardan af diler. Daha önce ikiyüzlü bir mahkeme önünde kendini savunan profesöre sempati duyarken (bu noktada Coetzee'nin de sempati duyduğunu hissediyorum), şimdi onunla derin bir anlaşmazlık içindeyim.

David'in kendisini, kızına vahşice saldıran ve tecavüz eden erkeklerle ahlaki açıdan aynı kefeye koyması bana bir hata gibi görünüyor. Öğrenci David'in başlangıçtaki sessiz baştan çıkarmasına hiçbir şekilde direnmediğinden, ailesinden af dilemesi, daha önce zenginleştirici ve hatta *gerekli* olarak tanımlanan bu kucaklaşmanın tam tersine iğrenç bir suç olduğunu göstermektedir.

Yine de David'in öğrencisinin evine yaptığı ziyaret benim için esrarengiz bir olay olmaktan çok uzak. İnsanın kendini alçaltma arzusu, *içten içe günah olduğunu düşünmese bile* bazı günahları itiraf etme isteği, çocukluğumdan beri bana aşılarmış, çok iyi tanıdığım bir dürtüdür. İtiraf etmek, kişinin ahlaki bir boyuta sahip olduğuna ve kendini iyi/kötü ayrımının iyi tarafına yerleştirdiğine dair teminat vermektir. *Utanç*'ı okuduğumda aklıma gelen şüphe şu: David ve belki de Coetzee bu gereksiz, kendini beğenmiş, tatsız bir şekilde teatral pişmanlık jestinden kendi özsaygısına bir ivme kazandırıyor mu? Bunu bilemem. Coetzee bize olayı veriyor ve muammayı bize bırakıyor. Özlü otobiyografik üçlemesi *Boyhood* [Çocukluk], *Youth* [Gençlik], *Summertime*'i [Yaz] okurken Coetzee'nin herhangi bir pozisyonda yakalanmak istemeyen bir konumda olduğu hemen anlaşılıyor. İzleyicisinin şaşkınlığından keyif alıyor. Yine de ahlaki olarak angaje olduğunun düşünülmesini istiyor. Bu soruların onun için acil olduğunu hissetmemizi istiyor. Neden vejetaryen olduğu sorulduğunda Coetzee tüm standart nedenleri reddediyor ve ruhunu kurtarabileceğini umduğundan bahsediyor.

Utanç'ın son sayfalarında David'in sokak köpeklerinin barınaklarında çalışarak bir tür azizliğe ulaşmaya çalıştığı, çağdaş Güney Afrika'da onlar için bir yuva olmadığı için uyutulsalar bile onlara nezaket ve saygı gösterdiği (yine ahlak, iyilik, pathos ile bağlantılı olarak aidiyet fikri) bölümden ne anlamalıyız? David'in şimdi yapmaya çalıştığı sanat bile, günahkâr, cinselliğe düşkün Byron hakkında bir

opera yazmak ancak banjonun melankolik tınısıyla söylenen, teatral açıdan kefarete ödeten bir yanı var. Sanat yapmak bir zamanlar birilerini iyi ve kötü kutuplarının üzerine, Joyce gibi seçilmişlerin ahlaksız bir mutluluk içinde hareket ettiği şöhret cennetine yükseltir burada sanat yapma meselesi bir tür günah, terbiye edilmesi gereken bir savurganlık gibi görünebilir, dolayısıyla Coetzee'nin kendi sade üslubu da buna işaret eder.

İtiraz ettiğimde bile, *Utanç* benimle o kadar yoğun bir iletişim kuran bir kitap ki, uzak bir kültürden, uzak bir ülkeden, hakkında neredeyse hiçbir şey bilmediğim son derece karmaşık bir sosyal ve ırksal durumdan çıkmış olması olağanüstü. Kitabı dört ya da beş kez okudum ve birkaç yıl boyunca bir seminerde ders kitabı olarak okuttum. Öğrencilerin kitabı hemen anlayanlar, yani *benim anladığım gibi* anlayanlar ve kitabın sadece bir gizem, baştan sona esrarengiz bir hikâye, en iyi ihtimalle de oldukça yavan bir gerilim olduğunu düşünenler olarak nasıl ikiye ayrıldıklarını izlemek benim için büyüleyiciydi.

Okur tepkilerini özetlemek gerekirse: Bir romana verdiğim tepkinin büyük bir kısmının, anlatı estetiğini, düzyazı üslubunu ve sunduğu içerik ve hikâye yapısını takip etmekten ya da *sadece* bunları takip etmekten ziyade, yazarın eserindeki eleştirel anlamsallığa, en keskin şekilde hissedilen değerlere ve daha sonra yine yazarın bu değerlerle ilgili olarak işgal ettiği konuma bağlı olacağını öne sürüyorum. Annem gibi, hayatı iyilik ve kötülüğün büyüğü altında geçen biri tarafından yazılmış bir roman mutlaka ilgimi çekecek değildir çünkü onun bu atmosferdeki konumu kesinlikle sabit ve boğucu bir şekilde kuralcıydı. Ancak bu dünyada zorluk çeken ve bu ruh halini anlatı yoluyla nasıl aktaracağını bilen biri, benim için hemen her türlü estetik başarının ötesine geçen bir çekiciliğe sahip olacaktır; öyle ki, yazılı anlatıdan bahsederken estetiği içerik ve değerlerden

ayırmaya çalışmanın bir anlamı olup olmadığını gerçekten merak ediyor insan.

Başka dünyalarda hareket eden ve farklı ailelerde ve kültürlerde her bir anlamın izin verdiği sonsuz tutumları dile getiren yazarlar da, kendilerini aramızdaki mesafenin tadını çıkarmamı sağlayacak şekillerde ve durumlarda ifade ettikleri ölçüde benim için kesinlikle büyüleyici olabilirler. Nihayetinde, eğer roman için etik ve sağaltıcı bir değerden söz edilecekse, bu değer hikâyenin, insanların birbirlerinden ne kadar farklı olduklarını, içinde hareket ettikleri atmosferlerin ve davranışlarını yönlendiren kriterlerin ne kadar farklı olduğunu hissetmemizi sağlama becerisinde yatmaktadır. Tam da bir kitaba yoğun bir şekilde katılmadığımızda ya da bir karakterin bize oldukça inanılmaz gelen bir şekilde davrandığını hissettiğimizde -örneğin Bloom'un Molly'nin ihanetine verdiği tepki- bunun sadece bir beceriksizlik mi olduğunu (elbette oldukça mümkün) yoksa bizi dünyayı kavramanın ve kendini onun içinde konumlandırmanın tamamen farklı bir yoluna mı işaret ettiğini merak etmeye başlamalıyız.

Dehşet Verici Mutluluk

“Tehlikeli olarak yorumlanan bir dünya karşısında duyulan korku ve aynı zamanda koruyucu bağlardan ve sığınaklardan kurtulma dürtüsünün arkasında mutlaka bir tarih vardır.”

Valeria Ugazio, *Permitted and Forbidden Stories*, s. 8.

Şimdi benim öznel konumumdan uzaklaşalım ve Thomas Hardy ile D. H. Lawrence’ın yapıtlarında görülen çatışan değerlerin daha “tarafsız” bir analizini sunalım. Burada yapmaya çalışacağım şey, esas olarak Hardy’ye odaklanmak ancak Lawrence’ı bir tampon olarak öne sürerek, her ikisi için de eylemi belirleyen temel duygunun korku olduğunu göstermektir. Bu iki yazarla ilgili olarak, Lawrence’ın Hardy hakkında uzun uzadıya yazması gibi nadir bir avantaja sahibiz, bu da hem ortak yönlerini hem de ayrıldıkları noktaları, neden aynı konular hakkında yazdıklarını ama tamamen farklı eserler ürettiklerini takdir ettiğini gösteriyor.

Hardy, 2 Haziran 1840’ta, anne ve babasının evlenmesinden altı aydan kısa bir süre sonra, İngiltere’nin güneybatısındaki Dorset’in küçük Bockhampton köyünde canlıdan çok ölü olarak dünyaya geldi. Küçük çaplı bir inşaatçı olan babası, çocuğa hem kendisinin hem

de babasının adını vererek Thomas ismini koymuş, yeni doğanı ayırt edecek ikinci bir isim vermemişti. O sadece başka bir kuşaktandı. Hizmetçi ve aşçı olan annesi Jemima 26 yaşına kadar evlenmeden gelmiş, bu istenmeyen hamilelikten önce de evlenmeyi hiç istememiş ve çocuklarını her zaman bu konuda uyarmıştı. Jemima'nın kendi annesi de hamileliğinin (ikincisi) son ayında evlenmiş ve aşırı yoksulluk içinde yedi çocuk büyütmüştü. Jemima'nın Thomas'tan sonra üç çocuğu daha olacaktı.

Zayıf bünyeli ve yaşaması beklenmeyen Hardy 8 yaşına kadar evde tutuldu ve ailesinden okumayı ve keman çalmayı öğrendi. Annesi uzun yaşamı boyunca ondan hep “oldukça narin “oğlu”³⁹ diye söz ederken Hardy anılarında yetişkin biri olarak ne yapmak istediği sorulduğunda “bir erkek olmak ya da bir şeylere sahip olmak istemediğini, olduğu gibi, aynı yerde kalmak ve zaten tanıdığından daha fazla insan tanımamak istediğini” söylediğini hatırlar (Tomalin, s. 24). “Keşke büyümesini engelleyebilseydi!” diye düşünür Jude, *Adsız Sansız Bir Jude*'da, “Bir erkek olmak istemiyordu!”⁴⁰ Hardy'nin tüm önemli romanları bize bir çocuğu ya da çocuksu bir yetişkini sunar. Hardy, 1917 gibi geç bir tarihte, ilk okulunda kendisini hâlâ “Pembe, minik, gevrek kıvrımlı” bir kuş olarak tanımlıyordu (Tomalin, s. 323).

Genç Hardy sonunda okula gönderildiğinde başarılı oldu ve bunun sonucunda 16 yaşında Dorchester'da bir mimarın yanında çalışmaya başladı. İlk maaşını 20 yaşında alan Hardy, artık ailesinden bağımsız olarak yaşayabiliyordu ancak hafta sonları her zaman annesinin yanına dönüyordu. Ancak 1862'de, 22 yaşındayken Hardy

³⁹ Claire Tomalin, *Thomas Hardy: The Time-Torn Man*, Viking, 2006, s. 288. Bundan böyle “Tomalin” olarak anılacaktır.

⁴⁰ Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, Signet Classics, 1999, 1.2. Bundan böyle cilt ve bölüm referanslarıyla “Jude” olarak anılacaktır.

cesur bir karar alarak mimarlık kariyerine devam etmek üzere Londra'ya gitti. Ailesinden uzakta yaşarken çalıştığı firmayla iki ödül kazandı ve 1867'de bir yandan hastalığını (belirli bir patolojik durum yoktu), diğer yandan da kendisine mimar olarak iş verebilecek “nüfuzlu çevrelere girmenin”⁴¹ imkânsızlığını öne sürerek Londra'yı terk edip evine döndüğünde parlak bir geleceğe hazır görünüyordu. Bunun gerçekten de önemli bir engel olup olmadığını söylemek zor. Her halükârda, Dorset'e geri dönüşünün tam bir başarısızlık olarak algılanmasına engel olan şey, Hardy'nin beraberinde yazmakta olduğu dört yüz sayfalık romanını da getirmiş olmasıydı. Dorchester'da yarı zamanlı mimarlık işine devam ettikten sonra evde kitabını tamamlamaya koyuldu. Annesinin Bockhampton'daki himayesi, büyük şehirde gerçekleşecek özlemlerle birleşmişti.

Sonuçta bu ilk roman, *Yoksul Adam ve Kadın* hiçbir zaman yayımlanmadı. Çoğu eleştirmen, romanın öngörüsüz bir yayıncı tarafından reddedildiğinden bahseder;⁴² ancak Hardy'nin ölümünden sonra yayımlanan otobiyografisinde anlattığına göre, yayıncı Chapman romanı yayımlanmak üzere kabul etmiş ve yazarın, olası zararlarını karşılamak için 20 sterlin yatırmasını istemiştir. Hardy bunu kabul etmiş ancak daha sonra Chapman'ın editörü George Meredith tarafından romanın kışkırtıcı doğasının tartışmalara yol açacağı ve itibarını zedeleyebileceği konusunda uyarılmıştır. Bunun üzerine Hardy kitabı geri çeker.

⁴¹ Thomas and Florence Hardy, *Thomas Hardy*, Wordsworth Editions, 2007, s. 48. Bundan böyle “T & F” olarak anılacaktır.

⁴² Bkz. G. W. Sherman, *The Pessimism of Thomas Hardy*, Fairleigh Dickinson University Press, 1976, s. 114, ve Birgit Plietzsch, *The Novels of Thomas Hardy as a Product of Nineteenth-Century Social, Economic and Cultural Change*, Teneia, 2004, s. 162; ayrıca bkz. Peter Widdowson, *Hardy in History: A Study in Literary Sociology*, Routledge, 1989, s. 135.

Yoksul Adam ve Kadın hangi açıdan “kışkırtıcı”ydı? Hardy hayatının ilerleyen dönemlerinde, sıra dışı bir şekilde, bu romanın kendisinin “en özgün” eseri olduğunu iddia etti; “soylular sınıfının, Londra toplumunun, orta sınıfın bayağılığının, modern Hristiyanlığın, kilisenin restorasyonunun ve genel olarak siyasi ve ev içi ahlakın kapsamlı bir dramatik hicvi ... yazının eğilimi sosyalistti, devrimci demeye bile gerek yoktu” (bkz. *T & F*, s. 62). Burada özgünlük ve cesaret üst üste bindirilmiş gibi görünmektedir. Oldukça muhafazakâr bir yaşam süren Hardy, yaşlılığında bir zamanlar devrimci olduğunu iddia etmektedir.

Romandaki hikâye yine cesaretle ilgiliydi. Ana karakter Will Strong, “köylülerin oğluydu ... köy okulunda olağanüstü bir yetenek gösterdi ve ... ressam olarak eğitildi.” Yerel bir beyefendinin kızına aşık olan ve mütevazı geçmişi nedeniyle reddedilen Strong, sonunda “Londra’ya gönderilmiş, orada seçkin bir mimarın ofisine alınmış ve çarpıcı bir ilerleme kaydetmiştir.”⁴³ Bu noktada hikâye, “Londra’nın hırçın dalgalarına fırlatılmış ve beyninden başka hiçbir koruması olmayan yalnız bir öğrencinin” hikâyesine dönüşmüştür (Tomalin, s. 64).

Korku ve cesaretin yanı sıra, *Yoksul Adam ve Kadın*’da başka karşıtlıklara da rastlanır. Kitabın başlığı, cinsel cazibe ile iç içe geçmiş bir sınıf çatışmasını duyurur ve Will’in fakir olduğu için sevgilisine kur yapması yasaklandığında bizi adalet/adaletsizlik kutupsallığına hazırlayan zenginlik/yoksulluk ve sadelik/sofistike zıtlıklarını ortaya koyar. Will Londra’da “hiddetinden” (Gosse, s. 215) dolayı radikal politikaya atılır (Hardy’nin asla yapmadığı bir şey), militanlık böylece romantik tatmine ikincil ya da tali olarak ve muhtemelen cesare-

⁴³ Edmund Gosse’dan alıntılan: M. Ray, *Thomas Hardy Remembered*, Ashgate, 2007, s. 214. Bundan böyle “Gosse” olarak anılacaktır.

tin olumsuz ya da en azından tehlikeli tarafı olan acelecilik olarak sunulur.

Ancak Hardy sosyal adaletsizlik konusunda nerede durduğunu biliyordu. Bu konudaki duruşu sabitti. Daha sorunlu olan, buna nasıl yanıt verileceği, adaletsizliği gidermek için hangi risklerin alınması gerektiği idi. *Yoksul Adam ve Kadın* örneğinde, Hardy'nin anlattığı hikâyede gerçekte olmayı seçtiğinden daha cesur olduğu söylenebilir; ya da daha doğrusu, kurgu ve gerçek dünya umduğu kadar ayrı değildi. Bir kitap gerçek bir olaydır; eğer onu yayımlayarak kendiniz düzene kafa tutacak kadar iradeli değilseniz, bir Will Strong'un düzene kafa tutması hakkında coşkuyla yazamazsınız.

Romanı yayımlanmayan Hardy, başarısızlığını bir kez daha taşralı bir gencin “nüfuzlu çevrelere girmekte zorlanması” olarak lanse edebilirdi ve Hardy eleştirilerinin çoğunda bu şekilde anılmaya devam eder. Ancak Hardy hemen ertesi yıl, 31 yaşındayken, artık tamamen zararsız olan ilk romanı *Desperate Remedies*'i [Umutsuz İlaçlar] (bu taşra komedisinin başlığı dünyaları anlatır) Londralı bir yayınevinden yayımlayacak, ardından 32 yaşında ikinci romanı *Under the Greenwood Tree* [Yeşil Ağacın Altında] gelecekti; bu noktada, bu kez daha kazançlı bir tefrika için üçüncü bir roman yazmak üzere sözleşme imzalayan Hardy artık kendini tamamen yazmaya adayabilecek durumdaydı. Bugün bile böyle bir başarı dikkate değerdir. Demek ki edebiyat dünyası bir taşra çocuğuna o kadar da düşman değildi.

Tüm bunları Hardy'nin olgun dönem romanlarında toplumsal eleştiri ile karakterlerinin talihsizlikleri ve yenilgileri arasındaki ilişkinin ne kadar muğlak olduğunu göstermek için ortaya koyuyorum: züppelik, adaletsizlik, ayrımcılık söz konusu olabilir ancak bu engeller aynı zamanda güvensiz çocuk-yetişkine pes edip eve dönmek için hazır bir bahane sunabilir ya da ebeveyn ocağından uzakta yaşamının

tarif edilemez derecede tehlikeli olduğuna dair bir önyargıyı doğrulayabilir. Alternatif olarak, Will Strong'un öfkeyle radikal kararlar alma hatasından kaçınarak ve bunun yerine kırsal zaafı ve güzel manzarlara hakkında büyüleyici bir şekilde yazabilen taşralı yazar kartını oynayarak Hardy'nin Londra'nın direncini kırmayı ve kapıdan içeri adımını atmayı başardığını söyleyebiliriz. Bu dönemde yayıncılara yazdığı mektuplarda, en çok önemsendiği şeyin mümkün olan en geniş kitleye ulaşmak olduğunu vurguluyor hatta bunu başarmasına yardımcı olacak her türlü "sansürü" memnuniyetle karşıladığını belirtiyordu. Joyce'un zihniyetinden milyonlarca kilometre uzaktayız.

Hardy 1874'te ilk büyük başarısı ve bugün hatırlandığı romanlarının ilki olan *Çılgın Kalabalıktan Uzakta'yı* yayımladı. Eser esasen uzun ve tehlikeli bir söz kesme hikâyesi gibidir. Okur, hangi iki karakterin evlenip sonsuza dek mutlu yaşaması gerektiğini daha en baştan az çok bilir ancak yazar bizi diken üstünde tutmak için her türlü engel ve güçlüğü ortaya koyar. Hikâyenin hareketi ve gidişatı keyifli bir endişeyi teşvik eder.

Pragmatik, bağımsız, güçlü bir çoban olan Gabriel Oak, yetim kız Bathsheba'ya (adını yüce bir arzu nesnesinden almıştır) evlenme teklif eder. Cesur ve güzel olan kız onu reddeder, ama bunu açıkça yapmaz. Gabriel, sorumlu olmadığı bir kazada tüm sürüsünü ve geçim kaynağını kaybederek fakirleşir. Kadın, amcasından miras kalan bir çiftlik sayesinde zengin olur; adam da onun çiftliğinde iş bulur. Buraya kadar her şey rastlantıdan ibarettir. Artık sosyal olarak Gabriel'in üstünde olan Bathsheba, akılsızca, onu evliliğe zorlayan gururlu yerel toprak sahibi Boldwood'un dikkatini çeker. Bu, sosyal açıdan bir başka yükseliş olacaktır. Çiftliğini yönetme konusunda cesur olan Bathsheba, iş romantizme geldiğinde bir çocuktur. Boldwood'a yenik düşmeden önce, itibarsız ama gösterişli Çavuş Troy, göz kamaştırıcı bir kılıç ustalığı gösterisiyle onu baştan çıkarır. Bu

pasaj Hardy'nin korku ve arzuyu birleştiren en iyi pasajlarından biridir. İşte bir alıntı. Troy zararsız ön hazırlıklardan dehşet verici baştan çıkarma eylemine geçerken üç kutbun, kazanma/kaybetme, korku/cesaret ve son olarak iyi/kötü, iç içe geçişini izleyin (bu kutupları işaret eden kelimeler kalın puntolarla belirtilmiştir).

“Siz benim **düşmanım** olacaksınız. Gerçek **dövüşten** şu ayrılığımız olacak ki, her kez kılıcım sizi bir ya da iki kıl payıyla sıyırıp geçecek. Ne yaparsanız yapın, ama sakın **kıpırdamayın**.”

Bathsheba, gözüpek, “Hiç kıpırdamam!” dedi.

Genç adam bir metre kadar ötesini gösterdi.

Bathsheba'nın **serüven sever** ruhu bu görülmedik işlerde biraz lezzet bulmaya başlamıştı. Gösterilen yere geçip yüzünü Troy'a doğru **döndü**.

“Şimdi, bakalım, dilediğimi yapmama izin verecek kadar **yürekli** olup olmadığınızı öğrenmek için sizi önce ufak bir sınavdan geçireceğim.”

Genç adam kılıcı, iki numaralı oyuna giriş olarak havada salladı. Kızın bundan sonra gördüğü şey, kılıcın bir ışıltıyla kendi sol kalçasının tam üzerine doğru savruluşu oldu; sonra kılıç, sanki onun gövdesini delip geçmiş de kaburgalarının arasından çıkıyormuşçasına gene belirdi ve bu kez sağ yanını sıyırdı. Kızın gördüğü üçüncü şey, aynı kılıcın, kansız lekesiz dimdik, (askerlikte, kılıçlar geri denilen duruşla) Troy'un elinde yükselişi oldu. Her şey şimşek hızıyla olmuştu.

Kız elini göğsüne bastırarak **korku içinde**, “Ah!” diye bağırdı. “Sapladınız kılıcı bana! Yok, hayır! Ne yaptınız, Tanrı aşkına?”

Troy serinkanlılıkla, “Size dokunmadım bile,” dedi. “El çabukluğundan başka bir şey değildi. Kılıç arkanızdan geçti. Şimdi **korkmuyorsunuz** artık, değil mi? Korkarsanız hiçbir şey yapmam da! Size söz veriyorum: Bir yerinizi incitmek şöyle dursun, size dokunmayacağım bile!”

“**Korktuğumu** sanmıyorum. Beni yaralamayacağınızı kesinlikle biliyor musunuz?”

“Kesinlikle.”

“Kılıcınız çok keskin mi?”

“Yok canım. Siz yalnızca heykel gibi hareketsiz durun. Oldu.”

Bir an içinde Bathsheba’nın gözü önündeki hava değişiverdi. Alçalan güneşin ışınlarından çıkan alevler başının üzerinde, çevresinde, yanlarında yanıp sönererek onun yeri göğü görmesini engelliyordu. Bu alevler, Troy’un aynı zamanda her yerde birden varmış gibi görünmekle birlikte, hiçbir yerde bulunamayan kılıcının eşsiz dönüşlerinden çıkıyordu. Bu döner ışıkların yanı sıra, gene dört bir yandan fışkırır gibi gelen ve ıslığı andıran keskin bir vınlama da çıkıyordu. Kısacası genç kız yakınında göktaşları savruluyormuşçasına, ışıklar ve keskin ısıklarla dolu bir gökle sarılıydı. [...]

Daha kız konuşup kımıldamaya vakit bulamadan Troy, “Şu yana düşmüş perçeminizi düzeltmek gerek,” dedi. “Durun, ben yaparım.”

Bathsheba’nın sağ yanında bir gümüşten yay parladı; kılıç inmişti. Perçem yere düştü.

“Troy, “Aferin, **yiğitsiniz!**” dedi. “**Kılınız kıpırdamadı. Bir kadın için olağanüstü bir şey!**”

“Hiç beklemiyordum da ondan! Saçımı da bozdunuz!”

“Bir kerecik daha!”

“Yok yok!” diye bağırdı kız. “Korktum ben sizden, gerçekten **korktum!**” [...]

[Bu sırada Troy, kılıcının ucuyla onun korsajındaki tırtılı öldürür.]

“İyi ama keskin olmayan bir kılıçla saçımı nasıl kesebildiniz?”

“Keskin olmayan mı? Bu kılıç ustura gibi adamı tıraş bile eder. Bakın.”[...]

Başından geçenlerin verdiği sayısız fırtınalı duyguya dayanamayan Bathsheba, dalgın bir tavırla otların üzerine oturdu.

Troy yumuşak bir sesle, “Artık sizden ayrılmam gerekiyor,” dedi. “Bunu da sizden bir andaç olarak alıp saklamak cüretini göstereceğim.” [...]

Ona karşı koyabilecek, onu reddedecek gücü bulamıyordu kendinde. Onunla başa çıkamayacaktı. [...] “Troy daha yaklaşıp, “Sizden ayrılmam gerek,” dedi.

Daha da yaklaştı. Biraz sonraysa genç kız onun al renkli gölgesinin eğreltiotlarının arasında, göz açıp kapayıncaya kadar, kaybolduğunu gördü; hızla sallanmış bir meşale gibi.

Aradaki o bir an içinde bütün kanı dalga dalga yüzüne uğramış, onu topuklarına dek ateşler içinde kalmışçasına tutuşturmuş ve heyecanı, **düşüncelerini kaplayıp örtecek derecede büyümüştü.** O bir dakika genç kızın üzerinde, **Hız. Musa’nın Sina Dağı’nda** yerden su fışkırtan vuruşuna benzer bir etki yaratmış, gözlerinden bir yaş seli boşanmıştı. İçinde, **büyük bir günah işlemiş** gibi bir duygu vardı.

Olay Troy’un ağzının yavaşça onunkine doğru eğilmiş olmasıydı. Çavuş, Bathsheba’yı öpmüştü.”⁴⁴

Troy bu karşılaşmayı iki düşmanla yapılan bir düello olarak sunar ve askeri açıdan sahte bir düello olsa da, romantik açıdan yeterince gerçektir ve kazananın kim olduğu konusunda hiçbir şüphe yoktur: Bathsheba “maceraperest” olmasına ve kendini “yenilmez” görmesine rağmen, Troy’un kılıcı onu izole eden ve “neredeyse yer-

⁴⁴ Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd*, Oxford University Press, 2002, 28. Bölüm. Bundan böyle “Çılgın Kalabalık” olarak anılacaktır.

yüzünü ve cenneti kapatan” bir hareket ve ışık büyüü yaratır. Troy’un performansıylâ “çevrelenen” Bathsheba çalkantılı duygulara kapılır, “dayanacak gücü kalmaz”; Troy onun için “çok fazladır”.

Onu alt eden bu duygular nedir? “Korkmadığını”, “irkilmediğini” söyler ama sonra bunun sadece tehlikeyi anlamadığı için olduğunu ifade eder. Bıçağın ne kadar keskin olduğunu ve ölüme ne kadar yakın olduğunu fark ettiğinde, geçmişe dönük korku onu kendinden geçirir. Bathsheba için korku ve arzusun ayrılmaz bir bütün olduğu izlenimi doğar. Onun gibi kazanmak ya da kaybetmekle ilgilenmez hatta bu deneyimi ahlaki olarak çerçevelemeye bile başlamaz. Heyecandan kendinden geçmiş tir.

Bu bölümün doruk noktasında oldukça tuhaf bir geçiş vardır: Troy ona yaklaşır, sonra daha da yaklaşır ve bir de bakarız ki bir işaret fiş eğı gibi gözden kaybolmuştur; birdenbire Kitabı Mukaddes’e yapılan alametli, belki de biraz komik bir göndermeyle ani bir sahne değişikliğı yaş arız; Horeb’de, hayat veren suyu elde etmek için kayayla konuşması söylenen Musa, bunun yerine bir anlık hayal kırıklığı ya da öfkeyle, her halükârda düşüncesizce kayaya vurmuştur. Tanrı ona vaat ettiğı suyu verdi, ama itaatsizlik günahı yüzünden Vaat Edilmiş Topraklar’a girmesine izin vermeyerek onu cezalandırdı. Bathsheba’nın aniden döktüğü gözyaş ları -bu noktada okuyucu için bir gizemdir- kayadan fış kıran suya benzetilir. Ama böyle bir benzetmeyi haklı çıkaracak ne olmuştur? Bathsheba “büyük bir günah iş lediğini” düşünmektedir. Bu onu Musa ile aynı kefeye koyar. Dehş ete düş müştür. Ancak şimdi o kısa kesitte Troy’un onu öptüğünü öğreniriz.

Anlatının etkisi, kendimizi ve Bathsheba’yı gafil avlayarak ahlaki düzlemde ölümcül bir şey olduğunu ima etmektir. Troy kılıcını savururken heyecan ve korku bizi ş aş kına çevirmiş ti. Hiç kimse ayartıldığını hissetmedi, hiç kimse günah düşüncesini deneyimlemedi. Bu

anlamda bu benzetme (Stamm'ın “yedi yıl” benzetmesi gibi) son derece uygunsuzdur. Tanrı'ya kızan Musa kayaya vurmuştu; burada bunun yerine duygu “ona bir darbe indirmişti”-yani, Bathsheba (Troy tarafından?) vurulan ve su, gözyaşı üreten kayadır. Bathsheba'nın büyük günahını Kutsal Kitap'taki önemine yükseltiyormuş gibi görünen bu benzetme çok zayıf ve şişirilmiş görünmektedir: Bathsheba'nın Musa gibi büyük bir günah işlediğini düşünmemiz kesinlikle mantıksızdır. Ve aslında okur da böyle düşünmekten çok uzaktır. Yine de Bathsheba dehşete düşmüştür. Günahı önce ayartılan, sonra şımaran, sonra da tövbe eden birinin ahlaki düzleminde değil, başkalarının onu kınayacağı büyük bir hata yapmaya teşvik edildiğinden korkan birinin bakış açısından anlar. Genel ahlak kaygıya neden olabilecek şeylerden yalnızca bir tanesidir. Daha sonra öğreneceğimiz üzere, bu öpücüğün ardından itibarının zedeleneyeceği korkusuyla Bathsheba apar topar Troy'la evlenir.

Troy ile yapılan bu ani evlilik okuru hayrete düşürür. Roman mutsuz bir kitap olacakmış gibi hissettirmiyordu. Sonunda da öyle olmaz. Viktorya dönemi insanları için evlilik “ölüm bizi ayırana dek” anlamına gelse de Bathsheba hızlı bir ayrılıktan faydalanacaktır. Başka bir kadınla birlikte olduğu için çapkın olduğu ortaya çıkan Troy, rakibi Boldwood tarafından öldürülür. Boldwood'un hapse girmesi gerektiğinden, her iki talibin de bir çırpıda ortadan kalkmasıyla, korkunç bir fırtına sırasında Bathsheba'yı ve çiftliğini korumak için her şeyi yapan alçakgönüllü, çalışkan Gabriel nihayet ödülünü alabilecektir.

Özetlemek gerekirse: tüm hikâye, evlilik teklifi ile evliliğin gerçekleşmesi arasında geçen heyecanlı bir endişe alanıdır. Okurun deneyimlediği ana duygu, işlerin olması gerektiği gibi yürümeyeceği endişesi, sonra da yürüdüğünde duyduğu hazdır. Bathsheba hatalar yapar çünkü hayatın olağanüstü büyüleme ve baştan çıkarma gücüne karşı duyarlıdır, ama ahlaksız değildir.

Hardy'nin bu öyküyü anlatmadan hemen önceki yıllarda hayatında ne gibi olaylar olmuştur? *Yoksul Adam ve Kadın*'in reddedilmesinden sonra Dorset'te kalan Hardy, geleceğinin mimarlıkta mı yoksa yazarlıkta mı olduğuna karar vermeye çalışıyor, yazarlığı tercih ediyor ama bu yolla hayatını kazanma konusunda umutsuzluğa kapılıyordu. Anlaşılır bir şekilde, bir eş arıyordu ama doğru kadını bulma konusunda endişeleri vardı. 1865'te not defterine şu serzenişi yazar: "Kadınlar arasında erkekler arasında olduğu gibi düzenli bir sınıflandırma yok. Birbirine tıpatıp benzeyen 999 kadınla karşılaşabilirsiniz ve sonra binincisiyle - biraz daha iyi değil ama onlardan çok daha üstün. Pratikte bu nedenle bir erkeğin binincinin peşinden koşup onu kendi kadını yapmaya çalışması faydasızdır" (*T & F*, s. 49).

O zaman ne yapmalı? Tehlike, kişinin yanlış kişiye aşık olmasıydı. 1868'de Lulworth'a yaptığı bir tekne gezisi sırasında gördüğü çekici bir kadından bahsederken şöyle der: "Tekne hareket ederken onu son kez güvertede ayakta gördüm. Şapkasında beyaz tüyler, kahverengi elbisesi, Dorset lehçesi, klasik yüz hatları, kısa üst dudağı. Muhtemelen felâketle sonuçlanacak bir evlilik yapacağım bir kadındı."⁴⁵ Arzu, Bathsheba'nın Troy'la yaptığı türden bir hata olan ölümcül hatanın engelleyici fikrini tetikler. Hardy'nin korktuğu şey de budur. Sonra olan olur.

Mart 1870'te Dorset'li bir mimar Hardy'yi St Juliot'un küçük bir mezrasındaki kilisenin durumunu incelemek üzere Cornwall'a gönderdi ve Hardy burada kilisenin papazının baldızı Emma Gifford'a aşık oldu. Emma edebiyatla ilgileniyordu ve cesur bir at binicisiydi. Hardy, "O kadar hayat doluydu ki," diye düşünüyordu (*T & F*, s. 74).

⁴⁵ Michael Millgate, *Thomas Hardy: A Biography*, Oxford University Press, 1982, s. 112.

Aynı yıl yazılan bir şiirde Cornwall'ın adı bir efsane ülkesi olan Lyonesse olarak değiştirilir:

*Lyonnesse'ye doğru yola çıktığımda
Yüz mil uzakta
Sis püskürüyordu
Ve yıldızların ışığı yalnızlığımı aydınlatıyordu
Lyonnesse'ye doğru yola çıktığımda
Yüz mil uzakta
Lyonnesse'de ne olacaktı
Orada kaldığım süre boyunca
Hiçbir peygamber söylemeye cesaret edemedi
Ne de en bilge büyücü tahmin edebildi
Lyonnesse'de olacakları
Orada kaldığım süre boyunca
Lyonnesse'den döndüğümde
Gözlerimde sihirle
Herkes sessizce tahminlerde bulundu
Nadir ve anlaşılmaz parıltıyla
Lyonnesse'den döndüğümde
Gözlerimde sihirle!
(Hardy Poems, 254)*

Bathsheba'nın ilk öpücüğünde olduğu gibi, elimizde bir öncesi ve sonrası vardır, ortada ise bir kişiyi kesin ve geri döndürülemez bir şekilde dönüştüren, konuşulamayan bir deneyim vardır. Bu durumda dönüşüm olumludur. Ama yine de kişinin üzerinde kontrol sahibi olmadığı bir şeydir ve bu yüzden bir anlamda ölümcüldür, korkutucudur.

Aşık olan Hardy evlenmek için acele etmedi. Annesi buna karşıy-

dı. Emma orta sınıftan bir kadındı, dolayısıyla onunla evlenmesi Hardy'nin akrabalarından tamamen uzaklaşmasına neden olacaktı. Ayrıca beş parasızdı. Bu, iki dünyanın da en kötüsüydü. Emma'nın babası onun alt sınıftan biriyle evlenmesine karşıydı. Kısacası, temkinli davranmak ve Hardy'nin daha sonra Robert Browning ile Elizabeth Barrett arasındakine benzettiği heyecanlı bir romantik yazışmanın tadını çıkarmak için iyi bir neden vardı ancak bu ikisi elbette tedbiri elden bırakmış ve çok romantik bir şekilde kaçmışlardı. Hardy dört yıl bekledi; evlendiklerinde hem kendisi hem de Emma 34 yaşında olacaktı. O zamanlar, bu bir kadın için geç bir yaştı. Bu dönemde Emma'nın son derece lehine olan bir şey, Hardy yazmayı bırakmaktan söz ettiğinde onun her zaman cesur bir karar alması ve mesleğinin peşinden gitmesi konusunda ısrar etmesiydi. Emma, Hardy'nin bağımsızlık ve özgürlük dürtüsünü güçlendiriyordu. Hardy'nin Emma'ya her zaman bahsettiği bir şey varsa o da cesur olmasıydı. Bu belirleyici bir nitelikti.

Çılgın Kalabalıktan Uzakta, annesinin isteğine karşı gelip başka bir kadınla birlikte olacağı ve hayatını sonsuza dek değiştireceği o ölümcül anı beklerken bu baş döndürücü endişe döneminde yazılmıştır. Tüm biyografiler o dönemin hayatının en mutlu zamanı olduğunu doğruluyor; her şey ihtimal dahilindeydi, henüz hiçbir şey gerçekleşme aşamasında berbat olmamıştı. Her şeyden önce teşebbüs edilen ve başarısızlıkla sonuçlanan birlikteliklerin hikâyeleri olan gelecek romanlarında, eşlerden biri “sürekli nişanlılığı”⁴⁶ evliliğe tercih edecektir.

Bathsheba ile Gabriel'in evliliği, Hardy'nin kaleminden çıktığı şekliyle, kendisinin Emma ile evliliğinden birkaç hafta önce gerçek-

⁴⁶ Thomas Hardy, *Tess*, çev. Suat Ertüzün, Can Yayınları, 2021, 32. Bölüm. Bundan böyle “Tess” olarak anılacaktır.

leşmiştir. Her iki tören de büyük bir gizlilik içinde gerçekleştirilmişti; Bathsheba'nın ilk evliliğini çevreleyen skandal nedeniyle, Hardy'ninki ise insanların dikkatinden ve olası eleştirilerden kaçınmak için her zaman mümkün olan her şeyi yaptığı için.

1878 yılında yayımlanan *Yabana Dönüş*'ün Hardy'nin en cüretkâr ve karakteristik eserlerinden ilki olduğu konusunda çoğu eleştirmen hemfikirdir. Ve her şeyden önce şu açıdan karakteristiktir: Her türlü kolay zevki sunan bazı ilk sahne kurulumlarından sonra – tanıdık karakterizasyon, yemyeşil manzara tasviri, bol miktarda merak uyandırıcı olay örgüsü beklentisi - anlatıyı okumak son derece acı verici hale gelir, karakterler tek tek ve toplu olarak kendi mutsuzluklarını çok tutarlı ve amansız bir şekilde tasarlarlar.

Bu bağlamda, romanın ortalarında, annesinin gizemli ölümü nedeniyle zaten derin bir sıkıntı içinde olan ana karakter Clym'in, ona tam olarak ne olduğunu anlatabilecek küçük bir çocuğu bulmak için yolundan çıktığı bir an vardır. Çocukla konuşmak için annesinden izin istediğinde, annesi “[Clym'a] tuhaf ve eleştirel bir tavırla baktı. Yarı kör bir adamdan başka herkese, ‘Seni zaten bu kadar alçaltan darbelerden bir tane daha istiyorsun’ derdi.” Çocuk, Clym'in hayatını mahvedecek gerçekleri bir araya getirerek hikâyesini anlatırken aynı kadın “bir adamın kendisini bu kadar derinden yaralayan bir şeyi nasıl daha fazla isteyebileceğini merak eder gibi baktı” (*Yabana Dönüş*, 5.2). Bu noktada pek çok okur aynı düşüncenin kendi zihinlerinde de canlandığını fark edebilir: Sayfayı her çevirdiğimde bir cesaret eylemi gerektirecek kadar acı veren bir romana neden katlanıyorum?

Roman, Hardy'nin hayalindeki paralel Wessex dünyasında Dorchester yakınlarındaki ıssız bir bölgenin kurgusal adı olan Egdon Heath'te geçiyor. On dokuzuncu yüzyıldaki ilerlemenin geride bıraktığı, bir kilisesi bile olmayan, verimsiz ve inatçı, “çevrelenmemiş geniş bir vahşi alan” olan “Egdon çöplüğü” aynı anda ezici bir şekilde ger-

çek ve hayal ürünü bir yerdir; eski mezar höyükleri ve tarih öncesi kalıntılardan oluşan, “yıldızlar kadar değişmemiş” (*Yabana Dönüş*, 1.1), en sert hava koşullarına maruz kalan, en dirençli ve sevimsiz türlerden bitki ve böcek yaşamıyla kaynayan bir coğrafyadır. Modern dünyada bir şeyler yapmak isteyen, bağımsız ve özgür olmak isteyen herkes Egdon’dan ayrılmak *zorundadır*. Ancak başlıktan da anlayacağımız üzere, roman geri dönen biri hakkında.

Roman, tüm bu koşullandırıcı zemine karşı, kendilerini bu zeminin üzerinde tutmaya çalışırken birbirlerini insanların olabileceği kadar sefil hale getirmeye çalışan altı karakter üzerinden ilerler. “Hoş ve masum bir kadın” (1.6) olan mülayim genç yetim Thomasin, fundalıktaki neredeyse tek uygun bekâr olan kurnaz Bay Wildeve ile evlenme kararlılığı dışında her konuda çekingen ve mantıklıdır. Wildeve nitelikli bir mühendistir ve asla açıklanmayan nedenlerle fundalığın tek hanını işletmek durumunda kalmıştır ve evlilik yoluyla hayatına istikrar ya da heyecan katmak istemektedir. Thomasin kendisine istikrar getirecektir; daha çarpıcı, tutkulu, kuzguni saçlı, dikkatsiz ve huysuz büyükbabasıyla yalnız yaşayan bir başka yetim Eustacia ise çok daha çekicidir; ancak onun özgür ve modaya uygun bir şehir hayatı için fundalığı terk etme konusundaki inatçı kararlılığı, Wildeve’in güvenli ekonomik temelini terk ederek risk almasını gerektirecektir.

Thomasin’in kuzeni Clym, Egdon’a dönüşü diğerleri ve özellikle de Thomasin’in halası ve vasisi olan dul annesi Bayan Yeobright için açıklanamaz olan yerlidir. Clym Paris’te, modern moda ve kültürün tam kalbinde, elmas işinde çalışmaktadır ancak bu dünyayı yüzeysel ve tatmin edici bulmadığı için şimdi Egdon’un fakir insanları için bir okul kurmak istemektedir; böylece kendisinden daha az avantajlı olanları bağımsızlıklarını kazanıp oradan ayrılacak duruma getirmek için fundalığa geri döner.

Başlangıçta yeğenin değersiz olduğunu dūşündüęü bir adamla evlenmek istemesinden mutsuz olan Bayan Yeobright, Őimdi de oğlunun Paris'teki iyi talihini hię de inandırıcı bulmadığı taşralı bir hayırseverlik uğruna terk etmesinden dehşete dūřmüřtür. Orta sınıftan gelen ve ailesini üst sınıfa taşımak için mücadele eden Bayan Yeobright, Clym ve Thomasin'in kötü seğimlerini değerlendirirken her zaman haklıdır ama onların fikirlerini değiştirme girişimlerinde ölümcül derecede beceriksizdir; yaptığı her hamle ters etki yaratacak ve korktuğu sonuçları hızlandıracaktır. Clym ve Eustacia birbirlerine aşık olduklarında, Egdon'da kalmaya en kararlı olan erkek ile gitmeye en kararlı olan kadının enerjileri çarpıştığında, yaşlı kadının dehşeti sınır tanımaz.

Bu tuhaf manzarayı tamamlayan isim ise gizemli Diggory Venn'dir. Aslen mandıracılık yapan Venn, bir keresinde Thomasin'e evlenme teklif etmeye cüret etmiş ve uygun sınıftan olmadığı gerekçesiyle reddedilmiştir. Sonrasında koyun çiftçilerine kırmızı boya satan gezgin bir tüccar olmuş, bunun sonucunda da çalıştığı malzemeler yüzünden kendisi de kalıcı olarak kırmızıya boyanmıştır. Dayanıklılık, her yere yetişme ve yardımsever kurnazlığı bir araya getiren Venn, hem korkutucu bir öcü hem de cömert bir deus ex machina olmayı başarır.

Nasıl olur da deneyimli bir okur böylesine ümit vaat etmeyen dramatik kişiliklerin maskaralıklarından derin bir acı duyabilir? Çaędař bir eleştirmen Eustacia, Clym ve Wildeve için "Sempatimiz üç [ana karakterden] hiğbirine güçlü bir şekilde yönelmiyor" diye yakınmıştır (*Yabana Dönüř*, s. 424). Bir diğeri ise kitabın gerçekçiliği göz ardı etmesinin "olası duygularımıza iğrenç gelen" seviyelere ulaştığını, tüm performansın "son derece yapay" olduğunu dūřünüyordu (s. 422). Gerçekten de romandaki kilit anlar inanılmayacak kadar yapmacık görünüyor, sadece olaylara değil, Hardy'nin onları

manipüle edişini bu kadar belirgin hale getirmek istemiş olmasına da inanmak gerekiyor; olay örgüsünün bir karakterin konuşmanın tam da yanlış izlenim verecek ve felakete yol açacak kısmına kulak misafiri olmasına bağlı olduğu bir düzine nokta var. Bir eleştirmen trajedinin “keyfi ve tesadüfi”, hüznün “gereksiz ve yersiz”, “kederli ve acımasız” olduğunu, bu yüzden “bir kitapla hoş bir şekilde ilgilenmeyi sevme zayıflığına sahip olanlar için sonuçta çok nahoş” olduğunu yazmıştır (s. 421-242).

Eleştirmenler klasik romanların ilk eleştirilerinden alıntı yaptıklarında bu, genellikle ilk tepkinin naifliğini, bizimkinin üstünlüğünü belirtmek içindir. Yine de tüm bu yorumlar yerinde görünüyor, hepsi Hardy’nin sonraki kurgusunun benzersiz olan ve bir yanıt gerektiren yönlerine değiniyor çünkü tüm keyfilğine ve anlaşılmazlığına rağmen *Yabana Dönüş* yine de sürükleyici ve aslında bize okulda öğrettikleri gibi, ölümcül kişilik kusurları çöküşünü kaçınılmaz kılan büyük ve asil bir karakteri içeren geleneksel trajedi türünden çok daha ilgi çekici ve çok daha acı verici. Hardy’nin büyük ve asil karakterleri yoktur, yine de hikâyeler dikkatimizi çeker.

Yabana Dönüş’ün açılışında Wildeve ve Thomasin evlenmek için komşu kasabaya gitmişlerdir ancak Wildeve’in aldığı sertifika orada geçerli olmadığı için bunu başaramamışlardır. Thomasin, sorunun sadece belgeyle ilgili olduğuna ikna olmaz ve Wildeve’in bağlılığını sorgular. Kendini tehlikeye atılmış ve küçümsenmiş hisseden kadın, bu kez kendi bağlılığını irdelemeye başlar. Daha önceki bir evlenme girişiminin, Bayan Yeobright’ın tören sırasında araya girerek evliliğe engel bir durum olduğunu bildiğini iddia etmesi ve böylece hem Wildeve’i hem de yeğenini küçük düşürmesiyle engellendiğini öğreniriz. O halde, Bayan Yeobright başlangıçta evliliğin gerçekleşmesine izin vermiş, daha sonra bunu engellemek için fikrini değiştirmiş ve ardından tekrar fikrini değiştirerek evliliğin gerçekleşmesine izin

vermiş olmalıdır. Sonuçta ne olursa olsun, her iki tarafın da kötü duygular besleyeceği bir durum yaratılmıştır.

Hardy'nin karakterlerinin “gerçek” bir trajedi için gerekli olan “büyük” türden olmadığı şikâyetini tekrarlamak yerine, önermeyi tersine çevirmek ve “büyük” karakterlere sahip olsaydık Hardy tarzı bir trajedinin gerçekleşemeyeceğini söylemek daha yararlıdır. Wildeve daha önemli bir figür olsaydı, ya Thomasin'in aklını başından alır ve onun ayaklarını yerden keserdi ya da onu tamamen yalnız bırakırdı. Thomasin “büyük” olsaydı, bürokratik bir aksaklık yüzünden kafası karışmazdı. Daha etkili bir hami ise Bayan Yeobright'ın yaptığı gibi kararsızlığa düşmezdi.

Benzer şekilde Eustacia ve Clym da kararsızdır. Eustacia, Wildeve'den sıkılmıştır ancak Thomasine yöneldiğinde ilgisi canlanır; ardından daha onu görmeden Clym fikrine aşık olur çünkü Clym Paris'te yaşamaktadır (özgürlük/bağımsızlık); daha sonra gerçek Clym'a aşık olur ancak onun Paris'e dönmeye ikna edilebileceği fikrinden vazgeçmez. Clym, Eustacia'nın alışılmadık karakterine ve güzelliğine aşık olur ancak tuhaf bir şekilde onu bir vakıf okulu öğretmeni olarak hayal eder, bir yandan da annesinin düşmanca tepkisinden ve bu duygusal çalkantının kendi hayır işleri üzerindeki etkisinden endişe duyar. Önce evliliği ertelemeye karar verir, sonrasında ise aceleyle getirilmesine izin verir çünkü endişeli annesinin fikrini değiştirmesine izin vermesi konusunda Eustacia'nın endişelendiğine dair endişelidir. Tuhaf bir şekilde, garip ışık oyunları altında alçak tepelerin üzerindeki sık bitki örtüsünün içinden geçen küçük kıvrımlı patikalarıyla manzara bile bir tür kararsızlık bölgesi olmakla suçlanır: “fundalıkta bile uzayıp giden durağan bir kararsızlık hali vardı” (2. Bölüm).

Belirsizlik ve kararsızlık mutsuzluğa, yanlış anlamaya ve acıya zemin hazırlar. Eustacia, Wildeve'in Thomasine olan bağlılığını, Tho-

masin de Wildeve'in Eustacia'ya olan ilgisini bilmektedir. Wildeve Eustacia'nın Clym'e olan ilgisini öğrenir, Clym Eustacia'nın Wildeve'e olan ilgisini, Eustacia Clym'in Thomasin'e, Thomasin'in de Eustacia'ya olan olası ilgisini hayal eder. Her biri diğerinin sevgisinden emin değildir ve dolayısıyla kendi sevgisine bağlanma konusunda daha da isteksizdir. Romanın büyük bir kısmı, özellikle de Clym'in annesinin ölümünü çevreleyen olaylar, farsı andırır ancak yıkıcı sonuçları vardır. Hardy bize şöyle der: "Herhangi bir farsın yüzeyinin altına bakarsanız bir trajedi görürsünüz ve ... trajedilerin içindeki meselelere karşı gözlerinizi kör ederseniz orada bir fars görürsünüz."

Karar verme ve kararlara bağlı kalma konusundaki bu yetersizliğin kökeninde korku yatmaktadır. Fundalık bir tür "kuşku" bölgesi olduğu gibi, "aysız bir gece yarısının donukluğunu derinleştirerek bir sarsıntı ve dehşet kaynağına dönüştürebilir" (*Yabana Dönüş*, 1.1); bir korku mekânıdır. Kitaptaki ve aslında Hardy'nin tüm kitaplarındaki tüm karakterler, mutlak iradesizlikten (köylü Christian Cantle), mutlak pervasızlığa (Eustacia - ama bu onun da korkak olmadığı anlamına gelmez) uzanan bir hatta yerleştirilebilir. Orta noktada, korkudan ziyade endişe duyan, temkinli ve becerikli ama asla aceleci olmayan Diggory Venn durmaktadır. Bu, *Çılgın Kalabalıktan Uzakta*'da Gabriel'in daha esaslı bir şekilde işgal ettiği konumdu; her şeyi doğru anlayan orta noktadaki kişi.

İnsanlar tam olarak neden korkuyorlar? Birbirlerine güvenemeyeceklerinden endişe ediyorlar. Kendilerine güvenemeyeceklerinden endişe ediyorlar. Sabit bir rotaya bağlı kalma konusundaki kendi yetersizliklerine tekrar tekrar hayret ediyorlar. Gerçekten de Hardy'nin özgünlüğü ve başarısının altında yatan şey, modern insanın kimlik edinme çabasını, kendi kararsızlığı karşısındaki kaygısını, bir birey olma ihtiyacının belki de taşınamayacak kadar büyük bir yük olduğunu hissetmesini kavramasıdır. Ancak tüm bunların ötesinde in-

sanlar, insanlık durumunun kendisinden, kendilerine ne olacağından korkmaktadırlar.

[Clym] genç bir adamın hayatında, genel insanlık durumunun vahametinin ilk kez netleştiği aşamaya ulaşmıştı; ve bunun farkına varılması hırsın bir süreliğine askıya alınmasına neden olur. Fransa'da bu aşamada intihar etmek alışılmadık bir şey değildir; İngiltere'de duruma göre çok daha iyisini ya da çok daha kötüsünü yaparız. (*Yabana Dönüş*, 3.3)

Hardy günlüklerinde insanların davranışlar üzerinden ilerleyen romanlar istediklerine dair endişelerini tekrar tekrar dile getirmişti ancak Hardy davranışlarla değil duygularla, his dünyasıyla, insanın varoluşsal durumuyla ilgileniyordu. Karakterlerini evlilik anlaşmalarına ve iş hayatına dair kararlara iten de işte altta yatan bu gelecek kaygısıdır. Ayrıca, işler acı verici ve belirsiz bir hâl aldığında, deneyimden ve beraberinde getirdiği zor kararlardan tamamen kurtulma arzusunu da tetikleyebilir. Dolayısıyla, *Native*'de, romanın dolaysız anlatısı aşka ve kendini gerçekleştirilmeye yönelik heyecan verici mücadeleyi dramatize ederken daha derin bir düzeyde, dramı çevreleyen yoğun endişe atmosferi hem karakterlerin hem de okurun, her şeyin bir an önce ters gitmesini, bir an önce olup bitmesini dilemeye başlamasına neden olur.

İşte burada çevre önemli bir rol oynar. Herhangi biri olmak, benliğini o ilkel fundalıktan çekip çıkarmak bu kadar acı vericiyse, insan yeniden hiç kimse olmaktan, kendini tekrar oraya teslim etmekten her zaman keyif alabilir. Clym öğretmen olmak için çalışırken görme yetisini kaybettiğinde, yarı kör haliyle yapabileceği tek iş olan çalı çırpı kesmeyi şaşırtıcı derecede zevkli bulur; bu iş koruyucu bir kıyafet ve maske takmasını gerektirir:

“Paris’ten gelen bu adam, deri kıyafetleri ve gözlerini korumak için takmak zorunda olduğu koca gözlüklerle öylesine değışmişti ki, en yakın arkadaşı, onu tanımadan yanından geçip giderdi. Uçsuz bucaksız zeytin yeşili çalıların arasında, kahverengi bir noktadan başka bir şey değildi artık. Eustacia’nın durumu ve annesinin soğukluğu yüzünden, çalışmadığı zamanlarda sık sık içi sıkılsa da, kendisini işine kaptırdı mı biraz neşelenip, rahatlıyordu.

Oldukça önemsiz bir gündelik hayatı vardı. Tüm dünyası, birkaç adım ötesiyle sınırlıydı. Dostları sürünen ve kanatlı hayvanlardı. Sanki Clym’i de kendi içlerine dahil etmiş gibiydiler. Arılar, kulaklarının dibinde hiç çekinmeden vızıldıyor, hemen yanındaki funda çiçekleriyle çalıların üstündeki çiçeklere öyle bir doluşuyorlardı ki ağırlıklarıyla onları çimenlere doğru eğiyorlardı. Egdon’a özgü, başka hiçbir yerde rastlanmayan, kehribar rengindeki garip kelebekler, dudaklarının arasından çıkan nefesle titreşiyor, eğilmiş sırtına konuyor ve Clym orağını indirip kaldırdıkça, orağın parlayan kısmıyla oynaşıp duruyordu. Züm-rüt yeşili çekirge sürüleri, ayaklarına zıplayıp, sonra yeteneksiz cambazlar gibi, şanslarına nasıl gelirse, sırtlarının, kafalarının üstüne düşüyorlar, ya da eğretili otlarının altındaki daha sadece renkteki sessiz çekirgelerle gürültülü bir şekilde oynaşıyorlardı. Evlerdeki kilerlerden ya da tel örgülerden bihaber vahşi doğada yaşayan devasa sinekler, onun bir insan olduğunu bilmeden etrafında vızıldıyorlardı. En parlak mavi ve sarı renklerine bürünmüş olan yılanlar, eğretili otlarının arasından kayarak geçiyorlardı. Derilerini henüz yeni değıştirdikleri bu mevsimde, renkleri en parlak halini alırdı. Yavru tavşanlar, yuvalarından dışarı çıkmış, tepelerde güneşleniyorlardı. Güneşin kızgın ışınları, incecik kulaklarının nazik derisinden süzülüyor, damarlarını gösterecek kadar kan kırmızısı bir şeffaflığa büründürüyordu.

İşinin monotonluğu, onu yatıştırmıştı. Hatta işin kendisi başlı başına bir zevkti. İhtirassız bir adamın hareketlerinin zoraki bir şekilde kısıtlanması, basit işler yapmasını mazur gösterir.

Oysa gücü kısıtlanmasaydı eğer, böylesine silik bir işte çalışmaya vicdanı el vermezdi.” (*Yabana Dönüş*, s. 334-335).

Bu pasajın abartılı anlatımında, korku ve cesaretle ilgili sorunların yarattığı dinamiklerin Hardy’nin kalemini nasıl etkilediği görülebilir; zira Hardy, dilin ve manzaranın zenginliğinde, “Paris’ten gelen bu adamın” neredeyse çürümeyi beklercesine bedenini doğaya teslim etmesinde bulduğu rahatlığa benzer bir haz ve rahatlama arayışındadır. Görünüşe bakılırsa burada özgürlük, kariyer ya da aşk yoluyla kendini gerçekleştirme mücadelesinde değil, kimliğin şimdiki âna ve yabanıl doğaya teslim edilmesinde yatmaktadır.

Fakat yine de insan aşık olur. ”Ölçülemez, tarif edilemez şekilde seviyorum seni,” der Clym Eustacia’ya evliliklerinden önce. “Aşkın devamlılığını hiçbir şey garantileyemez,” diye yanıtlar. “Bir ruh gibi uçup gidecek bir gün. İşte bundan içim korku dolu.” Devam eder: “korkarım ki bu aşk bu şekilde sona erecek: annen benimle buluştuğunu yakında anlayacak ve seni benden soğutacak.” “Belirsizlikler,” der, zihnimi korkunç ihtimallerle doldurur hep.” Ve bir jez daha: Ya seni sevmediğim bir an gelecek olursa, bu ne korkunç bir şey olur, Clym’im benim!” Ve Clym: “Ne olur böyle yersiz şeyler söyleme. Olur da böyle bir zamanın geldiğini gögürsek, ‘Yaşadığım kadar yaşadım, hayatta bir amacım kalmadı artık,’ deyip ölürüz” (*Yabana Dönüş*, s. 268-269)

Kısacası, bu ikili felaketlerini daha gerçekleşmeden önce planlamışlardır.” Saadetimden korktum. Çok şiddetli ve yıpratıcı bir hal aldı,” der Eustacia (3.4). Bu konuda önceden uyarılmış olan okur, *Çılgın Kalabalıktan Uzak*’ta olduğu gibi aptalca bir umutla felaketin önlenileceğini umar. Bunun yerine, ters gidebilecek her şey ters gider. Öyle ki, ölüm geldiğinde bu o kadar da korkunç bir felaket olmaya-

bilir. Kitabın son sayfalarında defnedilmek üzere hazırlanmış Wilde ve Eustacia'nın bedenlerine dair şu cümleleri okuruz:

“Uzun yıllar yaşayıp, yüzü gözü kırış buruş olmuş, sevdikleri tarafından bir kenara itilip paslanmış, hayatları sıkıcı hale gelmiş birçoklarının aksine, kötü talih, onlara aslında lütufta bulunmuş, hatalarla dolu hayatlarına, feci bir darbeye son vermişti.” (*Yabana Dönüş*, s. 505)

Hardy kendisini “yavan bir değersizliğe” mahkûm edilenlerden biri olarak mı görüyordu? Daha önce intiharın, insanlık durumunun anlaşılması için mücadele etmekten daha iyi bir yanıt olabileceğini söylerken kastettiği şey bu muydu? Kuşkusuz, bu roman ile dört yıl önceki *Çılgın Kalabalık* arasındaki ruh hali değişikliği olağanüstü ve sarsıcıdır. Peki bu iki roman arasında ne olmuştur?

1874'te nikah masasına oturan Hardy, eşini kariyerinin gelişmekte olduğu Londra'nın banliyölerinden, ailesinden ve annesinden kısa bir mesafe ötedeki Dorchester kırsalına götürüp getirmeye başladı. Sekiz yıl içinde yedi kez taşınacaklardı. Çiftin arzu ettikleri aile bir türlü kurulamadı. Nişanlılık döneminde yazma sürecine katkı sağlamasına izin verilen hatta bağımsızlık için verdiği cesur mücadelenin ayrılmaz bir parçası olan Emma, şimdi kocasının çalışmalarının dışına itilmişti. Ne kendisinin yaşamayı tercih ettiği Londra'ya ne de kocasının tercih ettiği Dorchester'a uyum sağlayabilmişti. Aralarındaki sınıf farkı ve ailelerin tasvip etmemesi, kendi arkadaş çevrelerini oluşturmalarını güçleştiriyordu. Cornish sahilinde ata binecek kadar cesur olan çocuksuz Emma'nın artık hayatta hiçbir rolü yokmuş gibi görünüyordu. Verdiği her kararın aceleyle verilmiş yanlış kararlar olduğuna inanan Hardy, çok geçmeden evliliği bir tuzak olarak görmeye başlamış gibi görünüyordu. Eşinden biraz olsun ba-

ğımsızlaşmaya çabalıyordu. Kuşkusuz, *Yabana Dönüş*'te evlenen çiftlerden hiçbirinin ilişkilerinden herhangi bir zevk alıyor görünmemesi dikkat çekicidir. Evlenmeden önce evet, evlendikten sonra hayır. Emma'nın *Çılgın Kalabalıktan Uzak*'tadaki Bathsheba ile kendisi arasında paralellik kurulduğunu görünce ne kadar mutlu olduğunu gören Hardy, bu romanın ona aralarını daha da kötüleştirecek türden bir mesaj göndereceğinin farkında olmalıydı.

Dahası, Hardy'nin artık karakterlerini sefaletle sürükleyen zihniyeti benimsediği de aşikârdı. Eleştirmenlerden korkuyor (*Desperate Remedies*'in kötü eleştirisini aldıktan sonra ölmek istemişti), yine de tam da onları kışkırtacak türden bir roman yazıyordu. Ve iyi eleştiriler çabucak unutulurken olumsuz olanlar korkunç bir kırılma duygusu yaratıyordu. *Yabana Dönüş*'ün aldığı olumsuz bir eleştiri-den kısa bir süre sonra günlüğüne "Hava aydınlanmadan uyandım," diye yazdı. "Dünyaya tutunmak için yeterli dayanma gücüne sahip olmadığımı hissettim" (Tomalin, s. 170). Yine de Hardy sonraki on yıl boyunca yüzyılın en "cesur" ya da cesurca acımasız romanlarından ikisini yazacaktı. Hem korku dolu hem de cesurdu, aslında bu iki duygu birbirini güçlendiriyor gibiydi.

1891 yılında yayımlanan *Tess*, kitabı okuma deneyimimizin bir felaketi beklemekle eşdeğer olacağı konusunda bizi ivedilikle uyarır. Tess ve kardeşleri tanıtıldıktan kısa bir süre sonra şunları okuruz:

"Durbeyfield gemisinin yolcuları olan bu genç canların hepsi de zevkleri, ihtiyaçları, sağlıkları, hatta varoluşları için tümüyle iki yetişkin Durbeyfield'in kararlarına tabilerdi. Durbeyfield hanesinin başları olarak onlar zorluğa, felakete, açlığa, hastalığa, sefaletle, ölüme yelken açmayı seçerlerse, ambar ağzının gerisindeki o yarım düzine küçük esir de mecburen onlarla yol alırlardı. Bu altı çaresiz mahluka, hangi şartlarda yaşamak istedikleri sorul-

madığı gibi, gamsız Durbeyfield’la evindekine benzer türden güç koşullarda yaşamak isteyip istemedikleri de sorulmamıştı.” (*Tess*, 3. Bölüm)

Felaketin gelmesi uzun sürmez. Sarhoş babasının arı kovanlarını pazara götürmek için gecenin bir vakti uyandırılan Tess, at arabasının dizginleri başında uyuyakalır ve ailenin atı telef olur. Hayvan gömülürken Tess “kendini bir katil gibi görür” (4. Bölüm); yani, okurun ebeveyn dikkatsizliği ve kötü şansın bir sonucu olduğunu kavrayacağı şeyi ahlaki başarısızlık ve suçluluk olarak içselleştirir. Bunu kitap boyunca yapmaya devam edecektir.

Ailesi artık ekonomik sıkıntı içinde olduğundan Tess, uzaktan akrabaları olduğu düşünülen aristokrat bir ailenin yanına çalışmaya gönderilir. Annesi onu her zamanki gibi cimri bir şekilde, “henüz çocuk denecek yaşta bir kadın olarak görülmesine neden olabilecek” şekilde giydirir. (7. Bölüm)

“Doğuştan ... cesur” olmasına rağmen, at arabası kazasından sonra Tess tekerlekli araçlara karşı “son derece çekingen” hale gelir; bu durum, onu yeni evine götürmek üzere kendi at arabasına alan howarda Alec d’Urberville tarafından hemen fark edilir. Önce çılgınca hızlanarak onu dehşete düşürür, ardından yavaşlamanın bedeli olarak bir öpücük talep eder. Bu, Troy ve Bathsheba’nın bir tekrarıdır. Korkudan ne yapacağını bilemeyen Tess önce kabul eder, sonra adam yavaşlayınca fikrini değiştirir ve adam onu sözünü tutmamakla suçlar. Bu yapmaması gerektiğini bildiği bir şey olduğu için (“ahlaki polarite”), “Ama bana karşı nazik olacağını ve beni koruyacağını düşünmüştüm” diye itiraz ederek öpücüğü kabul eder (8. Bölüm).

Hardy, korku/cesaret ve edep/edepsizlik arasındaki bu ironik gidiş gelişle Tess’in çöküşüne doğru uzanan yolu açar. Felaket, diğer hizmetçilerle geçirdiği şenlikli bir akşamın ardından gelir. Karanlık-

ta eve doğru yürürken Tess ile oldukça agresif hatta belki de sarhoş olan başka bir kız arasında bir tartışma çıkar. Korkuya kapılan Tess mantıklı bir şekilde kavga etmeyi reddeder, ardından Alec atıyla belirlip onu eve taşımayı teklif ettiğinde ölümcül bir acelecilik gösterir. Hardy, “[Alec’in] davetinin, bu düşmanlara karşı duyulan korku ve öfkenin bir ayak hareketiyle onlara karşı bir zafere dönüştürülebileceği bir anda gelmesi üzerine, Tess’in kendini dürtüsüne bıraktığını” belirtir (10. Bölüm). Yani, Alec’in atına biner. Her ne kadar Tess bu noktada olayları ahlaki terimlerle düşünmenin yakınından bile geçmemiş olsa da, yine kazanmak ve kaybetmekle ilgili doğal bir dürtü hatta kendini alt sınıftan çok üst sınıf ilan etmek, ahlaki düzlemde bir ihlale neden olur. Böyle bir “açıklama”, kahramanımıza sormamız gereken sorunun, Tess’in nasıl böyle bir günah işlediği değil, nasıl olup da böylesine kötü bir hata yaptığı sorusu olduğuna bizi ikna etme etkisine sahiptir.

Eve dönüş yolculuğunun bir noktasında, Alec onunla seks yapar. Ona tecavüz mü eder? Kadın kendini öylece bırakır mı? Asıl erotik temas anı yine atlanıyor. Bilmiyoruz. Yine bize, bizim ya da Tess’in farkına varmadığı ölümcül bir şeyin gerçekleştiği hissi aşılanır. “Kadın kahramanımızın bu olaydan sonraki haliyle [...] arasında korkunç bir toplumsal uçurum açılacaktı çünkü.” (11. Bölüm).

Hamile kalan Tess, Alec’in yardım teklifini reddeder, eve döner, doğum yapar, çocuğunu hastalıktan kaybeder ve nihayetinde mahcup olup aşağılanır. Bu yaftadan kurtulmak için evden tekrar ayrılır ve sütçülük yapmak üzere uzaktaki bir çiftliğe gittiğinde burada Angel Clare’e aşık olur.

Hardy’nin karakterleri yaşadıkları duygusal hayal kırıklıklarından sonra neden hep daha fazlası için geri dönerler? Ve neden seks hakkında yazdığı için eleştirildikten ve eleştirilerin kendisini nedenli incittiğini açıkça ortaya koyduktan sonra Hardy bu konuya

geri dönüyordu? Seks karşı konulamaz bir şeydi, hayatın ta kendisiydi ve ona doğru cesurca ilerleme, bağımsızlığını ilan etme dürtüsü (çünkü bağımsız olmak gerçek anlamda hayatta olmak demekti) sürekli olarak kendini koruma dürtüsüyle yarışıyordu. Tess bu karşı konulmazlığın simgesidir. Öte yandan, Tess'in güzelliğini düşünmek her zaman yoğun bir endişe atmosferi yaratır. Angel kimseye görünmeden içeri girdiğinde Tess süt sağma odasındadır.

“Ağzının içindeki, yılanı andıran kırmızılığı Angel’a gösterecek kadar esnedi. Bir kolunu başının tepesinde toplanan saçının yukarısına öyle kaldırdı ki güneş yanığı teninin iç tarafındaki ipek-si narinlik ortaya çıktı. Yüzünden uyku akıyor ve gözkapakları hâlâ tam açılmamıştı. Doğası buram buram taşıyordu kendinden. Bir kadın ruhunun hiç olmadığı kadar vücut bulduğu, en ruhani güzelliğin bile tene büründüğü ve cinsiyetin görünürlük kazandığı bir andı bu.

Yüzünün geri kalanı uyumayı sürdürürken uyuşukluğun çöktüğü gözlerinde bir parıltı çaktı. Sevinç, utanç ve şaşkınlığın tuhaf bir karışımıyla bir nida yükseldi.

‘Aa, Bay Clare! Beni korkuttunuz...’ (27. Bölüm)

Hardy “İngiliz romanının taş bebeğini alaşağı etmek”⁴⁷ istediğini söylemişti ama bunu kadınların özgürleşmesi için yürütülen bir kampanyanın parçası olarak yapmaya çalıştığını düşünmek onu yanlış anlamak olur (“Kocamın oy hakkı davasına ilgisi sıfır,” demişti karısı, “Tess’e rağmen”⁴⁸). Hardy için önemli olan cinsel deneyimin

⁴⁷ *The Collected Letters of Thomas Hardy*, Cilt I, ed. Richard Purdy & Michael Millgate, Clarendon Press, 1979, s. 250.

⁴⁸ *Letters of Emma and Florence Hardy*, ed. Michael Millgate, Clarendon Press, 1996, s. 6.

cazibesini ve dehşetini uyandırma özgürlüğüydü. Tess'in tasvirleri ne kadar baştan çıkarıcıysa, tehlike de o kadar büyüktür. Açılan ağzı bir yılanınki gibidir. “Korkunç bir mutluluğa” (29. Bölüm) doğru ilerleyen bu iki “titrek hayat” duygusu olmasaydı, çiftin sonunda aşklarını tamamlayamamaları açıklanamazdı. Hardy'nin dehası, içinde hareket ettiği zihin setinde korku, arzu ve cesaretin birliğini deneyimlememizi sağlamaktır. Hayat tarif edilemeyecek kadar arzulanan bir şeydir, onu kavramaya çalışmadan edemem. Ve aynı zamanda dehşet vericidir: onu kavramaya çalışırken bile, bunu yapmamak için nedenler arayacağım. Tess hakkında okumak büyük bir zevk ama aynı zamanda korkutucu ve acı verici. Kitabı elime alıyorum, sonra tekrar bırakıyorum. Okumaya devam ediyorum, sonra keşke okumasaydım diyorum.

İkili evlenmeye karar verdikten sonra Tess, Angel'a düğünden önce Alec'le yaşadıklarını anlatıp anlatmama sorusuyla boğuşur. Bir mektup yazar ancak mektup bir paspasın altına kaydığından Angel bunu göremez. Sır hâlâ açıklanmamışken çift evlenir. Sonunda yalnız kalmışlardır. Kimse müdahale edemez. Yüzlerce ve daha fazla bereketli sayfanın yol açtığı cinsel deneyim çok yakındır. Ancak Clare, birkaç yıl önce “tanımadığı biriyle kırk sekiz saatlik bir sefahate daldığı” günahını itiraf etmek için bu anı seçer (34. Bölüm). Tess onu hemen affeder ve kendi üzücü geçmişiyle karşılık verir. Angel onu anında reddeder. Sevişme olmayacaktır. Sahne olağanüstüdür. Birdenbire her iki aşığın da korkuları tamamen doğrulanmıştır. Angel için Tess farklı bir insandır, alt sınıftan bir kızla evlenme kararı korkunç bir hata olmuştur: “Tekrar ediyorum, sevdiğim kadın sen değilsin.” Tess, “beyaz yüzündeki dehşet” ile Viktorya dönemi ahlakının ve sınıf ayrımının tüm ağırlığını üzerinde hisseder. Bu arada okur, her iki partnerin de cinsel aşkın “dehşet verici mutluluğunun” engellendiğini görmeye çok hazır olduklarını hissetmekten kendini

alamaz. Beklenenden kısa bir süre sonra, “artık korkacak bir şeyi kalmayan” Tess uykuya dalar. İki gün sonra kendi isteğiyle eve döner (35. Bölüm).

İstenmeyen bir birleşmeden kaynaklanan bir felaket ve yoğun bir şekilde arzulanan bir birleşmeye ulaşamamaktan kaynaklanan bir başka felaketten sonra, Tess’in *hikâyesi* daha da kötüleşir. Angel Brezilya’ya kaçar. Alec Tess’i tekrar kendisine dönmeye ikna etmeye çalışır; Tess direnir ancak babasının ölümünün ardından ailesi yoksulluğa sürüklenir. Alec ancak cariyesi olursa ona yardım edecektir. Tess bunu kabul eder. İş işten geçtikten sonra Angel pişmanlık içinde geri döner. Onunla karşılaşmak Tess’in kaybettiklerini daha iyi anlamasına neden olur. Alec tarafından kışkırtılan Tess, kendini kaybeder ve çılgınca bir düşüncesizlikle onu öldürür. Angel’in onu polisten uzak tutma çabalarına rağmen, Tess kısa sürede her şeyin kaybolduğu ve bir an önce idam edilmesinin daha iyi olacağı duygusuna kapılır. Daha önce de birçok kez “rahat bırakılıp unutulmayı” dört gözle beklemiştir (14. Bölüm).

Tess, Hardy’nin yoğun eleştiri ve tartışmalara neden olan ilk romanıydı. Tefrika baskıdan tüm açık cinsel göndermeleri çıkarmak zorunda kaldığı ancak daha sonra kitap haline getirildiğinde bunları yeniden kullandığı için, bazı okurların rahatsız olacağını tahmin etmiş olmalıydı. O halde, Hardy’nin bugüne kadarki edebi başarısının ona artık düşündüğünü söyleme cesareti verdiğini, *Yabana Dönüş*’ün sonunda yapılan türden bir uzlaşmayı reddettiğini varsayabilir miyiz; ya da belki de paradoksal bir şekilde, başarısı arttıkça bakış açısı daha kasvetli bir hâl almıştır?

1870’lerin sonunda Hardy, Dorset’te, ailesinin ve annesinin yanında, kırsal bir inzivada yaşamayı gerçekten istediğine karar vermişti. Emma ise Eustacia gibi şehirde yaşamak istiyordu. Ama şehir sosyetesindeyken Hardy’nin başlangıçta onda hayranlık duyduğu cesa-

reti, çoğu zaman sadece kapris ve acelecî bir boş kafalılık şeklinde tezahür ediyordu. Emma ne zaman bir topluluk içinde konuşmaya başlasa, Hardy tedirgin oluyordu. Öte yandan taşrada geçirdikleri dönemlerde Emma'nın yapacak hiçbir şeyi yoktu. Hardy'nin yazı hayatının bir parçası olmak, onun kariyerinin ortak bir proje olmasını istiyordu oysa Hardy'nin bağımsız ve özgür olmaya ihtiyacı vardı.

Bu noktada, 1880'de Londra'da hayatını sürdüren Hardy'nin mesane şikâyetiyle hastalanması sorunu kısmen çözdü. Bu, hayatı boyunca tekrarlayacak olan sancılı bir rahatsızlıktı. Doktorlar iç kanamadan bahsetti ama bu teşhisi doğrulayacak araçları yoktu. En nihayetinde iyileştiği ya da altı ay boyunca yatarak tedavi edildiği için akut bir enfeksiyondan söz etmediğimiz aşîkâr. Büyük olasılıkla bu, günümüzde pelvik ağrı sendromu ya da kronik prostatit olarak adlandırılan ve semptomların raporlarına bakılırsa birçok yazarı (Coleridge, Dostoyevski, Beckett ve hatta bu satırların yazarı) etkilemiş olan bir durumdu. Eğik ve oturur vaziyetteki duruş ile sürekli zihinsel gerginliğin bir araya gelmesi bu duruma katkıda bulunan faktörler gibi görünmektedir. Ancak ağrılar ne kadar ciddi olursa olsun, Hardy bu dönem boyunca yazmayı asla bırakmadı çünkü *The Laodiceans* [Laodikyalılar] adlı tefrika romanı için sözleşme imzalamıştı ve yayıncılarının gazabını asla göze alamazdı. Bu da ateşi olmadığını ve zihinsel gücünü zayıflatan bir şey olmadığını göstermektedir. Bu arada, kocası yatalak olduğu ve el yazmalarını kopyalamak ve yayıncılarla iletişim kurmak için onun yardımına ihtiyaç duyduğu için, Emma ilişkide biraz güç kazandı. Sonuç olarak altı ayın sonunda Dorset'te bir arsa satın almayı ve orada bir ev inşa etmeyi kabul etti.

Sistemik psikologlar, korku ve cesaret etrafında inşa edilen bu değerlere özgürlük semantiği adını verirler. Korku, özgürlüğü sınırlar. Agorafobik kişi dışarı çıkamayacak kadar, klostrofobik kişi ise asansöre, arabaya ya da uçağa binemeyecek kadar korkar. Hardy ha-

yatı boyunca aşırı bağımsızlık ve aşırı temkinlilik arasında gidip gelmişti. Her zaman evine ya da karısının korumasına dönmeye hazırdı ama Londra'ya doğru yola çıkmaya da aynı derecede hazırdı. Viktorya dönemi insanları için dehşet verici ve saldırgan romanlar yazmaya, sonra da zararsız küçük komedilere geri dönmeye hazırdı. Yayıncılara defalarca cesur çözümler öneren mektuplar yazar, ama sadece kırııcı olmamaları koşuluyla. Genel olarak, gücendirmenin tehlikelerine takıntılıdır ancak yine de gücendirir, sonra aceleci davrandığını hisseder ve geri adım atar. Bir yazar olarak başlangıçtaki stratejisi, kendisine daha sonra özgürlük sağlayacak ticari açıdan başarılı bir eser bütünü oluşturmak idiyse de, kendisini sinir bozucu bir evliliğin içinde sıkışmış ve yatağa düştüğünde bile durmadan, bazen çılgınca çalışmak zorunda bırakan tefrika sözleşmelerine hapsolmuş buldu. Artık hiç olmazsa yazılarında daha özgür olmaya çalışacaktı.

İyileştikten kısa bir süre sonra Dorset'teki evini inşa etti. Hardy'nin kendisi tarafından tasarlanan ve Max Gate olarak adlandırılan ev küçük, hayal gücünden yoksun ve kimsenin budamasına asla izin vermeyeceği koruyucu bir ağaç örtüsüyle çevriliydi. Konuklar kasvetli ve boğucu olduğundan şikâyet ediyordu. Bu özgürlük müydü yoksa bir hapisane mi? Ev inşa edilirken Hardy, daha genç, alt sınıftan bir entelektüele aşık olan mutsuz bir evli kadın hakkında *Two on a Tower*'ı yazdı. Eve yerleştikten sonra, sarhoş bir genç adamın karısını bir panayırda satmak gibi ölümcül (gerçeküstü) bir "hata" yaptığı daha rahatsız edici *Mayor of Casterbridge* [Casterbridge'nin Belediye Başkanı] üzerinde çalışmaya başladı. Karısı on sekiz yıl sonra, tam da adam sevdiği genç bir kadınla yuva kurmaya hazırlanırken ona musallat olmak için geri döner.

Bu arada Hardy'nin kendi evliliği de eski durgunluğuna geri dönmüştü. İlerleyen zamanlarda yazdığı bir mektupta Emma, "Elli yaşında bir erkeğin duyguları çoğu zaman tamamen yeni bir yol izler.

Evliliğe dair şark kökenli fikirler düşüncelerini gizlice ele geçirir ve daha önceki hayatında seçtiği en mükemmel ve uygun eşten bıkar” (Tomalin, s. 273). Emma, 1889’da bundan böyle ayrı yataklarda yatmaları gerektiğine karar verdi. Günlük tutmaya başlamıştı ve Hardy hakkında öfkeli şeyler yazıyordu. Hardy kadın hayranlarına flörtöz mektuplar yazıyordu. Onlarla Londra’da buluşuyor, öykülerini yayıncılarına kabul ettirerek kendini sevdireyor, onlara aşk mektupları ve tuhaf şiirler yazıyordu. Ama bildiğimiz kadarıyla hiçbir zaman onlarla yatağa girmedi. İşte o şiirlerden biri:

“Üzerinde toprak rengi yeni bir elbise vardı,
Ve şiddetli fırtına nedeniyle,
At arabasının kuru girintisinde kaldık,
At durmuştu; evet, hareketsizdi ve biz
Oturduk, rahat ve sıcacık.
Sonra sağanak yağmur kesildi, keskin bir acı hissettim,
Ve önceden bizi koruyan cam
Açılıverdi ve o kapısına doğru davrandı:
Yağmur bir dakika daha sürmüş olsaydı,
onu öperdim.”
(*Hardy Poems*, s. 312)

Tess yazıldığında durum buydu: Çekingen bir adam zinanın eşindeydi ve yağmur durmasaydı oraya varacağını söylüyordu. Eleştirmenler sürekli Hardy’nin kötümserliğinin nereden geldiğini sorarlar. Neler okuyordu? Schopenhauer mı yoksa Ecclesiastes mi? Belki de karamsarlığın onu nereye *götürdüğünü*, bu tür acımasız hikâyelerin hayatının dinamiği üzerindeki etkisinin ne olacağını sormak daha yararlı olacaktır. Kötümserlik belki de bir inançtan ziyade bir araç olarak daha anlaşılırdır. Dünyanın aynı anda hem *Tess*’te gö-

ründüğü kadar cazip hem de yasaklayıcı ve mutsuz olduğuna, tarifsiz bir hazza doğru en ufak bir hareketin toplumu en korkunç şekilde tepenize çökerteceğine kendini ikna etmeyi başaran birinin zina yapma olasılığı yoktur ya da daha *azdır* .

Ama Hardy'nin kendine gönderdiği mesaj buysa -zevk, ardından eline vurulması- çevresindeki dünya üzerinde nasıl bir etki yaratıyordu? Karısı kitabı beğenmemişti. Başka türlü de pek mümkün değildi. Kitabın barındırdığı özlem duygusu ve hınç onu ancak rahatsız edebilirdi. Ve bazı eleştirmenler büyülenirken diğerleri dehşete kapıldı, özellikle de roman basılı olarak yayımlandığında yeniden gündeme gelen cinsel içerikten dolayı. Mowbray Morris, “Bu tuhaf bir hikâye ve tuhaf bir şekilde yayımlanmış gibi görünüyor,” diye yakındı.⁴⁹ Morris'in en çok kızdığı şey, Hardy'nin okuru umutlandırması, ardından acının üzerine gitmesi ve aynı zamanda Tess'in saf kalmasında ısrar etmesiydi. O ve diğer eleştirmenler alt başlığa defalarca saldırdılar; Tess “saf bir kadın” olmaktan çok uzak, “küçük bir fahişe”ydi. Hikâyenin iyi/kötü kutbunda güven verici bir ahlaki okumaya geri dönme arzusu belirgindir. Tess kötü davrandığı için hikâyenin sonu kötü bitiyor ve Hardy de bunu kabul etmeyerek hatalı davranıyor. Mowbray Morris, “Baştan çıkarma, zina ve cinayete karşı insanlığın ortak duygusu, meselelerin özünde bir temele dayanmıyor mu?” diye itiraz eder. Ve ısrarla, “Bu, toplumun temelidir” der (Cox, s. 233).

Morris haklıydı; temel değerler saldırı altındaydı. Hardy ise kitabın pek çok olumlu eleştirisini değil, yalnızca bu olumsuz eleştirileri dikkate aldı; sanki bu tür saldırgan kınamalar ona dünyanın gerçekten de Tess'te tarif ettiği gibi çok tehlikeli bir yer olduğuna dair *tam da* aradığı doğrulamayı sunuyormuş gibi: “sırf vurulmak için” kur-

⁴⁹ *Thomas Hardy, the Critical Heritage*, ed. Reginald Cox, Routledge, 1979, s. 217. Bundan böyle “Cox” olarak anılacaktır.

guda kendini ifşa etmenin delilik olduğu sonucuna vardı (T & F, s. 254). Hiçbir noktada olumlu bir eleştiri onu hayatın farklı yaşanabileceğine, bir ilişkiden zevk alınabileceğine, boşanılabileceğine inanmaya teşvik etmedi. Diğer Viktorya dönemi yazarları da bunu yapıyor ve hayatta kalıyorlardı; Wilkie Collins ve George Eliot bunlardan sadece ikisidir. Dickens on yıl önce karısından ve on çocuğunun annesinden oldukça zalim bir şekilde ayrılmıştı. Ancak Hardy için bu, Ugazio'nun deyişiyse, “yasak bir hikâye”ydi. Özlemini duyduğu cezasız özgürlüğü ne yazabilir ne de bizzat deneyimleyebilirdi.

Ancak Hardy, yaylın ateşine maruz kalmamak için kendini ifşa etmeyeceğini söylemişken tam da bunu yapmaya devam etti. Eğer Tess cesursa, dört yıl sonra yayımlanan *Adsız Sansız Bir Jude* neredeyse intiharla eşdeğerdi. Eleştirmenlerden biri “Müstehcen Jude” için “utanç verici bir kâbus” diye yazmıştır (Tomalin, s. 259).

Taşra yaşamının güven verici betimlemelerinden, köy halkının hoş sohbetinden vazgeçen Hardy, *Jude* ile olumsuz bakış açısının sınırlarını zorluyor. Akademideki hayatından saklanmaya çalışan fakir bir yetim, kaba saba bir taşra kızı tarafından baştan çıkarıldığında sert bir uyanış yaşar. Birkaç sayfa içinde evlenip ayrılan Jude, kibar kuzeni Sue'ya aşık olur; Sue seksten öylesine korkar ki, Jude'dan kaçmak için kendisinden çok daha yaşlı bir adamla evlendiğinde onu reddeder, daha sonra Jude'un kendisiyle seks yapmadan yaşamaya razı olacağı umuduyla ona geri döner (çünkü başka biriyle evlidir) ancak fiziksel ihtiyacın onu karısına geri sürükleyeceğinden korkunca kendini ona cinsel anlamda da teslim eder.

Tesadüfler ve talihsizliklerin bini bir para. Jude'un karısından olan çocuk Sue'dan olan çocuğu öldürüp kendini astığında, bu umudun ölümüdür, mutluluğa ulaşmak için yapılan tüm girişimlerin felaketle sonuçlanacağını kanıtıdır; hiç denememek daha iyi olurdu. Hardy, Viktorya dönemi okurlarını daha da kışkırtmak için, Tess'te

olduğu gibi, yine onların ahlaki inançlarıyla alay ederek aynı doğrultuda bir son hazırlar: Çocuklarının ölümüyle dehşete düşen Sue din-darlaşır ve kocasına geri döner, Jude ise karısı tarafından baştan çı-karılır ve ölümünden kısa bir süre önce ona geri döner. “Yazarın ar-kadaşı Edmund Gosse kitabı değerlendirirken, “Tanrı Bay Hardy’ye ne yaptı ki, Wessex’in ekilebilir topraklarında ayağa kalkıp Yaratıcı-sına yumruk sallıyor?” diye yazmıştı. (Tomalin, s. 222)

Bu kesinlikle bir kırılma noktasıydı. Hardy, kendisine yakın in-sanların kendi evliliği ve hayal kırıklıklarıyla ilgili olduğunu bildiği cinsel sorunları açıkça yazmıştı. Evliliğin bir tuzak olduğundan açık-ça söz etmişti. “Neden birbirimizi özgür bırakmayı kabul edemiyo-ruz?” diye yalvarır Sue kocasına. Yine de aynı zamanda parçası oldu-ğu toplumun ilkelerinin kahramanlarının zihninde o kadar içselleş-tirildiğini ve bunlardan kaçmanın söz konusu olmadığını öne sürü-yordu. “Uymak zorundayız! ..” diyor Sue romanın en can yakıcı ye-rinde. “Boyun eğmek zorunda bırakıldım. Artık mücadele gücüm kalmadı; artık cesaretim yok. Yenildim, yenildim!” (*Jude*, 6.3) Vik-torya dönemi ilkeleri, bu devrimci adaylarının boyunlarında çürü-yen bir albatros olarak da olsa, galip gelir. Ve Hardy kasvetli Dorset evinde kalır, Emma ile karşılaşmadan çalışma odası ve bahçe arasın-da hareket edebilmek için bir dış merdiven ekler.

Sonunda kırılan bu yaşam biçimi değil Hardy’nin roman yazma-ya devam etme isteği olur. Anlatılarındaki kötümserliğin bir işlevi, mutsuzluğuna rağmen onu evliliğinde tutmak olmuşsa da, bu “avantaj” artık romanın evlilikte yarattığı daha derin acının -karısı kitaba duyduğu tiksintiyi akşam yemeğinde konuklarına açıkça ilan ediyordu- ve ayrıca basının geniş bir kesiminin aşırı düşmanlığının gölgesinde kalmıştı. Hardy, tıpkı Sue ve Jude gibi, artık bir alt göreve indirgenmiş, ikilerniyle mücadele etmeye devam etme isteğini yitir-mişti. Büyük olasılıkla durumu, Tess’in ölümünü kabullenmesiyle

aynı rahatlamayla kabullenmişti, özellikle de kitabın yarattığı skandal onu önemli bir ticari başarıya dönüştürdüğü ve artık ülke içinde kapana kısılmış olduğu kadar mali açıdan da bağımsız hale getirdiği için. Bundan böyle sadece şiir yazacaktı çünkü anlatının yokluğu ve lirizmin cazibesi okurun aynı şiddetli katılımı göstermesini engellediğinden, aynı güçlü fikirlerin olumsuz tepkiler olmadan ifade edilebileceğini iddia ediyordu. Bedensiz bir fikir, bedenli bir fikirden çok daha az tehlikelidir. 1888’de yazdığı bir mektupta şöyle diyordu: “Hayattan melankolik bir tatmin elde etmenin bir yolu varsa, tabiri caizse, insan bedenden çıkmadan önce ölmektir; bununla hayaletlerin tavırlarını takınmayı, onların uğrak yerlerinde dolaşmayı ve çevredeki şeylere onların gözüyle bakmayı kastediyorum. Hayatın geçip gittiğini düşünmek üzücüdür, geçmiş olduğunu düşünmek ise en azından katlanılabilir bir şeydir. Bu nedenle, basit bir sabah ziyareti için bir odaya girdiğimde bile, bilinçsizce, çevremi etkileyecek kadar katı olmayan bir hayaletmişim gibi sahneye bakma alışkanlığım var” (Tomalin, s. 224). Böyle bir arzunun korku/cesaret kutuplaşmasıyla ilişkisi açıktır, aynı şekilde angajman ve sorumluluğun ötesinde olma arzusu ile Tess’in yıldızları düşünerek bedenini unutmaya arzusu ya da Clym’in bitki ve böcek yaşamına dalmaktan duyduğu mutluluk arasında bir paralellik vardır. Hardy korkunun, arzunun ve cesaret toplama ihtiyacının ötesinde bir yerin özlemini çeker. O yeri ve o hayalet kişiliği şiirde aramak için roman yazmayı bıraktığını söyleyebiliriz.

İşte *Sonrası* adlı şiiri:

“Şimdiki zaman titrek bedenimin ardında kapıyı kapattığında
ve Mayıs ayı neşeli yeşil yapraklarını tıpkı birer kanat gibi
çırptığında,
yeni dokunmuş ipek gibi narin bir örtüyle örtülmüş, komşular

“O, böyle şeyleri fark eden bir adamdı” diyecekler mi?
Eğer alacakaranlıkta, göz kapağının sessizce kırılması gibi, çiy
şahini gölgelerin arasından geçip konmak için geldiğinde
Rüzgârla eğrilmiş yüksekteki dikenlerin üzerine, onu gören biri
şöyle düşünebilir: “Bu manzara ona çok tanıdık gelmiş olmalı.”
Eğer, böceklerin ve sıcaklığın hakim olduğu bir gece
karanlığında, kirpi çimlerin üzerinde gizlice dolaşırken oradan
geçersem,
Biri şöyle diyebilir: “O, bu masum yaratıkların zarar görmemesi
için çabaladı,
Ama onlar için yapabileceği çok az şey vardı; ve artık o yok.”
Sonunda sessiz kaldığımı duyduklarında, kapıda durup kışın
yıldızlarla dolu gökyüzünü izlerlerse,
Artık yüzümü göremeyecek olanlar, “O, bu tür gizemlere ilgi
duyan biriydi” diye düşünecekler mi?
Ve karanlıkta ölüm çanım çalındığında, Ve çan sesleri, esen
rüzgârın kesintisiyle durduğunda,
Yeni bir çan sesi gibi tekrar yükselene kadar,
“O artık duymuyor, ama eskiden böyle şeyleri fark ederdi”
diyen olacak mı?

(*Hardy Poems*, s. 553)

Hardy’nin tüm eski kaygıları burada mevcuttur ancak o kadar sessiz ve güzel ifade edilmiştir ki farkına bile varmayız. Şairin “sarıntılı” bir hayatı olmuştur, ölüm zaten ensesindedir, çan sesiyle estete edilmiştir; şöhretiyle ilgili endişesi, insanların şiirin içine daldığı doğal dünyayı nasıl gözlemlediğini hatırlayıp hatırlamayacaklarını merak ederken mütevazı bir şekilde sunulur. Açgözlü bir yırtıcı kuş, büyüleyici “çiy şahini” haline gelir; bu kuşun bir sonraki dörtlükteki “sinsi kirpinin” ölümünden sorumlu olabileceği gerçeğinden ihtiyatlı bir şekilde bahsedilmez. Hardy “böyle masum yaratıkların zarar görmemesi için çabaladı. Ama onlar için çok az şey yapabildi ve şim-

di o gitti” -dünyada olumlu eylem olasılığı buraya kadarmış. Dördüncü kıtada yıldızlı gökler her zamanki “muamma” olmaya devam eder. Tanrı diye bir şey yoktur. Son olarak “terk ediş” çanı “bir borçtan ya da yükümlülükten kurtulmayı” akla getirir.⁵⁰ Hardy gittiği için rahatlamıştır. Hayatın tüm tutkuları ortadan kaldırılmıştır; sadece ölümcül vuslat, Bathsheba’nın Troy’la ilk öpüşmesi, Tess’in Alec’le sevişmesi değil, tüm o lanet anlatı. Karamsarlık o kadar zarif bir şekilde ortaya konmuştur ki kimsenin itiraz etmesi mümkün değildir. Her şeyden önce hiç kadın yoktur.

D. H. Lawrence 1914 yılında Thomas Hardy üzerine bir inceleme yazma görevini kabul etti. Sözleşmeyi imzaladıktan sonra, kitabı kendi görüşlerini geliştirmek için kullanarak ve Hardy’yi birçok sayfa boyunca resmin dışında bırakarak tipik bir şekilde bağımsızlığını ortaya koydu. Esasen Lawrence’ın görüşü şudur: “Her canlının, yaratığın ya da varlığın nihai amacı kendini tam olarak gerçekleştirmektir”⁵¹; ancak insanlar yine de “hayatın kendini korumak için verilen büyük bir mücadele” (s. 13) olduğunu varsayarlar, bu da “bizi rahat bırakmayan bir korkaklıktan” (s. 17) kaynaklanır. Onun düşüncesine göre, Hardy mutlak başarıya ulaşmak için mücadele eden istisnai karakterleri tasvir eder ancak daha sonra onların toplumdaki kendini koruma ruhu tarafından yok edilmesini hatta “korkutulmasını” (s. 30) sağlar. Böylece Hardy, “Sevgi ruhunun her zaman yasanın kör, aptal ama ezici gücü karşısında yenik düşmesi gerektiği” fikrine itaat ederek, “istisnaya karşı ortalamanın yanında durmak” (s. 43) için “kendine karşı” gelir ve tüm bunları “kendi başarısızlık duygusunu açıklamak için” yapar (s. 92).

⁵⁰ Merriam-Webster çevrimiçi sözlük.

⁵¹ D. H. Lawrence, *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, Cambridge University Press, 1985, s. 12. Bundan böyle “Study” olarak anılacaktır.

Lawrence bize Hardy'nin "başarısızlığının" ne olabileceğini söylemez ancak Hardy'nin eserinde terazinin nasıl korkuya doğru eğildiğini anladıktan sonra Lawrence'ın kendisini bunun tam zıttı olarak tanımladığı açıktır. Sanki Hardy, korkularıyla yüzleşmemiş ve üstesinden gelememiş olabileceğini düşündüğü türden bir romancıymış gibi. Poetikası Hardy'ninkinin tam karşısı olacaktır. Romanı, belki de insanların daha özgür olabileceği gelecek zamanlara belli belirsiz bir gönderme yaparak, romancıyı ve okuru uyum içinde sabit tutmak için kullanmak yerine, şimdi ve tüm muhalefete rağmen bir olasılık ve özgürlük dünyası açmak için bir araç olarak kullanacaktır.

Lawrence'ın yaşlı yazarla kendisi arasında bir yakınlık görmesinin nedenleri yeterince açıktır. 1885'te doğan Lawrence, Hardy gibi, geçimin el emeğine bağlı olduğu bir ailenin hastalıklı bir çocuğuydu ve bu iş için uygun olmadığına karar verilmişti.⁵² Annesi, Hardy'ninki gibi, aynı anda hem korumacı, hayatın tehlikede olduğu duygusunu aşıl原因, hem de onun için hırslı, onu erkenden dünyaya fırlatmaya hazırdı ki bu da endişeye sebebiyet verecek bir durumdu. Ancak Hardy'den farklı olarak Lawrence en büyük çocuk değil, beş çocuğun dördüncüsüydu ve annesinin gözdesi olmak için kendisinden yaşça büyük olan ikinci oğlunun ölmesini beklemek zorunda kalacaktı. Bir rekabet ortamında büyümüştü. Sonrasında, Hardy 25 yaşındayken annesi öldü ve ardından ailenin dağılmasıyla geri dönecek bir evi kalmadı. Hardy tam da bu yaşta Londra'dan annesinin yanına kaçıyordu.

⁵² D. H. Lawrence'ın otobiyografik romanı *Oğullar ve Sevgililer*'de, Lawrence'ın alter egosu Paul Morel için "Ağır beden işlerine yeterince güçlü değildi" denildiğini duyarız. (Kaynak: D. H. Lawrence, *Oğullar ve Sevgililer*, çev. Cem Taylan, E Yayınları, 1999, 5. Bölüm). Bundan böyle "Oğullar" olarak anılacaktır.

Bununla birlikte, iki aile arasındaki en çarpıcı fark, Lawrence'ların evindeki ebeveyn çatışmasının düzeyidir; otobiyografik olduğu söylenen *Oğullar ve Sevgililer* bu çatışmayı canlı bir şekilde anlatır. Paul Morel, Lawrence'ın alter egosudur; çok geçmeden öğretmen annesinin, fiziksel olarak daha güçlü olan madenci babasına karşı ahlaki kınamayı nasıl bir silah olarak kullandığını öğreniriz; bu ailede kazanmak ve kaybetmek kutupları her zaman doğru ve yanlış kutuplarından daha önemlidir.

“Karıyla koca arasında öyle korkunç ve kanlı bir çekişme başlamıştı ki, ancak birinden birinin ölümüyle bitebileceği besbelliydi. Gertrude onun sorumluluklarını üstlenmesi, görevlerini yerine getirmesi uğruna savaşıyordu. Ama Morel ondan çok başka yaratılıştaydı. Tümünüyle duyumlar dünyasının insanıydı o, oysa karısı onu dine bağlı, iyi ahlaklı biri yapmaya çalışıyordu.” (*Oğullar*, 1. Bölüm)

Benzer şekilde, kitabın sonlarına doğru, Paul'ün kız arkadaşı Miriam, onun cinsel girişimlerine direnerek, “Tanrı'yı kendi tarafına çekmeye çalışıyordu çünkü kendi yolunu ve kendi zevkini istiyordu. Onunla kız arasında uzun bir savaş vardı” (9. Bölüm).

Oğullar ve Sevgililer'de çatışma dili o kadar hâkimdir ki, bunun baskın kutupluluğu tesis ettiği, her şeyden önemli olanın, kazanan/kaybeden ikiliğinde bir yer edinmek olduğu düşünülebilir. “Paul'ün Doğumu ve Başka Bir Savaş”, “Aşkta Çekişme” ve “Miriam'ın Yenilgisi” gibi bölüm başlıklarının yanı sıra, her olay ve her ilişki çatışma ve rekabet terimleriyle anlatılır. Morel ailesinin çocukları en çok başkalarıyla yarışarak ödül kazandıklarında sevilirler. Bayan Morel vaazları yüzünden din adamına “zorbalık eder” (2. Bölüm), “düşmanı, kapkaçakçı” ile kavga eder (4. Bölüm), en büyük oğul William komşuların çocuklarıyla kavga eder, annesiyle (“fethedilmiş” olarak gör-

düğü) kız arkadaşları ve daha sonra nişanlısı Louisa Western yüzünden kavga eder. Paul, annesi Miriam, evli metresi Clara ve kocası Baxter Dawes ile acımasızca ve fiziksel olarak kavga edecektir. Ateşin duvarlara düşürdüğü gölgeleri izlerken bebek Paul'e odasının “sessizce savaşılan adamlarla doluymuş” gibi gelir (4. Bölüm).

Bununla birlikte, eğer çatışma Hardy’de hiç olmadığı kadar ön plandaysa, çatışmaya yönelik tutumlar korku tarafından yönetilir; her karakter korku ya da ihtiyat, cesaret ya da aceleciliğin onları çatışmaya yatkın hale getirme biçimine göre hızla konumlandırılır. Morel “tehlikeye aldırmayan, dikkatsiz bir adamdır” (5. Bölüm); “zerre kadar fiziksel korkusu yoktur” (1. Bölüm) ama karısının yanında “fazla neşeli görünmekten korkar” (1. Bölüm) ve “kendisiyle olan savaştan hep kaçır” (1. Bölüm). Fiziksel olarak daha zayıf olan Bayan Morel, maddi destekten yoksun kalma korkusuyla savaşılmaya itilir - kocası kaçtığında “Tek korkum bir şeyleri rehin bırakmasıydı” (2. Bölüm) der. Miriam acı verici olabilecek her türlü ilişkiden korkar; parmaklarının gagalanmasından korktuğu için bir tavuğa mısır vermekten bile korkar.

Korku ve çatışma arasındaki ilişkinin en ince nüansı Paul’ün sunuluş biçiminde ortaya çıkar. Anne ve babası arasındaki savaştan korkmaktadır: “Çocuklar merak içinde seslerini kısıp yelin hafiflemesiyle babalarının ne yaptığını anlamaya çalışırlardı. Belki de anneleri yeniden dayak yiyecekti. Sanki havadan bir kan kokusuyla tüyleri diken diken eden bir korku duygusu yayılıyordu.”(4. Bölüm, s. 129). Bu tür deneyimlerin bir sonucu olarak çocuk, yetişkin dünyasıyla her türlü ilişkiden geri çekilir. Babasının maaşını almaya gönderildiğinde, nadencilerin önünde konuşamayacak kadar dehşete düşer. Bu, korkunun öz bilinçle ilişkilendirildiği ilk olaydır: “Paul’ün bilinci ikiye bölünüyordu sanki” (4. Bölüm). Ancak mücadeleden çekilmek hayattan dışlanma riskini de beraberinde getirir. Paul

ve Arthur birlikte oynayacak ve dövülecek arkadaş bulamadıklarında, “endişeyle” etrafa bakarlar ve “gerçek bir yalnızlık” hissederler (4. Bölüm). Arkadaşlarını bulmak büyük bir keyiftir, her ne kadar “Sonra altısı birden başlardı kavgaya, şiddetli bir nefret seline kapılırlar ve yılgın bir halde eve koşarlardı.” (4. Bölüm).

Paul, annesi onu Jordan’s adlı yapay uzuv üreten bir fabrikada iş görüşmesine götürdüğünde, hayat mücadelesine katılmak için korkunun üstesinden gelme ihtiyacını hissetmeye başlar. Hardy’nin Jude’u gibi Paul’ün de büyümek gibi bir arzusu yoktur. Tek arzusu annesinin yanında sakin bir yaşam sürmektir. Öte yandan, ailenin rekabet ruhu ona “insanları kendisiyle kıyaslama” alışkanlığı kazandırmıştır (5. Bölüm). “Çekinmek” fiili burada korku ve bağıllık sorunları arasında bir bağlantı kurmak için önem kazanır. Hem Paul hem de annesi hayattan “çekinmişlerdir” (5. Bölüm) ancak kadın yine de hakları için mücadele etmeyi öğrenmiştir.

Mülakat, Bay Jordan’ın “doigts” kelimesini “parmaklar” olarak çevirmesini düzelterek kelimenin “ayak parmakları” anlamına geldiğini açıklamaya kadar, Paul’ün kendini savunamayacak kadar korkakça bilinçli olduğu bir savaş şeklinde komik bir tarzda sunulur; bunun üzerine Paul “meydan okur” - “Aslında parmaklar anlamına geliyor, diye ısrar etti çocuk” (5. Bölüm). Çekingenliğini yenmeyi başarır ve iş ona verilir.

Oğullar ve Sevgililer hakkındaki eleştirel yorumların çoğu Paul’ün annesine olan hastalıklı bağıllığına ve Miriam’la yaşadığı cinsel zorluklara odaklanır ancak Paul’ün en başından beri hayata herhangi bir düzeyde katılmaktan korktuğunu hatırlamakta fayda var gibi görünüyor. Lawrence’ın cinselliğinin anne sevgisi tarafından engellendiğine dair şikâyeti, bu nedenle kısmen genel olarak korkulu bir eğilimin mazereti olarak görülebilir ya da en azından onunla bütünleştirilebilir. Hardy ile olan benzerlik açıktır.

Hayatın çatışmasına girildiğinde korkular çoğalır ve en merak uyandıran korku, baskın kutbun kazanmak/kaybetmekten ziyade korku/cesaret olacağını belirleyen de zafer korkusudur. Kriz durumlarında korku nefrete yol açar ve kişi hasmını ezmek ister. Ancak bunu yapmak feci sonuçlar doğurabilir. Morel, karısını evin dışına kilitleyerek elde ettiği görünürdeki zaferden sonra, “kendine güveninde biraz eksilme, azalma” yaşar (2. Bölüm). Sonunda, fiziksel olarak daha zayıf ama psikolojik olarak daha güçlü olan Bayan Morel, artık “tüm aile işlerinden dışlanmış” olan Morel’e karşı tüm çocukları bir ittifaka çeker (4. Bölüm). Ancak zaferinin kesinliği onun yıkımı olur; kocasını seveyemediği için “incinir” (5. Bölüm) ve tatmin için çocuklarıyla tatmin edici olmayan ilişkilere yönelmek zorunda kalır.

Otobiyografik olduğu açıkça belli olan bu romanda Lawrence’ın kaygılarını Paul’ünkilerle özdeşleştirmek meşru görüldüğünden, yazarın iki sorunla yüzleştiğini söyleyebiliriz: kendini gerçekleştirmenin ön koşulu olarak korkunun üstesinden nasıl gelineceği ve hayata bir kez dahil olunduğunda ne yok edecek ne de yok edilecek şekilde nasıl davranılacağı. Aşk ısrarla sahip olmak ya da sahip olunmak için bir savaş olarak sunulur ancak taraflardan birinin tam kontrolü ele geçirmesi her ikisi için de felakettir. Lawrence, daha sonra kaleme aldığı “Ahlak ve Roman” başlıklı makalesinde, bu tür ilişkilerde doğru dengeyi tutturmanın “her şeyden önce cesaret” gerektirdiğini belirtir.⁵³

⁵³ Açıklamanın tamamı şöyle der: “Ancak üçüncü bir şey vardır ki, bu ne bir fedakârlıktır ne de ölüme varan bir mücadele: her bireyin yalnızca ötekiyle kurduğu gerçek ilişkiyi aramasıdır. Herkes kendine karşı dürüst olmalıdır, kadınsa kadınlığına, erkekse erkekliğine sadık kalmalı ve ilişkinin kendi seyrinde gelişmesine izin vermelidir. Bu da her şeyden önce cesaret gerektirir.” D. H. Lawrence, “Morality and the Novel” içinde *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, s. 174–175.

Tess gibi, *Oğullar ve Sevgililer*'in özünde de sinir bozucu derecede uzun bir flört vardır. *Tess*'te, *Tess*'in geçmişini öğrenen Angel, "Sen bir kişiydin; şimdi başka birisin" (*Tess*, 35. Bölüm) dediğinde, tamamlanma reddedilir. *Tess* bir geçmiş ve bireysellik kazandıkça -ölü çocuğu Alec ile olan ilişkisi- idealize edilmiş bir arzu nesnesi olmaktan çıkar ve Angel onu sevmez. *Oğullar ve Sevgililer*'de Paul, tersine bir süreçle, Miriam'la sevişebilmek için onu bir birey olarak görmeyi bırakması ve hem onda hem de kendisinde kişisel olmayanı keşfetmesi gerektiğini fark eder. "Fiziksel temastan çekindiğini" duyarız çünkü Miriam onu her zaman "tutku baygınlığından" "küçüklüğe, kişisel ilişkiye" geri çağırır (11. Bölüm). Miriam'ın maneviyata verdiği önem göz önüne alındığında, bu aynı zamanda bedensiz bir ilişkidir. "Hayaletim ben, bedensizim" diye itiraz eder Paul (8. Bölüm). Burada Hardy'nin hayaletimsi bir benliğin "çevresini etkileyecek kadar katı" olmayacağı düşüncesinden duyduğu memnuniyeti hatırlatabiliriz (Tomalin, s. 224). *Tess* de yılgınlık anlarından birinde yıldızları seyretmekten ve "bedeninden yüzlerce ve yüzlerce mil uzakta" olduğunu hissetmekten duyduğu hazdan bahseder (*Tess*, 18. Bölüm). Ancak Paul, yaşama kararlılığı içinde bedensizleşme duygusunu olumlu göremez ve artık korku ve engellenmenin kaynağı olarak tanımladığı öz-bilinçli bireysellikten sıyrılmaktan söz eder: "Miriam bütün kontrolünü kaybetmiş, korkudan titriyordu. Paul bu korkuyu sezdi ve onu öpmeden önce kendi benliğinden bir şey eksilmesi gerektiğini fark etti." (8. Bölüm).

En sonunda sevişmelerinin ardından Paul, "karanlığa doğru kayma" deneyimini yaşar; bu "yavaş yavaş ölüme doğru kayıp git[me]" (11. Bölüm) kısaca *Tess* ve Clym'in tarlada çalışırken yaşadıklarına benzer bir benlik kaybıdır. Ancak Hardy'de bu tür deneyimler yenilginin ardından gelen teselli edici deneyimlerken Lawrencé'da bu deneyimler güçlendiricidir ve tamamlanmanın bir sonucu olarak orta-

ya çıkar. “...arzunun koygun, kişisiz ateşi”ni keşfi dünyayla ilişkiyi mümkün kılar (11. Bölüm). Daha sonra, Clara ile olan tüm cinsel ilişkisinin “gayri şahsi” olduğu gösterilir (23. Bölüm).

Bilinçli benlikten ve onun korkularından sıyrılmanın özgürleştirici sonuçlarını anlayan Lawrence, olgunluk dönemi eserlerinin ayırt edici özelliklerinden biri haline gelecek bir dönüşüm gerçekleştirir. Öncesinde etik kaygıların korkusunu güçlendirmesiyle Paul, “iyi” birine zarar verme endişesiyle Miriam’la sevişmemesi gerektiğine kendini ikna etmişti: “içimde bir şey ondan beni uzaklaştırıyor. O çok iyi bir insan, ben o kadar iyi değilim” (10. Bölüm). Artık korkunun kendisinin ahlaki açıdan yanlış olduğuna karar verir: “Ama, acaba bu tertemizlik denilen konuda biraz ileri gitmedik mi? Bu denli ürkek ve çekingen olmak bir tür kirlilik sayılmaz mı dersin?” diye sorar Miriam’a, sonra da, “Ruhlarımızdaki bir tür sapma bizi asıl istediğimizden vazgeçmemize, uzaklaşmamıza neden oluyor. Buna karşı, çarpışmalıyız,” der. (10 Bölüm).

Bu noktada, Viktorya dönemi toplumunun algıladığı şekliyle ahlaksız olan (evlilik öncesi) seks değil, aşıkların bundan duydukları korkudur ve Lawrence bu nedenle korkunun üstesinden gelme mücadelesini ahlaki bir haçlı seferine dönüştürebilir. Dolayısıyla, sonraki çalışmalarındaki bazı gelişmeler, farklı bilinç düzeylerini keşfetmesi, modern ve “ilkel” ruhlar arasında sürekli karşılaştırma yapması, geleneksel ahlakın aksine dini bir aura ile donatılmış kişisel bir ahlak biçimlendirme alışkanlığı, korkuyla yüzleşme ve onun ötesine geçme ihtiyacının meyveleri olarak görülebilir. Hardy’nin anlatıları, gurur uyumluluğa geri çekilmeden önce bir cesaret jesti yapmamı gerektirirse bile, korkmanın uygun olduğunu doğrularken Lawrence’ın anlatıları korkuyla savaşmanın, salt uyumluluğa asla boyun eğmemenin mutlak gerekliliğini dramatize eder; Hardy’yi okurken vazgeçmeyi mazur gösterecek bir felaketi bekleriz, Lawrence’ı okur-

ken bir mücadelenin gelişmelerini izler ve olgunluk dönemi romanlarında bu mücadeleye bizzat katılmaya davet ediliriz.

Lawrence'ın eleştirmenlerle yaşadığı sorunlar, korkunun düşman olarak tanımlandığı ve saldırıya uğradığı noktada başlar. *Oğullar ve Sevgililer*'in ikinci yarısı için bir eleştirmen, “Kederimize ve şaşkınlığımıza rağmen,” diye yazar, “kitap büyük bir değişim geçirir... Ardı arkası kesilmeyen cinsel tutku sahnelerinden bıkkınlık içinde isyan ederiz.”⁵⁴ Lawrence, *Gökkuşağı* ve ardından *Âşık Kadınlar*'da da korkusuzca cinsel deneyime odaklandığından, ister istemez eleştirmenlerin öfkesini üzerine çeker. James Douglas, *Gökkuşağı* için yazdığı ve Star gazetesinde yayımlanan o meşhur eleştirisinde “İngiliz dilinde hiçbir romanın sözel suskunluktan bu kadar yoksun olmadığını” iddia eder; karakterlerinin “hayvanat bahçesindeki en rezil hayvandan bile kat be kat rezil yaratıklar” olduğundan yakınıır.

Kitapların içeriğiyle birlikte Lawrence'ın üslubunun da değiştiği anlaşılmıştı. “Telaşlı cümlelerin güm güm gümlemesi dayanılmaz derecede yorucu” diyen Douglas bunun “ruhsuz bir duygusallığın sıkıcı monoton melodisini” oluşturduğunu belirtiyordu (Draper, s. 93). Lawrence'ın kelime dağarcığını ve sertliğini kullanması açısından sıra dışı olan bir sonuç paragrafında Douglas ısrarla “Sanatçı kendi kendisinin kanun yapıcısı değildir,” diye ısrar eder. “Kendisinden önceki kuşakların iradesine boyun eğmek zorundadır” (Draper, s. 94). Korkunun rakibini yok etmeye ittiği bir Lawrence karakteri gibi, Douglas da *Gökkuşağı*'nın yasaklanmasına atıfta bulunarak, acil bir “kendini koruma” meselesi olarak “her erkek ve kadının taraf tutması gereken” ahlaki bir “savaşta” dem vurur (Draper, s. 94).

Dolayısıyla Lawrence'ın yeni üslubu, kurmaca eserlerinin ötesin-

⁵⁴ D. H. Lawrence: *The Critical Heritage*, ed. R. P. Draper, Routledge, 1997, s. 71. Bundan böyle “Draper” olarak anılacaktır.

de, tam da kurmaca eserlerinde tartıştığı türden bir ilişki yaratmıştır.⁵⁵ Middleton Murry, Lawrence'ın "sanatçı olma iddiasından kasıtlı olarak vazgeçtiğini" söylerken bu gelişmeye tepki gösteriyordu. "Amacı sanat yaratmak değil, otoriteyi keşfetmektir."⁵⁶ Bunun anlamı, Gregory Bateson'ın şizmozogenetik bir süreç olarak kabul edeceği şekilde, okurun Lawrence'a tepkisinin Lawrence'ın inancını kabul etmek ya da daha büyük olasılıkla buna karşı mücadele etmek olması gerektiğidir. İlginçtir ki, Lawrence'ın istediği de tam olarak buydu. "Beni okuyan her kim olursa olsun, mücadelenin tam ortasında yer alacaktır," diyordu.⁵⁷

Korku dolu özbilincin ve sınırlayıcı uyumluluğun esasen dilde inşa edildiğine karar verdikten sonra, Lawrence'ın standart İngilizceye bir saldırı başlatması ve rasyonel düşüncenin ötesindeki özgürleştirici zihinsel durumları takdir etmesi kaçınılmazdı; dolayısıyla "mükemmel bir bilinç içinde yok oldu"⁵⁸ ya da "mutluydular ve mükemmel bir şekilde unutulabiliyorlardı" (*Kadınlar*, s. 397) gibi sözdizimsel olarak sınır aşan (ve cesur) ifadeler ortaya çıktı. Geliştirdiği teknikler ve bunların pek çok sonucu, bu deneysellikten heyecan duyan eleştirmenler tarafından titizlikle incelenmiştir,⁵⁹ ancak Lawrence'ı bir tür tarafsız dilbilimsel araştırma yürütüyormuş gibi sun-

⁵⁵ Benjamin Kunkel de aynı noktaya 19 Aralık 2005 tarihli *New Yorker* dergisinde yayımlanan bir yazısında değinir: "Lawrence hakkında konuşan insanlar, onun tartışmalı çiftlerine benzer: Ona nefret ettiklerini söylerler, ya da onu sevdiklerini ya da her ikisini birden."

⁵⁶ John Middleton Murry, *Son of Woman*, Cape, 1931, s. 173.

⁵⁷ *The Letters of D. H. Lawrence*, Cilt V, ed. J. Boulton and L. Vasey, Cambridge University Press, 1989, s. 201.

⁵⁸ D. H. Lawrence, *Âşık Kadınlar*, Penguin, 1982, s. 430. Bundan böyle "Kadınlar" olarak anılacaktır.

⁵⁹ Özellikle bkz. M. Fagussis, *The Subterfuge of Art: Language and the Romantic Tradition*, Johns Hopkins University Press, 1978, ve M. Bell, *D. H. Lawrence, Language and Being*, Cambridge University Press, 1992.

ma eğilimi yanıltıcıdır. Lawrence'ın yenilikleri, onları yönlendiren temel özgürlük anlamını, bağımsız ve cesur bir pozisyon alma kararlılığını takdir ettiğimizde anlam kazanır ancak bir uyarı ile - rakibinin asla ezilmemesi gerekir. Ona göre roman formunun erdemi, olay örgüsü ve *hikâyenin* yazar tarafından alınan herhangi bir kısıtlayıcı didaktik pozisyonun sürekli olarak altını oymasıydı ve bu nedenle bir rakibi ezip geçmeniz pek olası değildi. Bu onun ünlü öğüdünün anlamıydı: “Sanatçıya asla güvenmeyin. Hikâyeye güvenin.”⁶⁰

Lawrence'ın okurla kurmak istediği ilişkiye belki de en yakın benzetme, *Âşık Kadınlar*'da Birkin ve Gerald'ın yaptığı güreş müsabakasının tasviridir. İki adam da bitkin düşene kadar çıplak bir şekilde dövüşürler, ta ki “oldukça bilinçsiz” bir şekilde transa geçene kadar, ama Lawrence'ın alter egosu Birkin üstte kalır (Women, s. 349).

Aralarındaki yarım yüzyılı, sosyal ve kültürel değişimleri ve Büyük Savaş'ın etkisini bir kenara bıraksak bile, Hardy ve Lawrence'ın ailelerinin onlara miras bıraktığı korkaklık ve kendini ortaya koyma arasındaki gerilimle başa çıkma biçimlerine göre birbirine zıt ama birbiriyle ilişkili yörüngeler izlemeleri dikkat çekicidir. Hardy'nin Emma'yla evliliği temkinli bir maceradır, Lawrence'ınki ise zaten üç çocuğu olan evli ve yabancı bir kadınla yürüyüp gittiği için geleneklerin açık bir ihlalidir. Hardy evlilik çekişmelerini kesinlikle gizli tutar; Lawrence'lar ise herkesin içinde birbirlerine bağırır ve tencere fırlatırlar. Hardy köydeki evinden çok da uzak olmayan bir yerde kendine bir ev inşa eder ve etrafını koyu renkli ağaçlarla çevirir; Lawrence ise hiçbir zaman kendine ait bir eve sahip olmaz ve İngiltere'yi terk ederek kızgın güneşin altında yabancı kültürlerle boy ölçüşmeye başlar. Hardy sansürle pazarlık eder ve eleştiri karşısında

⁶⁰ D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, Cambridge University Press, 2003, s. 14.

irkilir; Lawrence ise sansürü hiçe sayar ve eleştirmenleri kızdırmaktan zevk alır. İnançsız Hardy düzenli bir kilise müdavimi olur ve tüm geleneksel görgü kurallarına uyar; Lawrence ise “Lead, Kindly Light” gibi bir ilahiyi son derece kötücül ilan eden kendi ahlakını oluşturur (Study, s. 176). Hardy özel mektuplarının ve yazılarının çoğunu imha eder. Lawrence hiçbir şeyi imha etmez. Hardy iki kez “ciddi” şekilde hastalanır ancak bilinen bir patolojisi ya da uzun vadeli sonuçları yoktur; her iki durumda da hastalık bağımsızlıktan vazgeçmesine ve hayatındaki koruyucu kadın figürüne, annesine ya da karısına geri dönmesine neden olur; Lawrence sık sık ölümün eşiğine gelir ancak tüberküloz olduğunu reddeder ve her şeye rağmen devam eder, sadece zayıflığın onu karısıyla fiziksel mücadeleden alıkoymduğundan şikâyet eder. Hardy uzun ve görkemli bir ömür sürdü; Lawrence ise 44 yaşında, savaşmaktan ve seyahat etmekten bitap düşmüş bir halde öldü. Her iki adam da suçluluk duygusundan muzdarip değildi.

Hardy’yi ve ardından Lawrence’ı okumak, aynı cesaret ve korku semantiği içinde bir konumdan diğerine geçmektir. Anlaşılır bir şekilde, Hardy’nin romanlarına verilen olumsuz tepkilerin çoğu, Viktorya dönemi adabı yerini çağdaş adetlere bıraktıkça çözülür; geriye kalan şey, onun muazzam karamsarlığına karşılık olarak kendini konumlandırma ihtiyacıdır; eleştirel strateji genellikle, kitaplarının muazzam satışlarını ve tam da Hardy’nin yapmaktan hoşlanabileceği şeyleri nispeten dokunulmadan yapan birçok seçkin kişiyi unutarak, her zaman Hardy’nin iddia ettiği kadar kötü olduğu varsayılan Viktorya dönemi İngiltere’sindeki ahlaki iklim göz önüne alındığında, bu tür bir karamsarlığın uygun olduğunu iddia etmek olmuştur. Bu durum, eleştirmenlerin bazı edebiyatların son derece olumsuz ve bozguncu bir ruha sahip olabileceği fikriyle yüzleşmekte ne kadar zorlandıklarını göstermektedir. Hardy’nin yazdıkları son derece baş-

tan çıkarıcıdır ve bizi güçlü bir şekilde belirli bir zihinsel atmosfere çeker. Ancak insanların edebiyat için ileri sürmeyi sevdiği türden iddialarda bulunmak, örneğin özgürleştirici ya da güçlendirici olduğunu söylemek mümkün değildir. Tam tersine. En fazla, yenilmişlik konumunda iken son derece teselli edicidir; daha sıklıkla da öfkeli bir iktidarsızlık duygusu uyandırır. Öte yandan, korkuya agresif bir şekilde karşılık veren Lawrence, günümüzün politik doğruculuğuna ters düşen pozisyonları alenen üstlendiği ve zaten insanların kendisiyle aynı fikirde olmasını bile istemediği, sadece şiddetli tartışmalara girdiği için polemik yaratmaya devam ediyor. Olumsuz eleştirileri o kadar hevesle bekliyordu ki, çoğu zaman kitapları yayımlanmadan önce bile onlara yanıtlarını hazırlıyordu. Nihayetinde Lawrence'ı okumanın keyfi onunla aynı fikirde olmak değil, onunla korkusuzca yüzleşmektir.

Her iki yazarın da muazzam başarısı, bizi kendi zihinsel dünyalarını oluşturan gerilimlerin içine çekmeleridir. Eğer her iki yazar da özelse, bunun nedeni her ikisinin de bize kendilerini, konumlarını tüm istikrarsızlıkları, kaygıları ve coşkularıyla vermiş olmalarıdır. Bununla birlikte, eserlerini sevdiğim Hardy'nin gerçekten zehirli, hapsedici bir etki yaratabildiğini, Lawrence'ın ise ne kadar çileden çıkarıcı olsa da her zaman özgürleştirici olduğunu hissetmemek (benim için) zor. Bu anlamda okuru, içinde hareket ettikleri anlamsallığın zıt uçlarına itiyorlar.

Kıymetli Yazarlar, Kıymetli Okurlar

“Bu ailelerin geçmişini bir araya getirdiğimde, genellikle gayri-meşru doğumlarda veya ebeveynleri tarafından terk edilen çocuklarda olduğu gibi, mülksüzleştirilmiş, dolandırılmış veya evlatlıktan reddedilmiş insanlarla karşılaştım. Ailenin üyeleri genellikle kendilerini akıl hastanesinde, hapishanede ya da başka bir kurumda buluyorlar çünkü doğru ya da yanlış bir şekilde ait olmaları gereken topluluğun bir parçası olmaya layık görülüyorlar.”

Valeria Ugazio, *Permitted and Forbidden Stories*, s. 229

Dickens’la birlikte, şimdiye kadar ele aldığımız yazarlarınkinden tamamen farklı bir atmosfer ve anlam dünyasına giriyoruz. Korku ve cesaret elbette mevcuttur; başarı ve başarısızlık bilinci çok güçlüdür fakat iyilik ve kötülüğe dair farkındalık daha da güçlüdür. Ancak tüm bu hususlara ağır basan şey aidiyet sorunudur. Kişi bir ailede, bir toplulukta, okulda, mahkemede, kulüpte ya da ticari bir şirkette kabul görür ya da görmez. Kişi, topluluğun diğer üyelerinden ve kendisinin bu topluluğa ait olmakla tanımlanmasından mutludur ya da değildir. Dickens’ın eserleri, belirli bir yargıya doğru hız kazan-

mak ya da belirli bir karakterin gelişimine odaklanmak yerine, bir dizi karakteri takip eder ve onları, eğer söz konusu karakter okuyucunun sempati duyduğu biriye, dışlanmaya yoğun bir acının eşlik edebileceği ya da karakter kötü bir davetsiz misafir olarak algılanıyorsa, yine haklı çıkma ve hatta zaferin eşlik edebileceği bir oyunda şu ya da bu gruba yerleştirir. Ancak bir aileye ya da gruba dahil olmak, dahil olan kişi gruptaki diğer kişilerin kendisine layık olmadığını hissederse kaygıya da neden olabilir. Bu durumda aile bir yuva değil, bir hapishanedir. Genel olarak bir kişinin grubun bir parçası olma hakkını belirleyen şey sadece onun iyiliği ya da kötülüğü değil, gruba layık olup olmadığıdır; ya da iyiliğin grup için işlevsel bir nitelik, kötülüğün ise grubu yıkıcı bir nitelik olarak anlaşıldığını söyleyebiliriz. Genel olarak romanlar, içinde yaşadıkları aileyle ilişkileri karmaşık ve zorlu olan figürlerle doludur: evlat edinilmiş bir yeğen, bir arkadaşın dul eşi, ölen bir çocuğun müstakbel eşi. Diğer aile üyeleri, ait olma hakları kalıtsal bir hakla kesin olarak belirlenmemiş ancak cömertliklerine bağlı olan bu figürlere davranış biçimleriyle kendi karakterlerini ortaya koyarlar.

Dickens'in hayatındaki iki önemli olay, kaçınılmaz olarak onun aile, yoksulluk ve Viktorya dönemi çabalarını temsiline ilişkin her türlü tartışmaya renk katar. İlki, Dickens efsanesini şekillendirdiği için hepimizin okul günlerinden bildiği bir olaydır: Babası borçlular hapishanesindeyken 11 yaşında bir çocuk olarak fabrikada çalışmaya gönderilmesi. Dickens'in bu travmatik deneyime dayanarak kent yoksullarına yönelik yetişkin ilgisini doğrulaması ve daha sonra kimsesiz çocukları tasvir etmesini açıklama arzusu (bir eleştirmen Dickens'in kurgusunda 318 yetim saymıştır), genç Charles'in daha sonra arkadaşı ve biyografi yazarı John Forster'a (ama asla yakın aile üyelerine değil) duygusal bir şekilde anlattığı acılarının gerçek doğasını gizleme eğilimindedir. Dövülmemiş, aç bırakılmamış ya da kötü

muamele görmemiştir. Fabrika, Charles'ın teyzesiyle evlenmiş olan dul bir adamın oğlu olan kuzeni tarafından işletiliyordu. Charles okula ve normal orta sınıf hayatına dönmeden önce orada bir yıl ya da biraz daha kısa süre çalışmıştır.

Genç Dickens'i en çok üzen şey, ailenin aşağılayıcı koşullarda hayatını kazanmaya gönderilen tek üyesinin kendisi olmasıydı. Ablası Fanny, yıllık ücreti 38 gine olan Kraliyet Müzik Akademisi'nde okumaya devam etti (Charles fabrikada haftada altı şilin kazanıyordu). Görünüşe göre kızın parlak ve onurlu bir geleceği varken Charles'ın yoktu. Küçük kardeşleri anne ve babalarıyla birlikte Marshalsea Hapishanesi'nde yaşıyordu; burası Viktorya dönemi hapishanelerini düşündüğümüzde hayal ettiğimiz gibi bir yer değildi. Ucuz lojmanlarda tek başına kalan ve “tamamen ihmal edilen”⁶¹ Charles için bu deneyim, görünüşte cezalandırıcı bir aile çevresinden dışlanma deneyimiydi ve başlangıçta yalvardığı şey fabrikadan kurtulmak değil, yemeklerini ailesiyle paylaşabilmek için Marshalsea'ye yakın bir yerde kalmaktı. Bu hırslı orta sınıf çocuğunun gördüğü gibi, “sıradan adamlar ve oğlanlarla” (Forster, s. 29) arkadaşlık etmek zorunda kalmanın ve en kötüsü de ara sıra fabrikaya gelen aile dostları tarafından onların arasında görülmenin utancı da vardı. Charles daha iyi şeyler ve daha iyi arkadaşlıklar için yaratılmıştı. Genel olarak, Dickens'ın yazılarında işçi sınıfı, daha iyi bir aileden gelen bir çocuğun haksız yere içine itilebileceği bir yeraltı dünyasıdır.

Eğer bir kişi dışlanmak üzere seçiliyorsa, bunun için bir gerekçe olabileceğinden, kişinin gerçekten de bir şekilde değersiz olabileceğinden ya da sadece dışlanarak değersizleşebileceğinden, en azından akranlarının gözünde lekelenebileceğinden korkmak mantıksız de-

⁶¹ John Forster, *The Life of Charles Dickens*, University of Michigan, 2008, s. 26. Bundan böyle “Forster” olarak anılacaktır.

ğildir. Bu açıdan Viktorya dönemi adetleri, yoksul kökenli olmanın ya da bir dönem yoksulluk içinde yaşamış olmanın bir hafta olmak-tan çok bir övünç kaynağı olduğu günümüzden daha farklı olamazdı. Dickens daha sonra bu dönemde kendisinden “küçük bir Kabil” olarak bahsetmiştir ancak “hiç kimseye zarar vermemiştir” (Forster, s. 28). Yoksunluk olarak deneyimlenen dışlanma alanının normalde ahlaki alanla, bir cezayla ilişkili olduğu varsayılır ancak onun durumunda ceza adaletsizdir.

Bu travmatik deneyime verilecek bir yanıtın, kişinin hem aile çevresi hem de genel olarak toplum içinde güvenli bir konum elde etmek için ne pahasına olursa olsun değerli olduğunu ortaya koymaya çalışmak olabileceği tahmin edilebilir. Gerçekten de Dickens hayatının büyük bir bölümünü çok sayıda yazar ve çizere ev sahipliği yapan, çok sayıda aile tarafından okunan dergilerin kontrolünü elinde tutarak ve genel olarak İngiliz toplumunun ve kısa süre sonra “ailem” diye hitap edeceği geniş bir okur topluluğunun kalbinde yer alarak geçirecektir.

Nadiren belirtilse de, ikinci talihsiz olay birincisiyle doğrudan bağlantılıdır. Dickens hakkında coşkuyla yazanlar -ki Dickens gerçekten de samimiyet ve coşku uyandırır- onun çocukken bir fabrikada çalışmak zorunda kalmasından asla pişmanlık duymuyor gibi görünürler çünkü bu deneyim olmasaydı hayranlık duyduğumuz bir romancı olamayacağı konusunda bir fikir birliği vardır; fakat aynı insanlar, otuz dört yıl sonra Dickens’ın karısını (ve on çocuğunun annesini) aileden dışlamasına, ondan ayrılmakla kalmayıp evlerini ve çocuklarının velayetini (en küçüğü o sırada sadece altı yaşındaydı) bizzat üzerine almasına ve çocuklarıyla karısı arasındaki her türlü temasa burun kıvrmasına çok üzülürler. *Charles Dickens, A Life* [Charles Dickens, Bir Hayat] adlı kitabında Claire Tomalin şöyle diyor: “İyiliği ve aile içi erdemlere bağlılığıyla ünlü bir adamın birden-

bire ahlaki pusulasını kaybetmesi dehşet vericidir.” Öyle ki Tomalin bize şöyle der: “İnsan bakışlarını kaçırmak istiyor...” (s. 293).

Böylece yine bir dışlama eylemiyle birlikte -aileden birinin karanlığa itilmesiyle- suçluluk ve liyakat sorunu ortaya çıkar. Dickens, arkadaşı Forster’a yazdığı mektuplarda evliliğinin kötüye gitmesinde suçsuz olmadığını kabul etmişti ancak ayrılığı fiilen dayattığında tüm suçu karısına yükledi, Catherine’i özel ve kamusal alanda rolüne uygun olmamakla, tembellik ve halsizlikle, “zayıflık ve kıskançlıkla”, “kurtulmaktan memnun olduğu” çocuklarla “ilgilenmemekle” suçladı.⁶² Ne kendisine ne de çocuklarına layıktı. Catherine ailedeki yeri için mücadele edecek ruha sahip olmamakla bile suçlanır. Sürgünü yenilgiye uğramışçasına kabul etmesi, değersizliğinin bir kanıtıdır.

Evliliğindeki bu çöküş karşısında biyografi yazarlarının sergilediği huzursuzluk, Dickens’ı okurken kapsayıcılık ve dışlayıcılık konularında taraf tutma alışkanlığının ne denli bulaşıcı olduğunu gösteriyor. Dickens’ın anlatıları bizi onun dünya hakkındaki düşünme biçiminin içine çeker, öyle ki biyografi yazarları hayal kırıklığı ve dehşetle ilgili kişisel duygularını bize bildirmek zorunda hissederler. Dolayısıyla, neşeli ateşin etrafındaki saygın bir grubun içinde (Küçük Em’ly ya da Minik Tim ile) ya da dışarıdaki rutubetli karanlıkta (Oliver Twist ya da Küçük Nell ya da düştükten sonra yine Küçük Em’ly gibi) ait olma ve olmama, layık olma ya da olmama konusundaki tüm bu sıkıntılı sorular, aynı zamanda okurların yazara verdikleri tepkileri de şekillendirir. Onun biyografilerini okurken kendimizi mutlu ailesinin arasına alınmış gibi hissederiz ancak bu aileyi var eden adam karşısında hayal kırıklığına uğrarız. Fakat hayal kırıklığı

⁶² *The Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens*, 12 cilt, ed. Kathleen Tiltson, Graham Storey, and others, Oxford University Press, 1965–2002, cilt. 8, s. 632. Bundan böyle “Mektuplar” olarak anılacaktır.

aynı zamanda Dickens'in ailesiyle arasındaki belirleyici ve süregelen deneyimdir; büyük beklentilerin boşa çıkması. Çocukları için "Onları asla övmüyorum," diyordu, "çünkü beni çok sık hayal kırıklığına uğrattılar."⁶³

Catherine Hogarth ile 1836'da evlendiğinde Dickens 24, Catherine ise 20 yaşındaydı. Genç olduğu ve iyi bir kariyer beklentisi olmadığı için ailesi tarafından reddedilen varlıklı bir kıza duyduğu aşkı daha yeni atlatmıştı. Bir dışlanma daha. Dokuz çocuğun en büyüğü olan Catherine'in sosyal konumu Dickens'a göre daha iyiydi; babası Dickens'ın yazdığı bir gazetede editördü. Onunla evlenerek Dickens daha itibarlı bir cemiye adımı atmış oluyordu. Bu hamle, edebiyat dünyasının bir parçası olma ve İngiltere'deki okurlar tarafından sevilip kabul edilme konusundaki öncelikli hedefinden bütünüyle kopuk değildi. *Mr. Pickwick'in Serüvenleri*'nin tefrika edilmesi devam ediyor ve herkesi şu matrak Pickwick Kulübü'ne katılmaya davet ediyordu. Kitabın başarısı 1837'de Dickens'a daha gerçek bir kulüp olan Garrick Kulübü'ne seçilme hakkı kazandırdı.

Çift 2 Nisan'da evlendi ve ilk çocukları 6 Ocak'ta dünyaya geldi. Neredeyse dokuz ay sonra. O andan itibaren Noel'in On İkinci Gecesi her zaman coşkulu aile kutlamalarına ve Dickens'ın hem yaratıcısı hem de baş oyuncusu olduğu özenli teatral gösterilere vesile olacaktı. Takip eden on beş yıl içinde dokuz çocuk daha dünyaya gelecek, ayrıca düşükler de olacaktı. Dickens çocuklarının sayısı konusunda giderek daha fazla tedirginlik gösterse de, bir noktada sadece üç çocuk istediğini iddia etse ve hatta hiç çocuk sahibi olmadığına pişman olsa da, bu üretim ritminde, *Pickwick* ve *Oliver Twist*'i aynı

⁶³ Robert Gottlieb, *Great Expectations, The Sons and Daughters of Charles Dickens*, Farrar, Straus ve Giroux, 2012, s. 17. Bundan böyle "Gottlieb" olarak anılacaktır.

anda yazmanın, ardından *Oliver Twist* bitmeden dokuz ay önce Nicholas Nickleby'ye başlamanın, aylık tefrika programlarına uymak için teslim tarihinden sonra teslim tarihine uymak zorunda kalmanın içerdiği muazzam irade çabasından tümüyle farklı olmayan bir inatçılık vardı. Onuncu ve son çocuğu doğduğunda Dickens dokuzuncu romanını yayımlıyordu. Yıl 1852'ydi ve Dickens 40 yaşındaydı. Aynı zamanda *Household Words* adlı bir derginin editörlüğünü yapıyor, kısa süreliğine bir gazetenin editörlüğünü üstleniyor, her bayramda çok popüler Noel öykülerinin yanı sıra yıl boyunca çok sayıda deneme ve makale yayımlıyor ve düşkün kadınları topluma kazandırmak için bir sığınma evi işletiyordu; tüm bunlar onu diğer insanların ilgisinin ve (büyük) beklentilerinin merkezine yerleştiren faaliyetlerdi. Çocukları onun sevgisi için sürekli yarışıyor, okurları onun kaleminden çıkacak aylık yazıları sabırsızlıkla bekliyor, diğer yazarlar onun dergisinde yer almak istiyor, yoksul kadınlar onun evine kabul edilmek için kendilerini ortaya atıyorlardı. Mümkün olan her şekilde toplumun içindeydi, açık ara ülkedeki en popüler yazardı. Topluma aitti. Kimse onu dışlayamazdı ancak artık toplum içinde küçük düşemeyecek kadar değerli ve dikkate değer biri olarak kendini izole etme ya da kendini uzun süre bu kalabalığa kaptırma, toplumun hayal kırıklığından başka bir şey vaat edemediği depresyon anlarında alter egosu David Copperfield'ın sık sık yaptığı gibi tek başına uzun yürüyüşlere ve gezilere çıkma ihtimali her zaman vardı. Garrick Kulübü'ne kabul edildikten bir yıl sonra Dickens kulüpten istifa etti. Takip eden otuz yılın her birinde Garrick'e yeniden katılacak ve şu ya da bu konuyu protesto etmek için tekrar istifa edecek, bu topluluğun içine dramatik bir şekilde bir girip bir çıkacaktı. Ait olmak umduğu gibi bir şey değildi.

İddialı bir beklenti duygusu Dickens'ın çocuklarının isimlerinde bile açıkça görülmektedir. İsimleri Charles koymuştu. Catherine'e bu

konuda söz hakkı verilmemişti. İlki Charles Culliford Boz Dickens'dı. Charles ismi elbette kendisinden geliyordu ve Boz da, ilk eserlerinde kullandığı mahlastı. Culliford, Charles'ın dayısı Thomas Barrow'un ikinci adıydı; kültürlü bir adam olan Barrow, Dickens'ın babasının 200 sterlinlik borcunu ödeyememesinin ardından onu bir daha evine sokmamıştı. Bir dışlama. Dickens ailenin bu daha saygın tarafıyla özdeşleşti ve onuru kırılan babasının dışlandığı evi sık sık ziyaret etti.

1838'de doğan ikinci kız çocuğuna Catherine'in değil, doğumdan birkaç ay önce ölen küçük kız kardeşi Mary'nin adı verildi. Çocuğun ikinci adı olan Angela, Dickens'ın Mary'yi her zaman ve oldukça abartılı bir şekilde "bir melek" olarak gördüğü gerçeğini yansıtıyordu. Burada Dickens'ın hiçbir zaman karısıyla yalnız yaşamadığını ve onunla çok seyrek vakit geçirdiğini belirtmek gerekir. Dickens en başından beri 17 yaşındaki Mary'yi kendileriyle yaşaması için davet etmişti ve Mary öldükten sonra onun yerini alması için diğer küçük kız kardeşi Georgina'yı getirmişti.

Ayrıcalık ve samimiyet beklenebilecek anlarda bile -örneğin evlilik yıldönümlerinde- Dickens genellikle partiye üçüncü bir kişiyi, yakın arkadaşı Forster'ı davet ederdi. Samimiyetten ziyade hoş vakit geçirmekle ilgiliydi; Dickens'ın cafcamlı ipekler ve kadifeler içinde gösterişli bir şekilde giyindiği (romanlarında kıyafet, saygınlığın güçlü bir göstergesidir), ortamı her daim canlandırıp neşelendiren kişi rolünü üstlendiği bir eğlence. Romanlarına baktığımızda, ünlü karakterlerinden çoğunun aslında çift kişilikli olduğunu görmek ilginçtir; David Copperfield'da Murdstone'lar, kız ve erkek kardeş, Steerforth ve annesi, Micawber'lar, karı ve koca, Uriah Heep ve annesi, Trotwood Teyze ve Bay Dick, Dora ve arkadaşı Julia, Agnes ve babası vardır; ama David'in kendisi, diğer Dickenscı alter egolar gibi, hiçbir zaman tam olarak herhangi bir ilişkiye bağlanmaz. Yazdıklarında kadın erkek ara-

sındaki yakınlaşmalara genel olarak çok az rastlanır. Sanki Dickens'ın hayal edebileceği en doğal buluşma, onu kendine çeken ya da iten en az iki kişinin varlığında, tek başına kendisidir.

Charles Culliford Boz ve Mary Angela'dan sonraki çocuk Catherine Macready adını Dickens'ın annesinden ve yine Dickens'ın yakın arkadaşı olan önde gelen erkek aktör William Macready'den almıştır. Bu tarihten itibaren isimler giderek daha da şatafatlı bir hal alır: Walter Landor (şair bir dostundan), Francis Jeffrey (Edinburgh Review'un kurucusu olan arkadaşından), Alfred D'Orsay Tennyson (her ikisi de arkadaşı olan Fransız asıllı züppe sanatçıdan ve İngiliz bir şairden), Sydney Smith Haldimand (her ikisi de arkadaşı olan ünlü nüktedan ve hayırseverden), Henry Fielding ("yazmak üzere olduğu romanın üslubuna bir tür saygı" olarak, Forster'a söylenmişti: Forster, s. 523). Bir istisna, dokuzuncu çocuk Dora Annie'dir; adını David Copperfield'in sevdiği beyinsiz kızıdan almıştır ve Dickens tam da çocuğun doğduğu anda, kahramanına uygunsuz evliliğinden kolay bir çıkış yolu vermek için onu öldürmeye karar vermiştir. Sonuçta, bebek Dora da kurgusal adaşından sadece birkaç ay sonra hayata gözlerini yumdu. Son erkek çocuk Edward Bulwer Lytton'dı ve adını, söylemeye gerek yok ama Dickens'ın arkadaşı olan ve Dickens'ın Household Words kitabında adı geçen aristokrat ve son derece popüler bir romancıdan alıyordu.

Dora hariç (belki de kendi dehasına bir övgü çünkü Dora'nın en iyi karakterlerinden biri olduğunu düşünüyordu), Dickens ailesi için değerli bir aidiyet ağı yaratıyor, onları çağdaş kültürel yaşamın kalbine yerleştiriyor ve sanatsal başarı idealinin sürekli farkında olmalarını sağlıyordu. Ancak Dickens, resmi isimlerin yanı sıra çocuklarına, genellikle vaftiz adının ihtişamıyla karikatürize edilmiş bir tezat oluşturacak şekilde, genellikle birden fazla takma ad da verdi. Böylece kısa süre sonra Charley olan Charles, onu ayırt etmek ama aynı

zamanda da küçümsemek için Flaster Floby ya da “Snodgering Blee” oldu. Mary, Mamie ya da Mild Glo’ster’di. Catherine Katey’di ama aynı zamanda Lucifer Box’tı. Walter “Young Skull” idi. Francis, Frank’ti ama aynı zamanda Chickenstalker’dı (Dickens’in “The Chimes” öyküsündeki komik bir karakterden esinlenerek). Alfred ise Skittles’tı. Sydney, Ocean Spectre ya da sadece Spectre’ydi. Henry, Jolly Postboy ve Comic Countryman’di. Henüz 3 yaşındayken On İkinci Gece adlı ev tiyatrosunda Bay Plornishmaroontigoonter olarak abartılı bir şekilde anons edilen Edward, hayatı boyunca Plornish ve daha sonra da sadece Plorn oldu, öyle ki vaftiz ismiyle neredeyse hiç anılmadı.

Dickens’in eserlerinde lakap takmak, bir karakterin diğerleri üzerinde iyi ya da kötü bir etkiye sahip olduğunun göstergesidir. David Copperfield’da David’in otoriter teyzesi Betsey, evine kabul edilmesinin bir koşulu olarak ona Trotwood (kendi soyadı), sonra da sadece Trot diye seslenmekte ısrar eder; Dora’ya ise Little Blossom diye hitap eder. David, uğursuz Steerforth’un kendisine Daisy demesine izin verir; bu isim, aralarındaki ilişkinin eşitsizliğini ve belirsizliğini hemen ortaya koyar.

Charley doğar doğmaz Dickens arkadaşlarına gönderdiği mektuplarda çocukla ilgili abartılı tasvirler yapmaya başladı; bu alışkanlık sonraki her doğumda tekrarlanacaktı. Dickens ergenlik çaığında abartılı taklitlerin her zaman popüler olduğunu öğrenmişti; onlu yaşlarında hukuk bürolarında çalışırken kâtip arkadaşlarının hayranlığını kazanmıştı ve David Copperfield’in Bay Creakle’in okulundaki arkadaşları arasında kendine bir yer edinmesi de bu sayede olmuştu. Dickens yetenekli bir taklitçiydi ve insanların başkalarının zaaflarını fark etmekten nasıl heyecan duyduklarını görmüştü. Bu yeteneğini *Sketches by Boz*’da [Boz’dan Skeçler] yazıya dökmüş ve *Pickwick*’te okur ve yazar arasında, her ikisinin de paylaştığı bir dünya-

nın çarpıcı mizahını tadarak mutlu bir suç ortaklığı geliştirmişti. Artık yazarın çocukları da arkadaşlarını eğlendirmek ve Dickens ailesinin mutluluğunu onlara hissettirmek için hızla komik skeçlere dönüştürülüyordu. Romanların dünyası ile çocuklardan bahseden mektuplar arasındaki paralellik dikkat çekicidir. Takma adlar ön plandaydı, çocukların olağanüstü yetenekleri ve bebeklik başarıları hakkında hikâyeler anlatılıyordu, babaları her zaman törenlerin şamatacı efendisi olarak hazır bulunuyordu. Dickens için yazma eylemi, taklit yoluyla dünyayı yeniden canlandırmak, okurun hayranlığını kazanmak ve adeta paylaşılan, coşkuyla karşılanan bir aidiyet duygusu yaratmaktı. Kısacası, yazmak onun arkadaşları ve ailesine karşı davranışlarının güçlü bir uzantısıydı.

Biyografi yazarlarının, Dickens'ın babalığının bu şenlikli ve ayrıntılı bir şekilde belgelenmiş yönünü anlatırken sanki onun bu coşkusundan kişisel bir beklentileri varmış gibi coşkuya kapılmaları hayret vericidir. İşte Dickens okumanın aşıladığı neşeli ruh hali tam da budur. “Büyülü bir babaydı,” diyor David Gottlieb bize, “sevgi dolu, cömert ve ilgili. Çocuklarıyla şakalaşır, onları uzun yürüyüşlere çıkarır, bazen doğaüstü enerjisiyle onları yorardı. Her biri için özel bir ses kullanırdı. Ona nasıl tapmazlardı ki?” (Gottlieb, s. 236) Aynı şey, Dickens okuruna da sorulabilir; Dickens'ın kurgusunu çoğu zaman olağanüstü coşkulu bir cömertlik eylemi olarak deneyimleyen okur, bizim için büyüleyici eksantriklerden oluşan bir dramatis personae'yi hayata çağırır. Thackeray “A Christmas Carol” [Bir Neol İlahisi] için “ulusal bir kazanç,” demişti, “ve onu okuyan her erkek ve kadın için de kişisel bir lütuf.”⁶⁴ Hiç kimse Hardy, Lawrence ya da Joyce'un herhangi bir metni için bu tür sözler sarf etmez. Sanki

⁶⁴ *The Oxford Companion to Charles Dickens*, ed. Paul Schlicke, Oxford University Press, 1999, s. 468. Bundan böyle “Schlicke” olarak anılacaktır.

Dickens edebi bir Noel Baba olmuş ve biz de onun sürekli büyük hediyelerini açan mutlu çocuklarıymışız gibi.

Kaçınılmaz olarak, bu neşeli durumun dışına çıkmanın zor olabileceğini ilk fark eden Charley oldu. Çocukken, babanızın oda temizliği, yatak yapma, genel düzenlilik ve katı dakiklikle ilgili sıkı kurallarına riayet ederek Dickens evinin değerli bir üyesi olduğunuzu kanıtlayabilirdiniz (Dickens her sabah çocuklarının yatak odalarını bizzat teftiş eder, yerinde olmayan bir şey varsa onları cezalandırırdı); ancak yaş ilerledikçe her şey oldukça kafa karıştırıcı bir hal alır ve işte tam da burada bu zihniyetin karanlık yüzünü görmeye başlarız.

On iki yaşından on beş yaşına kadar Eton'a gönderilen Charley, böylece İngiliz üst sınıfının merkezine adım atar ancak orada gayet başarılı olmasına rağmen Dickens onu geri çağırır. Üst sınıflar onun insanları değildi. "Hak sahibi" bir oğul değil, kendisi gibi çalışan ve savaştan bir oğul istiyordu; Charley "hiçbir konuda şımartılmamalıydı" (Gottlieb, s. 37). Yetki, biri doğuştan verilen, diğeri ise çabayla kazanılan değerliliğin tam tersiydi. Dickens aslında çocuklarının kendisi kadar azimli ve çalışkan olmamasına hayret etmeye başlamıştı. Charley'de "oğlumda olabileceğini düşündüğümünden daha az sabit bir amaç ve enerji vardı." Gerçekten de "annesinden ... tarif edilemez bir karakter gevşekliği miras almıştır" (Gottlieb, s. 37). Karısı ve çocuklarının belli bir pasiflik içinde olmasının, ailenin market alışverişini bizzat kendisinin yapmasına ve mobilyaların tam olarak düzenlenmesinde ısrar etmesine kadar varan, aile içindeki aktif hâkimiyetine doğal bir tepki olabileceği aklına gelmemiş gibi görünüyor. "Yirmi yıl boyunca," diye yazar Gottlieb, durumun hüzünlü komedisini tam olarak göremeden, "[Dickens] [çocuklarının] iradesini güçlendirmeye ve kariyerlerini ilerletmeye çalışarak kendini tüketti" (Gottlieb, s. 38).

Peki Dickens aslında çocuklarının kendisine ne kadar benzemesini istiyordu? Büyük bir taklitçi olduğu için kendisinden sık sık “Taklit Edilemez Kişi” olarak söz ederdi. Charley sekiz yaşındayken bir oyun bestelemiş, çevirmenlik ve yazarlık konusunda biraz yetenek göstermişti ama Dickens onun geleceğinin iş dünyasında olduğuna karar verdi ve geleceğin iş dünyasında kullanılacağını düşündüğü Almanca’yı öğrenmesi için onu Almanya’ya gönderdi. Bir banka çalışanı olarak mütevazı bir başarı ve Çin ile yapılan iş anlaşmalarında utanç verici bir başarısızlıktan sonra Charley’nin, *Household Words*’ün yerini alan *All The Year Round* dergisinde Dickens’ın asistanı olmasına izin verilecekti. Daha sonra ikinci oğul Walter Landor yazmayı sevecek ama devam etmekten vazgeçirilecekti. Bir şairin adını alıp da yazmamasının söylenmesi kafa karıştırıcı olmalı. İkinci ismini büyük bir aktörden alan Walter’ın ablası Katey’nin de oyunculuk alanında kariyer yapması zamanla babası tarafından yasaklanacaktı. Bu faaliyetler Taklit Edilemez Kişi’nin taklit edilmesi riskini taşıyordu.

George Orwell, Dickens üzerine yazdığı, hayranlık ve şaşkınlığın tuhaf bir bileşimi olan ünlü denemesinde, yazarın karakterlerinin “kadın kahramanla evlenmek, yuva kurmak, tek başına yaşamak ve nazik olmak dışında hiçbir amaçları olmadığından” yakını ve şöyle devam eder; sonrasında, “her şey güvenli, yumuşacık, huzurlu ve her şeyden önce evcildir ... çocuklar ayaklarınızın dibinde cıvıldaşır ... ardı arkası kesilmeyen muazzam yemekler, soğuk punç ve şeri negus, kuş tüyü yataklar ve kuzineler vardır . . . fakat her yıl vuku bulan çocuk doğumları dışında hiçbir şey olmaz. İşin ilginç yanı, bunun gerçekten mutlu bir tablo olması ya da Dickens’ın bunu böyle gösterbilmesidir.”⁶⁵

⁶⁵ George Orwell, *A Collection of Essays*, Harvest, 1981, s. 87. Bundan böyle “Orwell” olarak anılacaktır.

Dickens gerçekten de, en azından ilk yıllarda, böyle görünmesini sağlayabiliyordu ancak Orwell romanlarının bu yönüne parmak basarken Dickens'ın hayatındaki gerçek bir soruna da işaret ediyordu. Mutlu aile, ya da kendisinin mutlu ailenin merkezindeki yeri, her şeyin başı ve sonuydu, ama Dickens çocukların büyümesini, doğumların sona ermesini ve depresif, çoğu zaman hasta olan karısının hayranlık uyandıran neşeli bir hayat arkadaşı olmayışını hesaba katmamıştı. Büyük bir hayal kırıklığına uğrayan Dickens coşkulu bir baba ile asalak kabilesinden tiksinen depresif, içe kapanık ve uzun yürüyüşlere çıkan bir adam rolleri arasında gidip geldikçe ailesi ve çocuklarıyla ilgili değerlendirmeleri de endişe verici bir şekilde değişkenlik göstermeye başladı.“ Oğullarıyla ilgili olarak bir arkadaşına şöyle yazmıştı: “Masanın etrafına şöyle bir göz gezdirip (oturdukları) her koltuktan hiçbir şeye uyum sağlayamadıklarına dair korkunç derecede iyi hatırlanan bir ifadenin yansıdığını görmek ne demek bilemezsin” (Gottlieb, s. 17). Walter için “Artık onun nasıl benimle ya da benim nasıl onunla bağlantılı olduğumuzu anlayamıyorum” demiştir (Gottlieb, s. 84).

Çocuklarıyla ya da kitaplarındaki bir karakterle (Micawber, Little Em'ly) anlaşılamayan Dickens, onları mümkün olduğunca uzağa gönderdi. Bunu utanç verici anne babasının üzerinde de denemiş, onlara Devon'da bir ev kiralamıştı; bu, rezilliğe varmayan bir dışlama biçimiydi. Böylece müstakbel yazar Walter, on altı yaşında bir daha dönmek üzere Hindistan'daki askerî hayata hazırlandı; daha küçük yaştaki erkek çocuklar ise Boulogne'daki ucuz ve kasvetli bir yatılı okula gönderildiler ve yılda sadece bir ya da bazen iki kez eve geldiler (babaları tarafından ağırılanmak üzere). Sonunda Francis Jeffrey (Frank) 19 yaşında Hindistan'a, Alfred 20 yaşında Avustralya'ya gitti, Sydney donanmaya katıldı ve 14 yaşında ilk üç yıllık görevine çıktı, grubun en üzgün ve utangaç üyesi Plorn ise 16 yaşında

ailesini bir daha görmemek üzere Avustralya'ya yelken açtı. Tüm bunlarda bir inkâr unsuru vardı, eski aidiyet duygusuna ihanet edilmiş gibi bir tavır; basitçe bir ebeveyn ya da çocuk kişinin hayatından çıkarılıyor, böylece onunla ilişkilendirilmekten kaynaklanan hayal kırıklığı hafifletiliyordu. Sadece sekizinci çocuk Henry, babasını Londra'da Dickens adını taşımaya layık olduğuna ikna etmeyi başardı ve büyük masraflarla Cambridge Üniversitesi'ne gönderilerek hukuk eğitimi aldı.

İngiltere'den ayrılan ya da Dickens tarafından gönderilen çocuklar - Walter, Frank, Alfred, Sydney ve Plorn - borç batağına saplandıkları için masraflar artık önemli bir sorun haline gelmişti. Walter Hindistan'da büyük miktarda borç aldı ve sık sık eve para istemek için mektuplar yazdı; Alfred babasının giydiği türden şık kıyafetleri severdi; donanmada görev yapan Sydney her limanda bolca para harcıyor ve babasının şöhretini teminat olarak gösteriyordu. O dönemde Dickens'ın maddi sıkıntısı yoktu ancak sürekli şikâyet ediyordu ve sonunda Walter ve Sydney ile ilişkisini kesti, Sydney'in eve dönmesini yasakladı ve kardeşi Alfred'e yazdığı bir mektupta "Onun gerçekten ölmesini dilemeye başladım" diye yazdı (Gottlieb, s. 104). Ancak Dickens, zengin babasının adını kullanarak borçlanmanın, sanki "bizden o kadar kolay kurtulamazsın" demek istercesine, uzaktan akrabalık ilişkisini sürdürmenin bir yolu olduğunu akıl edememişti. Scrooge en bariz ve ünlü örneği olmak üzere, tüm romanlarında para ve paranın açgözlülükle ya da iyilik yapmak adına kullanılması, ilişkilerin ve aidiyet duygusunun oluşmasında çok önemli bir rol oynar.

Dickens'in mutlu aileye bir amaç olarak yüklediği bu "canlılık" karşısında hayranlık duyan Orwell, 1940 yılında kaleme aldığı yazısında, bunun romancının yaşadığı dönemden bu yana geçen yüz yılın bir göstergesi olduğu sonucuna varır ve toplumun artık ilerledi-

ğini, enerjimizin mutlu ailelerden daha ilginç ve acil meselelere yöneldiğini ima eder. Burada dikkat çekici olan nokta, bizi bir şekilde şaşırtan bir yazar farklı bir döneme aitse, onun zamanın ve sosyal değişimlerin etkisiyle farklı bir zihniyete sahip olduğunu düşünerek kendimizi rahatlatılabileceğimizdir. Aslında, 19. yüzyılın ortalarında Dickens'in mutlu ailelere verdiği önemi hiç paylaşmayan birçok yazar vardı.

Ugazio'nun anlamsal kutuplar üzerine yazdığı kitaba geri dönersek, depresyonla ilgili bölümünde, aidiyet, dahil olma veya dışlanma meselesini hayatlarının en önemli değer kriteri olarak gören birçok ailenin örnekleri yer almaktadır. Ugazio, özellikle “iki eşit derecede kabul edilemez alternatif arasında” gidip gelen bu tür ailelerin üyelerine odaklanır (Ugazio, s. 234): Bu kişiler, ailenin bir parçası olmak veya aileyle belirli bir ilişkide kalmak zorunda olduklarını hissederek çünkü ailenin dışında kendilerine yer bulamazlar ancak aynı zamanda bu ilişkinin kendilerini küçük düşürdüğüne, aileleriyle arkadaşlarının kendilerine layık olmadığına inanırlar. Bu tür kişiler genellikle eşlerini “doğası gereği yetersiz” olarak görürler, bu nedenle “ilişkiyi sürdürmek, kendilerini değersiz hissetmelerine ve hak ettiklerini düşündükleri kaderlerinden mahrum kalmalarına katkıda bulunur” (s. 240). Pip, *Büyük Umutlar* adlı romanda “Evinden utanmak en acınası şeydir” der.⁶⁶

Şimdi, bu davranış kalıbını göz önünde bulundurarak, *David Copperfield*'i ele alalım ve bu eserin 1849 ve 1850 yıllarında yazıldığını unutmayalım. O dönemde Dickens, 37 yaşındaydı, yedi çocuğu olmuş ve yazdığı yedi romanla şöhretinin zirvesine ulaşmıştı. Ancak 1847 yılı, karısının migren nöbetlerinin ve genel depresyonunun

⁶⁶ Charles Dickens, *Great Expectations*, Penguin, 1999, 14. Bölüm. Bundan böyle “Umutlar” olarak anılacaktır.

başladığı yıl olmuştu. Bu durum, ilerleyen yıllarda daha da vahim bir hal alacaktı. 1848 yılı ise Dickens'ın Noel *hikâyeleri* serisinin sonuncusunun yayımlandığı yıl olacaktı. Bu *hikâyeler*, aile şenliklerinin ve edebi çabaların en mutlu ve başarılı şekilde bir araya geldiği anları anlatıyordu.

Daha anlatı başlamadan önce, önsöz veya önsözler, Dickens'ı okurken içine girdiğimiz özel duygu dünyasını ortaya koyar. Aşağıdaki alıntı ilk önsözden:

“Bu kitabı bitirdiğim ilk anlarda, bu resmi başlığın gerektirdiği sakinlikle ona atıfta bulunmak için kendimi yeterince uzaklaştıramıyorum. Ona duyduğum ilgi henüz çok taze ve güçlü; ayrıca zihnim, hoşnutluk ve pişmanlık arasında bölünmüş durumda -uzun bir projenin tamamlanmasının verdiği hoşnutluk, birçok arkadaşımın ayrılmanın verdiği pişmanlık- öyle ki, çok sevdiğim okurları kişisel sırlarım ve mahrem duygularımla sıkma tehlikesiyle karşı karşıyayım.”⁶⁷

Arkadaşlar, ayrılıklar, okurla kurulan duygusal bağ... Yıllar sonra yazdığı ikinci önsözde, ilk önsöz hakkında şöyle diyor:

“Bugün bu itiraflar o kadar doğru ki, okura artık sadece bir sır daha verebilirim. Tüm kitaplarım arasında en çok bunu seviyorum. Hayal gücümün her çocuğuna sevgi dolu bir ebeveyn olduğuma ve hiç kimsenin bu aileyi benim kadar sevemeyeceğine inanmak güç değildir. Ancak, birçok sevgi dolu ebeveyn gibi, kalbimin derinliklerinde bir favori çocuğum var. Ve onun adı DAVID COPPERFIELD.”

⁶⁷ Charles Dickens, *David Copperfield*, Penguin, 2004, 1850 baskısına önsöz. Bundan böyle “David” olarak anılacaktır.

Tüm çocuklar çocuktur ancak bazıları merkezde, bazıları ise periferide yer alır. Tüm ilişkiler aile ilişkileri olarak düşünülür.

Kitabın başlangıcında, Dickens'ın sevgili karakteri (çünkü Dickens'ın alter egosu) olan genç David, nazik ve zayıf annesiyle birlikte yaşamaktadır; çocuk, ölüm tarafından hayatın dışına itilerek evlerinin yakınındaki mezarlığa mahkûm edilen babasının ölümüyle birlikte daha doğumundan önce yetim kalmıştır.

“Babamın beni hiç görmemiş olması tuhaf bir his yaratır bende hâlâ; daha da tuhafı, çocukluğuma dair ilk aklıma gelen şeyler, babamın kilisenin bahçesindeki beyaz mezar taşıyla onun karanlık gecelerde orada öyle yalnız yatmasının yarattığı tarifi zor, sevgi dolu acıma hissidir; o sırada küçük salonumuz şörnine ateşinin ve kandilin etkisiyle sıcak ve keyifli, evin kapılarının sürgüsü çekilip kilidenmiş olurdu - bu bazen neredeyse zalimce gelirdi bana.” (*David*, 1. Bölüm, s. 3)

Şefkatli evin dışında kalmanın gerçek anlamda ölmek olduğu hemen anlaşılır. Romanın atmosferi böylece belirlenmiş olur. Bu arada, diğer yazarlarımızın hiçbirinin bu satırları yazamayacağını belirtmek isterim. Hayal gücünün kudretinden çok söz edilir, ama bu her zaman belirli bir geçmişe ve konuma sahip belirli bir kişinin hayal gücüdür. Thomas Hardy'nin aklına böyle bir şey gelmezdi. Hatta mezarlarında, korku, arzu ve sorumluluktan uzak olan ölüleri kısıkardı. Aynı şekilde Dickens da Çavuş Troy'un kılıç kullanmadaki maharetini ve Bathsheba'nın tepkisini hayal edemezdi. Bu onun alanı değildi. Bu düşünceler önemsiz değildir. Bir bakıma, bir yazarın hayatı hakkında yapılan herhangi bir yoruma “biyografik yanılgı” itirazında bulunanlara en etkili karşı argümanı sunarlar.

David'in doğumu sırasında, teyzesi Trotwood kontrolü eline almak veya aileyi tehdit etmek için çıkagelir. Bu tür komik, şiddet dolu

veya kötü niyetli davetsiz misafirlere Dickens'in eserlerinde sıkça rastlanır çünkü mutluluğunu tehdit eden biri olmadan mutlu bir aile olamaz. Bir noktaya kadar, mutluluğun farkına varmamızı sağlayan şey tehdittir ve mutluluk bu tehdide karşı inşa edilir. Ancak bu durumda teyze zararsızdır. Kötü bir evlilikle hayatı mahvolmuş olan teyze, erkeklerden nefret eder ve ölen kardeşinin çocuğunun kız olması durumunda David'in ailesine karışacaktır. David'in erkek olduğunu görünce kaçır.

David'in sevgisinin odak noktası annesidir ancak annesi zayıf ve kolay etkilenebilir bir kadındır. Bu eksiklikleri, onu oğlunu korumak için yetersiz kılar. Sevimli bir kadındır ancak ne yazık ki bir yuva kurup onu koruyacak kadar yeterli değildir. Bu nedenle, ikinci ve bu kez korkunç bir davetsiz misafir olan Murdstone tarafından kandırılır. Murdstone, daha da acımasız kız kardeşinin desteğiyle, fırsatçılığını püriten ve faydacı bir katılık maskesinin arkasına saklar. Hayatı kazanmak ve kaybetmek olarak gören ancak bu anlamı iyi ve kötü hakkında bitmek bilmeyen konuşmaların arkasına saklayan kardeşler, David'i aileden uzaklaştırmak ve onu Bay Creakle'in okuluna göndermek için komplo kurarlar.

Ancak bu esnada, sadık hizmetçi Peggotty, David'i kendi ailesiyle tanıştırır, David'in ailesi parçalanırken ona bir tür sığınak olur. Dickens'in her eserinde olduğu gibi, ailenin yaşadığı eve de büyük önem verilir. Burada, ıssız doğa ile sıcak ocak arasında güçlü bir kontrast vardır:

“İleride siyah bir mavna, daha doğrusu hurdası çıkmış bir tekne, karaya oturmuş duruyordu; tepesinde baca yerine demir bir huni vardı ve dumanı tatlı tatlı tütüyordu; ama bunun haricinde ikamet edilebilecek bir şey ilişmedi gözüme.” (3. Bölüm, s. 37)

Peggotty ailesinin tanımı, Dickens'ın hayal gücünün olağanüstü bereketini ve sınırlı alanını anında ortaya koyar; konular her zaman aynıdır ancak bu sınırlar içinde sonsuz permütasyonlar düşünebilir. Yaşlı Bay Peggotty, farklı zamanlarda ailenin farklı kollarından bir erkek ve bir kız yeğenini evlatlık almış, ayrıca ölen ortağının dul eşi Bayan Gummidge'e de evini açmıştır ancak kimse, bu oldukça istikrarsız aileyi bir arada tutan yardımseverliğinden asla bahsetmemelidir:

“Sert tepki verdiği ya da küfrettiği tek konu, dedi Peggotty, onun bu cömertliği; herhangi bir kişi bundan bahsedecek olursa eğer, sağ eliyle masaya haşın bir yumruk indirir (hatta bir kere sinde masayı ikiye bölmüştü) ve okkalı bir küfür savururdu; bunun bir daha tekrarlanması halinde bu kişi derhal ortadan kaybolmazsa telaya kadar yolu vardı.” (3. Bölüm, s. 42)

“Gormed”, Bay Peggotty'nin özel kelimesidir. Dil, topluluk oluşturmada çok önemlidir ve Dickens'ın anlattığı her topluluk, aidiyetini ifade etmek için kullandığı belirli kelimelere sahiptir (örneğin, “umble”, Heep ve annesinin oluşturduğu aile/komplo içindeki anahtar kelimedir). Bu durumda, aslında kimsenin anlamadığı “gormed” kelimesi, bu özel ailenin temelini oluşturan cömertlik eylemini çevreleyen şiddetli tabuyu oluşturur. Dickens'ın, anlattığı tüm ailelerin ve toplulukların dillerine hâkim olması, onun ve dolayısıyla okurun da bu topluluklara ait olduğunu ortaya koyar.

Paradoksal olarak, Bayan Gummidge, açıkça öyle olmadığı halde, “yalnız ve terk edilmiş bir yaratık” (3. Bölüm) olduğunu söyleyerek Peggotty ailesinin mutluluğunu sürekli vurgular. Oysa o, diğerlerinin sürekli eşlik ettiği biridir. Dickens'ta neşe bir görevdir ve sızlanmak değersiz olmak anlamına gelir. David kaçınılmaz bir şekilde onu dışlamak isteğiyle karşılık verir.

“Onun için çok üzülyordum ve bazen, Mrs. Gummidge’in kendine ait uygun bir dairesi olsaydı da keyfi yerine gelene kadar orada biraz kalsaydı diye düşünüyordum.” (3. Bölüm, s. 47)

Romanın ilerleyen bölümlerinde, aile bir felaketle karşı karşıya kalır ve onun yardımına ihtiyaç duyulur. Bu sırada Bayan Gummidge mucizevi bir dönüşüm geçirir:

“Bu kadar kısa sürede Mrs. Gummidge ne kadar değişmişti! Başka bir kadın olmuştı sanki. Son derece özveriliydi, ne söyleyip ne söylememesi gerektiğini gayet iyi biliyordu; kendini o kadar gözden çıkarmıştı ve etrafı saran kedere karşı öyle duyarlıydı ki ona saygı duymamak elde değildi.” (32. Bölüm, s. 571)

Bayan Gummidge, tüm karakterlerin dahil olduğu anlamsal uç noktalardan birinden diğerine geçer. Aynı şekilde, Eustacia Vye gibi bir Hardy karakteri, aceleci olmaktan korkaklığa, cesur olmaktan dehşete kapılmaya geçebilir veya bir Dostoyevski karakteri büyük bir günahkârdan büyük bir azize dönüşebilir. Eleştirel kutuplaşma, genellikle daha küçük, neredeyse karikatürize edilmiş figürlerde ve onların dramatik dalgalanmalarında en çıplak haliyle ortaya çıkar.

David, ziyaretleri sırasında Peggotty topluluğuna kendi katkısını, onlara ve özellikle Küçük Em’ly’ye yüksek sesle kitap okuyarak yapar. Bu jest, onun cömertliğini gösterir ancak aynı zamanda, onların evine ve özellikle Küçük Em’ly’ye olan ilgisine rağmen, David’in bu ailenin bir parçası olamayacağını da vurgular çünkü o başka bir sınıftan gelmektedir ve bambaşka hayalleri vardır. Küçük Em’ly, kendisi ne kadar harika olursa olsun, ona layık değildir. Daha sonra, Murdstone’lar kendi evini ele geçirip David’i Murdstone’un elini ısırıldığı için cezalandırmak üzere odasına hapsettiklerinde, David

roman karakterlerinin oluşturduğu sanal toplulukta ait olabileceği bir yer arar:

“Bu kutsal odada Roderick Random, Pickle, Humphry Clinker, Tom Joes, Wakefield Papazı, Don Kişot, Gil Blas ve Robinson Crusoe’dan oluşan muhteşem bir ordu eşlik ediyordu bana.... Bu benim tek ve değişmez tesellimdi. Bunu düşündüğümde gözümün önüne hep bir yaz akşamı gelir; çocuklar kilisenin bahçesinde oynuyor ve ben yatağında oturmuş, canla başla kitap okuyorum.” (4. Bölüm, s. 70)

Dickens burada, kendi deneyimlerine göre edebiyatın işlevini oldukça net bir şekilde ifade etmektedir. Bir topluluk sağlamak. (Virginia Woolf da hemen hemen aynı görüşe sahiptir.) Yazarın, David’in o yaşta yapamayacağı yan yorumlar ve gözlemlerle kendi okurlarına sürekli göz kırpması, Dickens ile (sevdiği) okurları arasında tam da bu fikre uygun bir suç ortaklığı oluşturur. Yazar ve okur, *hikâyeyi* aynı şekilde gözlemler. Ancak, David’in kitap okuduğu Peggotty ailesinden üstün olduğu gibi, Dickens de kendileri için yazdığı okurların oluşturduğu topluluktan aynı şekilde üstündür.

Bay Creakle’in okuluna sürgün edilen David’in diğer çocuklar tarafından kabul edilme stratejisi, bir gruba ait olma ihtiyacının tüm tehlikelerini ortaya koyar. Diğerleriyle yemeğini paylaşır, onlara *hikâyeler* anlatır, komik taklitler yapar. Özellikle, popüler Steerforth ile ittifak kurmaya çalışır ve onu çocukların liyakatli bir lideri olarak görür ancak Steerforth’un çekici görünüşünün altında alaycı ve güvenilmez bir karakter olduğu ortaya çıkar. David’i kör eden, Dickens’in alter egolarında sıkça görülen bir kusur olan aidiyet arzusudur; Pip, *Büyük Umutlar*’da aynı hatayı defalarca tekrarlayacaktır.

Romanın örgüsü artık iyice netleşmiştir: David, roman boyunca bir gruptan veya aileden diğerine geçerek, sürekli olarak kendi konu-

munu belirlemeye ve diğerlerinin gerçekten liyakatli üyeler olup olmadıklarını, onu kabul edip etmediklerini anlamaya çalışır. Bu sırada, bu dünya görüşüne bağlı tüm duyguları deneyimler ve okuru da bu duyguları yaşamaya zorlar. Örneğin, Bay Creakle'ın okulu, Dickens'in hayalinde iyilik ve neşeye zıt olan tüm olumsuz davranışları sergiliyor. Peggotty'nin ütopya dünyasının tam tersi bir distopya. Creakle, sadizm sınırına varan bir şekilde acımasız, huysuz ve pedofili eğilimleri olan biridir:

“Herhalde işinden Mr. Creakle'dan daha fazla zevk alan biri daha olamazdı. Oğlanları döverken sanki aşerdiği bir şeyi yiyen bir insanın hazzını duyardı. Özellikle tombul oğlanlara karşı koya-maclığını biliyorum; böyle durumlarda inanılmaz heyecanlanır, çocuğa notunu verip izini bırakıncaya kadar zihni kıpır kıpır olurdu. Ben de tombul bir çocuk olduğumdan biliyorum.” (7. Bölüm, s. 112)

Ancak Bay Creakle'ın okulu, hiçbir zalimlik barındırmasa da, David'in annesinin ölümünden sonra gönderildiği fabrikaya kıyasla devede kulak kalır. Okulda David en azından aynı sınıftaki diğer çocuklarla arkadaş olabilirdi. Fabrikada ise arkadaşlık düşünülemezdi çünkü bu çocuklar onun için kabul edilemez, sonsuz derecede aşağıdaydı. Dickens'in “ailesi” tüm ulusu kapsamaz, sadece okuryazar olanları kapsar. Burada kahramanımızın, çevresindeki insanların onunla arkadaş olmaya layık olmadığını düşünerek depresyona girmesinin ilk örneklerinden birini görüyoruz:

“Bu kişiyle arkadaşlığım ilerledikçe ruhumda hissettiğim ıstırapı tarif etmem imkânsız çünkü onu, çocukluğumun mutlu günlerinde her gün gördüğüm arkadaşlarla ... karşılaştırdığımda, büyüüp bilgili ve seçkin bir adam olma hayallerimin yerle bir ol-

duğunu hissediyordum. Umudumu tamamen kaybetmiş olmanın, duyduğum utancın verdiği bu derin hissi, öğrendiğim, düşündüğüm, bana keyif veren, merakımı ve hayranlığımı kamçılayan her şeyin her gün azar azar benden eksileceğini ve bir daha geri gelmeyeceğini bilmek o küçük yüreğim için ne büyük bir kederdi, anlatamam.” (11. Bölüm, s. 195)

Kelimeler bir topluluk oluşturur ancak bu topluluktan dışlanmanın ya da itibarımızın altında kalan bir topluluğa dahil edilmenin acısını ifade etmek için yetersizdir. Kelimeler, iletişim, bir anlamda yalnızca ortak aidiyet duygusunun olduğu yerlerde mümkündür. Bir kez daha:

“Yeri geldi gizli gizli acı çektim, hem de çok acı çektim ama bunu benden başka bilen olmadı. Daha önce de söylediğim gibi, ne kadar acı çektiğimi anlatmaya gücüm yok.” (11. Bölüm, s. 203)

Önceden neşe ve dostluk erdem olarak kabul edilirken bu yeraltı dünyasında tek seçenek kendini izole etmektir:

“Ama neyse ki depoya gelip giderken ve yemek saatlerinde sokaklarda dolaşırken gördüğüm onca çocuğun hiçbirisiyle yaklaşmadım ya da konuşmadım. Yine aynı ve kuşkusuz mutsuz hayatı yalnız başıma sürdürdüm.” (11. Bölüm, s. 208)

Fabrikada çalışan David, Dickens’ın daha sonra açıkladığı gibi, kendi anne babasından esinlenerek kurguladığı Micawber ailesinin yanında kalmaktadır. Burada dikkat çekici olan, bu aile birimine duyulan gerçek sevgi ile Micawber’in sonsuz sahtekârlığı ve dolandırıcılığına duyulan tiksinti arasındaki çatışmadır. Micawber, bir an üstünlük hayalleriyle dolup taşarken bir an sonra yoğun depresyon ve

aşağılanma duygularına kapılır; David'in ruh halindeki daha incelikli dalgalanmaların grotesk ve hızlandırılmış bir karikatürü gibidir. Bu değersiz ancak sevimli Micawber ailesi, romanın sonunda elbette Avustralya'ya sürülecektir.

David Copperfield'dan alıntılarla, en ufak bir karşılaşmanın bile, çoğu zaman en tuhaf şekillerde, bu kalıba nasıl uyduğunu göstererek sonsuza kadar devam etmek mümkün. Çaresizlik içinde fabrikadan kaçan David, uzun süredir kayıp olan teyzesini arar (kayıp aile üyelerini arama, Dickens'in sık kullandığı bir motiftir) ve teyzesi, sürekli olarak bahçesine izinsiz giren eşekler ve hatta yayalar olur mu diye tetiktir. Yine, ailenin tehdit altında olduğu hissine kapılırız ve Dickens'in tüm eserlerinde olduğu gibi, komedi ile sefalet dönüşümlü olarak karşımıza çıkar. Trotwood teyze, David'i cömertçe evine alır, Murdstone ve kız kardeşini görkemli bir şekilde uğurlar (bir daha asla çimlerine basnamaları gerekir!) ve yeğeninin Doktor Strong'un okulundaki eğitim masraflarını karşılar, onun Wickfield ailesinin yanında kalmasına izin verir. Wickfield ailesi, David'in sosyal sınıfına mensup ve onunla aynı hayalleri paylaşan saygın insanlardır ancak zayıflıkları (David'in annesinin zayıflıkları gibi) onları başka bir yuva yıkıcı ve sosyal statü peşinde koşan korkunç Uriah Heep'e karşı savunmasız kılar. Uriah Heep, sahte alçakgönüllülüğünü ve kendi değersizliğini sonsuza dek yineleyerek, haksız bir şekilde arzuladığı sınıfa dahil olmak için her şeyi yapmaya hazır bir adamdır. Dikkat çekici bir şekilde, Doktor Strong'un okuluna uyum sağlamaya çalışan David, artık orta sınıf bir çocuğun bilmemesi gereken şeyleri biliyor gibi görünmekten korkmaktadır:

“oğlanlarla oyun oynama ve ders çalışma konusunda sıkıntılarım varken bilmediklerimden çok bir de bildiklerimden dolayı oğlanlardan iyice uzaklaşmak rahatımı kaçırmıştı. Londra'daki hayattan

ve caddelerden bihaber olan bu çocuklar benim her ikisinin de en berbat yanlarını bildiğimi (ve bundan utanç duyduğumu) öğrenince bundan nasıl etkileneceklerdi?” (16. Bölüm, s. 287)

David'in endişesi, Dickens'ın kendi çocukluğundaki çalkantılı dönemler hakkında neden bu kadar uzun süre sessiz kaldığına dair bir fikir veriyor. Hem karakter hem de yazar, toplumun bu tür bilgilere sahip birine karşı duyduğu endişeyi makul kabul ediyor gibi görünüyor. Öyleyse Dickens, kitabında bu bilgileri paylaşarak şüpheyandırma riskini mi aldı? Görünüşe göre hayır çünkü daha önce bu bilgileri öğrenmiş olan Forster dışında kimse şüphelenmedi. O halde, Dickens için roman yazmanın avantajlarından biri, aynı deneyimi açıkça itiraf etmenin kaçınılmaz sonuçlarına katlanmak zorunda kalmadan, çeşitli deneyimleri aktarabilmesidir. Bununla birlikte, Dickens daha sonra bunun tüm “tehlikeli” bilgiler için geçerli olmayabileceğine karar vermiş gibi görünüyor çünkü bize gizli bir metresi olan bir alter ego sunmadı, ki bu onun hayatının son on yılında yaşadığı -muhtemelen yoğun- bir deneyimdi. Bu özel konuda, tüm adab-ı muaşeret kurallarına uymaya özen gösterdi.

Sıkı çalışması ve yeteneği sayesinde David okulda başarılı olur, önce hukuk mahkemelerinde, ardından yazar olarak parlar, toplumda hak ettiği yere ulaşır ve ona inananları haklı çıkarır ancak sosyal sınıfı daha yüksek olmasına rağmen entelektüel, ruhsal ve karakter olarak kendisine layık olmayan Dora ile evlenme hatasına düşer. David şimdi çelişkili bir durumdadır; her şeyini evdeki mutluluğa ve Dora'nın babasını onun sosyal sınıfına layık olduğuna ikna etmeye bağlamıştır ancak Dora'nın onu engellediğini düşünerek giderek daha fazla hayal kırıklığına uğrar. Çok farklı bir şekilde de olsa, tıpkı fabrikada olduğu gibi, onu aşağılayan ve küçümseyen birinin yanında yaşamaktadır ancak bu kez suç kendisindedir, ya da gözlerini kör eden aşıkta, deneyim-

sizliğinde ya da sadece baştan çıkarma ve ait olma konusundaki takıntılı kararlılığında. Ne yazık ki, ama aslında neyse ki - ve burada Dickens'in bu ikilemi ciddiye almakta zorlandığını görüyoruz - Dora ölür (tabii ki çocuk sahibi olmadan) ve son sözleriyle David'e ve belki de hikâyenin dışında Catherine'e gerçeği açıklar:

“Ama yıllar geçtikçe sevdiğim çocuk-eşinden bıkacaktı. Karısı ona giderek daha az eşlik edecekti. O da evinde eksik olan şeyleri daha çok fark edecekti. Karısı gelişemeyecekti. Böylesi daha iyi.” (53. Bölüm, s. 961)

Eşi, kocasının kendisine yönelttiği eleştirileri içselleştirmiş, kabul etmiş ve doğrulamış olması nedeniyle burada bir tür saygınlığa kavuşmuştur. Biraz cömert davranarak, Dora'nın zorluklar içindeki kişisel gelişiminin acısını, kocasının bildiği ama her zaman inkâr ettiği bir konuda ona karşı açık davranma isteğini hissedebilirsiniz. Ya da bunun Dickens'in pek de parlak bir yanını yansıtmadığını söyleyebilirsiniz.

Tüm Dickens romanları gibi, David Copperfield de geniş bir dil alışkanlıkları ve aksan yelpazesini cömertçe kapsayarak, okurları canlı ve hareketli ancak her zaman orta sınıf bir topluma çekmeyi amaçlamaktadır. Referanslar çok çeşitlidir ancak daha önce incelediğimiz diğer yazarlarda olduğu gibi asla anlaşılmaz değildir; yani okur, özellikle de o dönemi okuru, metni asla çok zor bulmaz, yazarın bilgeliği karşısında kendini dışlanmış hissetmez. Dickens kendini zeki ve cana yakın gösterir, ama asla soğuk veya mesafeli değildir. Tüm üslup ve strateji, en azından kitabı okuyabilen ve dergiyi satın alabilenler açısından, kapsayıcıdır. Aynı zamanda, Dickens'in oluşturduğu topluluğun kimliğini pekiştiren şey de budur, hangi kötü karakterlerin (Heep, Steerforth, Murdstone) toplumumuzdan dışlanması, müm-

künse öldürülmesi veya hapse atılması gerektiğini her zaman açıkça belirtir. Burada kesinlikle hiçbir belirsizlik yoktur. Eğer bir gri alan, pişmanlık duyabileceğimiz bir alan varsa, o da yolun kenarına düşen, ahlaki olarak yeterince güçlü olmayan, aktif olarak kötü olmamakla birlikte toplumu hayal kırıklığına uğratan sevdiklerimizdir. Küçük Em'ly, Steerforth ile kaçarak felaketle sonuçlanan bir hata yaptıktan sonra, ailesinden uzaklaşır, gönüllü sürgüne gider, değersizliğini kabul eder ve yaşlı amcasını onu İtalya'ya kadar aramaya sevk eder. Dickens'ın Em'ly'ye yaklaşımını Hardy'nin Tess'e yaklaşımıyla karşılaştırmak, bahsedilen toplumun esasen aynı olmasına rağmen, bu yazarların yaşadığı değerler ve duygular dünyasının tamamen farklı olduğunu anlamak için yeterlidir. Hardy, Tess'in yanlış bir şey yapmış olduğunu inatla reddeder ve toplumu onu kınarken kör, kötü hava kadar kör veya sadece kötü şans olarak tasvir eder. Dickens ise, Em'ly'nin ne kadar çekici olursa olsun, gerçekten yanlış bir şey yaptığını ve cezalandırılması gerektiğini tamamen kabul eder. İlginçtir ki, Dickens, Em'ly'nin kaçtıktan sonra ailesine hayatta olup olmadığını haber vermemesinin zalimce olduğunu asla ima etmez; günahı o kadar büyüktür ki, ailesinin onunla hiçbir şey yapmak istemediğini düşünmesi anlaşılabilir bir durumdur. Yaşlı Bay Peggotty'nin onu aramaya istekli olması istisna, kural değil ve Em'ly bulunduktan sonra bile İngiltere'de saygın bir hayat sürmesi söz konusu değildir. Em'ly, Micawber ailesiyle birlikte yeniden doğmak üzere Avustralya'ya doğru uzun bir yolculuğa çıkmak zorunda kalacaktır.

Burada çelişkili bir durum var, anlamın inşa edildiği değerlerin merkezinde yer alan önemli bir konuda kişinin gerçekte nerede durduğunu belirlemekte zorluk çekiliyor; nasıl oluyor da yazarın topluma bakış açısı, tutkuyla yapılan bir hatayı, yani kötü seçilmiş bir eşin ölmesi gibi bir şans yakalamış olmanın hatasını telafi etmek için hiçbir yol bırakmıyor. Zaten istediği gibi gitmeyen bir evliliğin için-

de olduğunu hissetmeye başlayan Dickens'ın, böyle şeyleri gerçekten yazamaması nasıl mümkün olabilir?

Dora'nın ölümünden sonra David, gençliğinin dünyasından çekilir ve birkaç ay boyunca yurtdışında yoğun bir depresyon geçirir. Burada Dickens, *hikâyenin* gerekliliklerinin çok ötesine geçen bir depresyon bilgisini sergilemekle ilgilenmez ve metin, neredeyse yazarın kendisinin de zaman zaman maruz kaldığı duyguların (özellikle de umutsuzluk ve değersizlik duygularının) çeşitliliğini ele alan bir deneme niteliği kazanır.

“Ardı arkası kesilmeyen üzüntülerimden kurtulacağıma dair hiçbir umudum yoktu artık. Kendimi durmadan yollara vurdum ve gittiğim her yere sıkıntımı da götürdüm. Bunun ağırlığını iyice üzerimde hissediyordum artık; hiç halim kalmamıştı ve içten içe bunun asla hafiflemeyeceğini söylüyordum kendime.

Bu umutsuzluğun en kötü safhasında, öleceğim sandım. Bazen evde ölmek istediğimi düşünüyordum; hatta bir an önce eve varmak için geri dönüyordum. Bazen daha uzaklara gidiyordum - ne aradığımı bilmeden ve ne olduğunu bilmediğim bir şeyi geride bırakmaya çalışarak şehir şehir geziyordum.” (58. Bölüm, s. 1022)

Agnes'i olası bir partner olarak düşünmeye başladığında, ilk tepkisi kendini değersiz hissetmektir. David, kendisi ona layık davranmadığı için mutsuzluğundan kurtulmanın çaresini Agnes'te bulamaz (*Büyük Umutlar*'da Pip de, Biddy hakkında aynı şeyleri hissederek); saygınlığını geri kazanmanın tek yolu, ona geri dönmek değil, yalnız kalacak gücü bulmaktır.

“Onun azmini ve cesaretini düşündüğümde kendimi hep güçsüz hissetmişim; şimdi bunu daha da çok hissediyordum. Ben de o da, uzun zaman önce ona daha layık biri olsaydım olabileceğimiz

kişiler değildik şimdi. Zaman geçip gitmişti. Geçip gitmesine izin vermiştim ve onu kaybetmeyi hak etmiştim.” (58. Bölüm, s. 1027)

Sonunda David, Agnese geri döner ve en nihayetinde kendini değersiz hissetme duygusunu yenerek evlenme teklif eder. Cinsel çekimden hiç bahsedilmez. Roman, bizlere tanıttığı tüm aileleri ve ilişkileri özetleyip geleceğe uzanan bir bakışla, her bir karakteri hak ettiği yere yerleştirerek sona erer.

David Copperfield’ın yayımlanmasından itibaren Dickens’ın aile hayatı ve iç huzuru tepetaklak olur. Karısı ve çocukları bakımından hayal kırıklığına uğrayan Dickens, genç kadınlarla flört etmeye başlamıştır. Aile, dostlar ve okurlardan oluşan, titizlikle inşa ettiği başarılı hayatı, ona adeta bir deli gömleği giymiş gibi hissettirmeye başlamıştır.

Durum Hardy’ninkine benzer görünebilir ancak Dickens aile ve bir ailenin önde gelen bir üyesi olmanın getirdiği saygınlık meselesine çok daha fazla önem veriyordu. Ayrıca, Hardy’nin cesur olma ihtiyacı onu şu hep korktuğu kendini ifşa etme eğilimine sürüklerken Dickens’ta böyle bir dürtü yoktur. Kendini cesur olduğuna ikna etmekle ilgilenmez, korkunun kendisini yönetmesine izin vermez. Yayıncılara karşı oldukça agresiftir. Nadiren özür diler. Kendini toplumsal siyasetin karmaşasına bırakır, zorlu görevleri kaygısızca kabul eder, kulüplere katılır ve tereddüt etmeden ayrılır, kararlarından emin bir şekilde yeni arkadaşlar edinir ve onları bir kenara atar. Sorumluluk onun için sorun değildir. Ancak saygınlık öyledir. Saygınlığını kaybetmek, kimliğini kaybetmek demektir. Ve onun saygınlığı, aile babası rolüyle iç içe geçmiştir.

Evde durumlar hızla kötüleşirken Dickens’ın kurmaca eserleri de bir dönüşüm geçirir ve bu dönüşüm, ayrılıktan hemen önce yazılan ve yayımlanan olağanüstü *Küçük Dorrit* romanında neredeyse pato-

lojik bir zirveye ulaşır. Orwell, denemesinde Dickens'ın karakterlerinin yoğun ve hemen dikkat çeken karakterler olmasına rağmen, içinde bulundukları melodramların karmaşık ve unutulabilir olduğunu, “tesadüfler, entrikalar, cinayetler, kılık değiştirmeler, gizli vasiyetler, uzun süredir kayıp olan kardeşler”den oluşan bir “bulmaca”yı andırdığından yakınır (Orwell, s. 83). İlk romanlarında, tek bir çocuğa ve onun biyografisine odaklanması, okuru *hikâyenin* içine çeken yalın bir öykü yapısı oluşturur. Bu özellik sonraki eserlerinde ortadan kalkar; olay örgüsü giderek karmaşıklaşır ve görünüşte keyfi bir hal alırken neredeyse her şeyin görüldüğü gibi olmadığı ve neredeyse herkesin itibarını yok edebilecek bir sırrı sakladığı bir dünyada, en tuhaf bağlantılarla birbirine bağlanan, yoğun betimlemelerle dolu psikodramalardan oluşan bir diziye dönüşür. Orwell bu olay örgülerini “gizemli epizotlar” olarak görür; bunların ne anlama geldiğini anlayamaz. Ancak aidiyet kavramının anlamı ve Dickens'ın bu kavram içinde giderek istikrarsızlaşan konumu göz önüne alındığında, görünürdeki karmaşa kısa sürede netleşir.

Küçük Dorrit, bir özetle anlatılamayacak kadar kapsamlı bir eserdir ancak burada birkaç temel ayrıntıya değineceğiz. Dul Bay Dorrit, kim bilir kimden aldığı borcunu ödeyemediği için Marshalsea Hapishanesi'nde yatmaktadır. Bu Kafka öncesi Kafkaesk durum nedeniyle hayatı yıllarca sekteye uğrayan Dorrit, hapishanenin bir nevi “Babası” haline gelir, mahkûmları ve gardiyanları kendi ailesi gibi görür ve yakınlarının onurunu korumak için her türlü mücadeleyi verir. Daha sonra, hakkında hiçbir şey bilmediği bir servet miras alır ve hapishaneden çıktığında zengin bir hayat sürmeye başlar.

Oysa kontrol saplantısına rağmen, Bay Dorrit hayatının önemli olayları üzerinde hiçbir kontrol sahibi değildir; her önemli gelişme onun için tamamen gizemlidir. Bu gizemin ardında, ülke vatandaşlarının hayatını çekilmez hale getirmek için her şeyi yapan bir devlet

bakanlığı olan Circumlocution Office'in geniş ve kötü bürokrasisi yatmaktadır. Romanın başlıca ilgi odaklarından biri olan ve ayrı yaşadığı annesinin açıklamayı reddettiği doğumuyla ilgili bir sırrı ortaya çıkarmaya çabalayan Arthur Clennam, zaman zaman annesi için çalışan Bay Dorrit'in kızı Amy'ye (Küçük Dorrit) ilgi duymaktadır. Clennam, Circumlocution Office'e başvurarak Bay Dorrit ve başka bir adama yardım etmeye çalışır ancak kısmen buna bağlı olarak kendini Marshalsea Hapishanesi'nde bulur. Romanın tamamı hapishane betimlemeleriyle doludur ve hapishane ile aile kavramları sık sık iç içe geçer.

Özgür ve zengin olan Bay Dorrit, ailesini İtalya'ya götürür ve sonunda çocukları için işe aldığı, gösterişli, sıkıcı, çekici olmayan ama kesinlikle saygın Bayan General ile evlenmeye karar verir. Bunu gerçek bir arzudan çok, hayal gücü eksikliğinden dolayı yapar, sanki toplum ondan bunu bekliyormuş gibi. Hatta, mürebbiyeden çok romandaki tek iyi karakter olan ve aidiyet semantiğinin tüm olumlu özelliklerini (cömertlik, şefkat, çalışkanlık vb.) bünyesinde barındıran kızı Amy ile daha yakın bir ilişki içindedir. Amy, babasına hapishanede bakan ve ailenin onurunu koruyan kişidir. Bay Dorrit, zararsız kardeşi Frederick'in Amy ile vakit geçirmeye başlamasını kıskanır ve Bayan General'e evlenme teklif etmeden önceki gece şu "Freudyen" gafi yapar: "Beni öpmedin, Amy. İyi geceler, canım! Evlenmeliyiz -ha- seninle evlenmeliyiz, şimdi." Görünüşe göre Bay Dorrit'in özlem duyduğu kişi kızı ya da kızına benzeyen bir kadındır.

Dorrit'in, hapishanede geçirdiği yılların utanç verici sırrının kimse tarafından öğrenilmemesini istediği aşikârdır ancak tam da sıkıcı ve saygın olanı yaparak, geleneksel bir aile kurmak için Bayan General'a evlenme teklif ederken dünyası başına yıkılır ve kendini İtalyan sarayında değil de Marshalsea Hapishanesi'ne geri dönmüş gibi hayal etmeye başlar. Sonunda, bir akşam yemeği esnasında kendini tamamen kaybeder, sanki hapishanedeymiş gibi davranır ve en

sevdiği gardiyanın adını defalarca haykırır ki tam da bu noktada, hapishane hayatının utanç verici sırrı ortaya çıkar. Artık Amy ve kardeşi Frederick dışında herkes tarafından terk edilen Bay Dorrit, birkaç gün içinde hızla kötüleşir ve ölür. Sadık ve ömür boyu arkadaşı olan Frederick, ayrılığı kabul edemez:

“Kederini dışa vuran tek söz, kardeşinin gitmiş olduğuydu, tek başına; hayatlarının başlangıcında birlikte oldukları, birlikte talihsizliklere sürüklendikleri, uzun yıllar süren yoksulluklarında birbirlerinden ayrılmadıkları, o güne kadar birlikte kaldıkları ve kardeşinin artık gitmiş olduğuydu, tek başına, tek başına! ” (19. Bölüm)

Bu, aidiyetin en dokunaklı ifadesidir. Kısa bir süre sonra Frederick de kardeşinin cesedi başında diz çökmüş halde vefat eder. Ancak babası ve amcası aile şerefının yitirilmesi nedeniyle hayatlarını kaybetmiş olsalar da, Amy’nin bu utanç verici duruma ilk tepkisi “Bundan utanmıyordum, ondan da utanmıyordum” olur. Dickens böylece, sosyal utanç gerçeğinin teyit edildiği, Bay Dorrit için bundan sonra bir hayatın olmadığı bir durum yaratır ancak kitapta sempati duyulan ana karakter bunu kabul etmez, fakat buna karşı mücadele de etmez. Dickens’in buradaki tutumu oldukça çelişkili görünür ve belki de kitabın olağanüstü duygusal yoğunluğu bundan kaynaklanmaktadır. Daha sonra, bitmek bilmeyen talihsizliklerin ardından, Amy’nin iki katı yaşında olan (ve bu nedenle yaşça Bay Dorrit’ten çok da uzak olmayan) Clennam’ın Amy ile evlenmesine izin verilir ancak tüm ailesi öldükten sonra. Kendisini utandıracak her türlü “eski aidiyetten” kurtulan Clennam, çok daha genç olan Amy ile yoksulluk içinde yeni bir hayata başlayabilir, ki görünüşe bakılırsa bu, Amy’nin babasının da yapmak istediği şeydir.

Ulaşmaya çalıştığım fikrin net olduğunu umuyorum. Hayatının bu döneminde evliliğinde ciddi bir kriz yaşayan Dickens – ve tüm imajını ve kariyerini aile uyumu fikri üzerine inşa etmiş bir adam için bu sorunun ne kadar büyük olduğu tahmin edilemez – romanında tuzığa düşme, utanç, sorumluluk gibi duyguları ve hepsinden önemlisi, insanın geçmişinden kurtulmasının mümkün olup olmadığı sorusunu irdeler. “Kendi *hikâyesini*” ya da kendi *hikâyesine* uzaktan yakından benzeyen herhangi bir *hikâyeyi* anlatmadan, yine de duygusal bütünlüğü tam da hayatın merkezinde yer alan aşılma bir muamma, bir sır ya da birçok sır olan ve karakterlerin dilini, bazıları patolojik sınırlara varan çeşitli kaçamaklarla çarpıtan bölümler ortaya koyar.

1855 yılında Dickens, yirmi yılı aşkın bir süre önce nişanlısı olan Maria Beadnell ile görüşmek için heyecanla randevu ayarlamış ve ona romantik mektuplar yazmıştı ancak onun aşırı kilolu ve oldukça sıkıcı bir kadın haline geldiğini görünce hayal kırıklığına uğrayarak kaçtı. 1857 yılında *Küçük Dorrit*’i tamamladı. Aynı yıl, hayatının geri kalanında ona hayat arkadaşı olacak genç aktris Ellen Ternan ile tanıştı. 1858’de karısına evi terk etmesini söyledi ve ayrılık süreci başladı.

Başlangıçta Dickens, kendini haklı gösterip, itibarını ve öz saygısını kaybetmeden eski hayatına devam edebileceğini ummuş gibi görünüyor. Karısını kovmakta haklı olduğunu çünkü onun değersiz olduğunu iddia ediyordu: “O çocukları önemsemiyor ve hiç önemsemedi; çocuklar da onu önemsemiyor ve hiç önemsemediler” (*Mektuplar*, cilt 8, s. 632). Gazetelere yazarak bunu açıkladı. İnsanlar ikna olmadı. Dickens artık arkadaşları, ailesi ve okurlarıyla alışılmadık bir uyumsuzluk içindeydi. Hayırsever Bayan Coutts, düşkün kadınlar için açtığı evine verdiği maddi desteği kesti. Oğlu Charley ona itaatsizlik ederek annesinin yanına taşındı. Bunun üzerine Dickens, Charley’nin Garrick’e kabul edilmesine karşı oy kullandı ve düğününe gitmeyi reddetti.

Mesleki açıdan, editörlüğünü yaptığı dergi olan *Household Words*'ün yayıncılarıyla tartışan Dickens, yeni bir dergi çıkarmaya karar verdi ve ona *Household Harmony* adını verdi. Sanki hiçbir şey olmamış gibi! Arkadaşları araya girerek Dickens'ın fikrini değiştirmesini sağladı. Artık karısı aile evinden kovulmuş olan Dickens, evi Ternan ailesine (Ellen, kız kardeşleri ve annesi) kiralamayı önerdi. Arkadaşları yine bunun akıllıca olmayacağını, Ellen ile bir ilişkisi olduğunu akla getireceğini söyleyerek onu bu fikirden vazgeçirdi. Dickens önce tereddüt ettiyse de sonra geri adım attı.

Uzun süren mutlu aile hayatı sona erdiğinde -“Gerçekleri gerçek olmayan şeylerde arayan ve çevresindeki hayal kırıklıklarından sürekli kaçarak tehlikeli bir rahatlık bulan, çok mutlu ama aynı zamanda çok mutsuz bir varoluş” (*Mektuplar*, cilt 7, s. 354)- yazarın hayatı ikiye bölündü. Çocuklarıyla birlikte kendi aralarında sergiledikleri küçük oyunlar yerini, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nin dört bir yanından gelen çok daha geniş bir seyirci kitlesine yönelik dramatik okumalara bıraktı. Ayrılıktan kısa bir süre sonra çıktığı ilk Britanya turnesi, şaşırtıcı bir şekilde seksen beş kenti kapsadı. Dickens, eserlerinden basitçe okuma yapmak yerine, pasajları uyarlayıp yeniden yazarak, çoğu zaman iki saate varan uzun ve yorucu dramatik performanslar sergiledi. Paraya ihtiyacı olduğunu söylese de ve okumalar son derece kârlı olsa da, hayran kitlesiyle kurduğu bu duygusal bağ, bir başka düzeyde, toplumun kalbindeki yerini sağlamlaştırma ihtiyacını açıkça karşılıyordu. Oysa yazdığı kitaplar, etkilemek istediği toplumun onu etkilemediğini giderek daha fazla ortaya koyuyordu.

Ellen'in annesine ve iki kız kardeşine maddi destek sağlarken imparatorluğun bir ucundaki oğullarına borç vermeyen Dickens, okumaları, Rochester'da baldızı Georgina ile birlikte yaşadığı evi ve Ellen'i farklı zamanlarda sakladığı Paris, Londra, Slough gibi çeşitli yerler arasında koşturup duruyordu. Ellen'in oyunculuğa devam et-

mesini yasaklamıştı (bir kadın için değersiz bir meslek) ve bu yüzden Ellen kaçınılmaz olarak tamamen ona bağımlı hale gelmişti. On yıl boyunca sürekli seyahat etmesi, Ellen'ı gizli tutmak için sahte isimler ve gizemli ödeme yöntemleri kullanarak yaptığı son derece karmaşık düzenlemeler, hayatının parçalarına ayrılmasına neden olan dürtülerle asla barışamayacağını gösteriyordu. Ellen'a ihtiyacı vardı ancak toplumun merkezindeki saygın konumu, kimliğinin temelini oluşturunuyordu.

Bu çelişkili dürtüler ve bunun sonucunda ortaya çıkan açmazın, yıllar boyunca kurguya malzeme sağladığına şüphe yok. *İki Şehrin Hikâyesi* (1859) yine haksız yere hapsedilmiş ve geçmişinden kurtulamayan bir adamı, Dr. Manette'i konu alır. Yine aile içi ihanetler, sahtekârlıklar, ikiyüzlülük ve hatta aile üyelerini tanımak istememe gibi unsurlar sıkça karşımıza çıkar. "Eski, yalnız bir eve çekilip dünyadan kopmaya ve onunla hiçbir ilişki kurmamaya karar veren" (Schlicke, s. 259) birinden esinlenen *Büyük Umutlar*, Dickens'ın birinci şahıs anlatımına geri dönerek *David Copperfield* tarzı bir *Bildungsroman* örneğini derin bir karamsarlıkla yeniden ele aldığı bir romandır. Kahraman Pip, yine bir ailenin dışlanmış bir üyesidir ve bu kez işçi sınıfına mensuptur ve o da daha başlangıçta hemen farklı iki yöne çekilir: aşağıya, bir fabrikaya değil de bir hükümlünün himayesine; ve yukarıya, eski ve hayal kırıklığına uğramış nişanlısının geçmişine hapsolmuş Bayan Havisham'ın asil evine. Miss Havisham ve onun vesayeti altındaki Estella ile tanışır tanışmaz, Pip, mütevazı geçmişinden dolayı acı çeker ve kendi gözünde daha saygın olan bu topluma ait olmak için çaresizce çabalar. Kitap boyunca, ait olmak istediği üst sınıf dünyası tarafından reddedildiğini ve ait olduğu çevreden derin bir utanç duyduğunu fark eder. Bu duygu, "beye-fendi" gibi yaşamak için bağımlı olduğu gelirin, aslında Pip'in iyiliğini düşünerek değil, daha çok kişisel ve bencil bir fantezinin parçası

olarak gizli bir bağışta bulunan mahkûm Magwitch'ten geldiğini keşfettiğinde doruğa ulaşır. O sadece kendi kişisel beyefendisini yaratmak istemiştir. Pip, arkadaşı Herbert'e "Korkarım ki korkunç gerçek şu ki, o bana bağlı, bana çok bağlı. Böyle bir kader olabilir mi?" der (*Umutlar*, s. 41). O, ait olmanın aşağılayıcı olduğu bir yere aittir. Durum tamamen hatta rüya gibi bir dönüşüm geçirmiş olsa da, bu duygu Dickens'ın karısı ve çocukları hakkında konuşurken sık sık ifade ettiği duyguyla aynıdır. Ve her iki durumda da "saygınlık", yanlış kişi olarak algılanan birine olan bağlılığa dayanmaktadır. Pip için Magwitch'i "terk etmek", bir beyefendi olmasının temelini kaybetmek anlamına gelmektedir.

Küçük Dorrit'te olduğu gibi, *Büyük Umutlar* da önceki kitaplarda en azından ideal olarak geçerli olan para, sınıf ve değer arasındaki tüm bağları koparır. Estella'nın Magwitch'in çocuğu olduğu ortaya çıkar, yani Pip'in sandığı kişi değildir. Dickens, medeni toplumun dayandığı tüm varsayımları çürütürken tek önemli olanın kişinin içsel nitelikleri, ilişkilerin olumlu ve yararlı doğası olduğu bir konum arıyor gibi görünür. Eğer kendini buna ikna edebilirse, belki zincirlerinden kurtulup Ellen'la birlikte özgürce yaşayabilir. Ancak *Büyük Umutlar*'da, tüm retoriğe rağmen, alter egosu Pip'in önyargılarına ve dürtülerine bağlı kaldığını, geleneksel görüşlerin içselleştirilip ondan kurtulmanın imkânsız hale geldiğini tekrar tekrar hissediyoruz. "Kendimle sürdürdüğüm şu tuhaf kavga"dan (27. Bölüm) bahsederken Estella'nın sevgisine layık olmadığını fark etmesine rağmen, "en iyi ve en bilge insanların her gün kapıldığı o harika tutarsızlıktan kaçınmadığını" itiraf eder (27. Bölüm).

Büyük Umutlar'ı yayımlamaya başladığı yıl, Dickens özel belgelerini ve mektuplarını yakarak en küçük oğullarına bahçedeki şenlik ateşine sepetlerce kâğıt getirmelerini emretti. Bunun Hardy'nin durumunda olduğu gibi, gelecek nesillerin keşfedebileceği şeylerden

korkarak mı, yoksa daha çok geçmişten kurtulmak için mi yapıldığı belli değildir. Dickens, okuduklarında acımasız ve nazik karakterler, canavarlar ve azizler arasında geçiş yapmaktan büyük zevk alırdı hatta romanlarındaki tüm karakterlerin, acımasız olanların da nazik olanların da kendisi olduğunu hissettiğini söylemişti. Katıldığı okuma etkinliklerinde, en acımasız karakterleri canlandırmaktan özel bir zevk alıyor gibiydi, sanki Bateson'un *Naven* kitabındaki Iatmul yerlileri gibi, Viktorya dönemi ahlak kuralları nedeniyle inkâr etmek zorunda kaldığı karakterinin bir yönünü sergileme fırsatı bulduğu için rahatlıyormuş gibi. Yazarın son tamamlanmış romanı *Müşterek Dostumuz*'un ilk sayfalarında, Veneering'lerin *yeni zengin* akşam yemeği partilerinden birinde, romanın kahramanı Bay Harmon'un babası ve çöp toplayıcılığıyla servet kazanmış bir adam olan Bay Harmon'u anlatan bir konuk şöyle der:

“Bu örnek şahsın ahlaki varlığı -doğru ifadenin bu olduğu kanatındeyim- en yakın akrabalarını aforoz etmekten ve onları kapı önüne koymaktan besleniyormuş. Bu yöndeki alakasını, öncelikle (bekleneceği üzere) biricik karısı üzerine yönelttikten sonra, aynı muameleyi kızına da yapmak için yeterince boş zamanı kalmış. Kızının gönlünü hiç umursamadan, sadece kendi gönlüne göre bir damat seçmiş ona...”⁶⁸

Bu, felakete davetiye çıkarmakla eşdeğerdi. Dickens da karısını evden kovmuştu. Dickens da çocuklarının evliliklerinden bazılarına karşı çıkmıştı. Çok geçmeden Harmon'un babasının onu Brüksel'de ucuz bir okula gönderdiğini öğreniriz, tıpkı Dickens'ın oğullarını

⁶⁸ Charles Dickens, *Müşterek Dostumuz*, Cilt I, çev. Aslı Biçen, İthaki Yayınları, 2017, s. 61.

Boulogne'da ucuz bir okula gönderdiği gibi. Dickens'ın kendisinin grotesk bir versiyonunu ortaya koymak için sarf ettiği enerji ve bundan aldığı zevk gerçekten hayret verici. Zamanla, Dickens'ın eserlerindeki tüm anlamların dayandığı semantik kutupların her iki ucunda da yer almasını sağlayan şeyin, belki de yazım tarzı olduğu anlaşılmaya başlar. Gerçek dünyada sabit bir konum bulamayan kişi, sayfada tam bir *dramatis personae* haline gelebilir ve eleştirmenlerin her zaman hayranlık duyduğu o ünlü edebi “belirsizliği” yaratabilir.

Sonunda, geniş bir okur kitlesinin saygın babası ve mahrem ihtiyaçları olan bir sevgili olmaya çalışmanın getirdiği yük Dickens'ı tükenme noktasına getirdi. İlgi odağı olmak isteyen Dickens, ortada görünmemesi gereken bir kadınla hayatını paylaşıyordu. Her okuma turnesi yeni fiziksel rahatsızlıklar ve şiddetli depresyonla sona eriyordu. “Neredeyse tükenmiş durumdayım...” diye yazıyordu Forster'a (*Mektuplar*, cilt 12, s. 86). Başka bir arkadaşına ise, “Ben burada, orada, her yerde ve (esas olarak) hiçbir yerdeyim” (*Mektuplar*, cilt 11, s. 348) diye yazarak, ait olduğu dünyada içinde bulunduğu konum veya konumunun yokluğunu açıkça ifade etti. Edebiyat, Dickens'ın sorunlarını çözmesine herhangi bir şekilde yardımcı oldu mu, yoksa ona kazandırdığı popülerlik bu durumu daha da mı zorlaştırdı? Edebiyatın olumlu ve gerekli olduğu yönündeki genel kanı göz önüne alındığında, bu soru boş bir spekülasyon değildir. Bir yandan, gördüğümüz gibi, yazdıkları sayesinde aidiyet gibi karmaşık bir konuda farklı bakış açılarını benimsernesine olanak sağladı. Öte yandan, yazdıklarının dışındaki hayatında, saygın bir aile babası olarak o kadar güçlü bir kimlik kazandı ki, bu kimlikten uzaklaşması zor oldu.

Ancak edebiyat Dickens'a yardım etmekte başarısız olduysa ya da ona yalnızca bir açıdan yardım edip başka bir açıdan onu daha da derin bir ikileme sürüklediye, okura “yardımcı olabilir” mi? Eğer bu soru kulağa yine de uygunsuz geliyorsa, bu soruyu yöneltmeden

edebiyatla ilgili genel önyargılara katılamayacağımızı ısrarla belirtmek isterim. Dickens'ın yazdıklarını doyurucu kılan, Ellen'la olan sorununu çözmesini imkânsız kılan şey, tam da değer ve şeref takıntısı değil mi? Ve bu takıntı, okura da aktarıldığında, aynı felç edici etkiye sahip olmaz mı? Ellen'ın kendisi de Dickens'a layık olmadığını, onun kariyerini tehlikeye attığını düşünüyordu. Onun değerlerini tamamen paylaşıyordu. Acaba, diye düşünmeden edemiyoruz, Dickens'ın bu ilişkiyi inkâr etme konusunda Thackeray ile arkadaşlığını bitirecek kadar kararlı davranmasının nedeni, derinlerde bir yerde Ellen'dan utanması mıydı?

Müşterek Dostumuz'daki bir yan hikâyede, avukat Eugene Wrayburn nihayet kayıkçı Lizzie Hexam'ın kızı ile evlenir. Wrayburn'e aşık olmasına rağmen, Ellen gibi Lizzie de onunla ilişki kurarak onun itibarını zedelemek istememektedir ve ancak Wrayburn nehirde saldırıya uğrayıp ölüme terk edildiğinde hayatını kurtarması ve onu sağlığına kavuşturmasıyla, Wrayburn, artık onunla bu kadar yakın ilişkide olduğu için evlenmenin *onun itibarını kurtarmak* için gerekli olduğu bahanesiyle onunla evlenebilir. Bu bir hayalden ibarettir. Roman, Veneering'lerin evinde düzenlenen bir başka akşam yemeği partisiyle sona erer. Bu partide, sınıflar arası bu tartışmalı evlilik tartışılır. Dickens, saygın insanların bu evliliğe tepkilerini aktarır ve şüphesiz kendi Ellen ile olan ilişkisi ortaya çıktığında nasıl tepki alacağını hayal eder. Partiden biri, kendini beğenmiş bir ironiyle tartışmayı başlatır:

“Komitenin yanıtlaması gereken soru, çok saygın bir aileden gelen, yakışıklı ve yetenekli bir genç adamın, fabrika işçisi olan bir eski kayıkçıyla evlenerek kendini aptal mı yoksa akıllı mı gösterdiği.”

İzleyen herkes bu evliliği grotesk ve kesinlikle kabul edilemez bulur, ta ki son olarak, yumuşak huylu Bay Twemlow sorguya çekilene kadar:

“Bana öyle geliyor ki,” diyor, “bu mesele bir beyefendinin duygularıyla ilgili.”

“Böyle bir evlilik yapan bir beyefendinin duygusu muygusu olamaz,” diye kestirip atıyor Podsnap.

“Kusura bakmayın, beyefendi,” diyor Twemlow, her zaman-
kinden biraz daha az mülayim, “size katılmıyorum. Bu beyefen-
dinin minnettarlık, saygı, hayranlık ve şefkat gibi duyguları varsa
ve onu bu hanımefendiyle evlenmeye ... “

“Hanımefendi mi!” diye tekrarlıyor Podsnap. “Beyefendi,”
diyor Twemlow manşetlerini biraz hışırdatarak, “madem keli-
meyi tekrar ettiniz, ben de ediyorum. Hanımefendi. Beyefendi
burada bulunsaydı ona başka ne derdiniz?”

Podsnap kendisi için biraz şaşırtıcı olan bu soruyu elinin bir hareketiyle kendinden uzaklaştırıyor.

“Diyorum ki,” diye devam ediyor Twemlow, “bu beyefendi,
bu hanımefendiyle böylesi duygular yüzünden evlenmişse, onun
beyefendiliği, hanımının da hanımefendiliği eksilmez artar. Be-
yefendi kelimesini, her adamın elde edebileceği bir mertebe ola-
rak kullandığımı belirtmek isterim. Bir beyefendinin duyguları
benim için kutsaldır ve eğlence ya da genel tartışma konusu ha-
line getirilmesi beni rahatsız eder.”

“Acaba soylu akrabanız da sizinle aynı fikri paylaşır mıydı?”
diye babalanıyor Podsnap.

“Bay Podsnap,” diye çıkışıyor Twemlow, “rica ederim. Payla-
şır ya da paylaşmaz. Bunu bilemem. Ama bende çok derin bir
yeri olan böylesi bir konuda, onun bile bana bir şeyler dayatma-
sına izin vermem.”⁶⁹

Bu son sözle birlikte sorunun özüne ulaşıyoruz: Kişinin kendi görüşünün, başta “asil akrabaları” olmak üzere başkalarının görüşle-

⁶⁹ A.g.e., s. 549.

ri tarafından ne ölçüde belirlenebileceği. Burada Twemlow bağımsızlığı, genel kanının aksine bir onur ve değeri kavramı oluşturma yeteneği ile hayranlık uyandırıyor. Ancak Dickens, Ellen ile açık bir ilişki kurduğu bir gelecek hayal edebilmiş olsa da, duygularının peşinden gitmedi, bölünmüş bir hayatı kabul etti ve 1870 yılında 58 yaşında kaçınılmaz çöküşüne ve zamansız ölümüne kadar kendini yıprattı.

Sonuç

Kendimizi Korumalıyız

Okurların yazarlara yönelik tepkileri ikisinin de kendi geçmişi, birinin yazarken ve diğerinin okurken aldığı konum tarafından derinden etkileniyorsa, bir kitap hakkında kesin bir “yargıya” varmak ya da yazarları bir sıralamaya koymak gibi her türlü eğilim ortadan kalkar. Ancak bunun başka türlü olması da pek mümkün değildir ve biz bunu, tüm edebiyat ödülleri ve “otoriter” eleştirmenlere rağmen, zaten biliyoruz. “Hiç anlamadı”, “hemen inandı” gibi ifadeler, bir kitabı okuduğumuzda, onunla olan yakınlığımızı veya uzaklığımızı ne kadar kolay kabul ettiğimizi gösterir; yayıncılar ve gazeteler, belirli bir üsluba veya içeriğe yatkın olduğunu düşündükleri eleştirmenlere romanlar gönderir; akrabalar ve arkadaşlar doğru kişiye doğru hediye olacağını umdukları kitapları hediye ederler. Çoğu zaman, kitabı alan kişi bir hata yapıldığını hemen anlar. Bu benim de çok iyi bildiğim bir deneyim. Yani herkesin bildiği bir şey. Aslında burada ilginç olan, bu konular hakkında ne kadar az yazıldığı, meselenin edebiyat eleştirilerinden ve hatta gazetelerin kitap sayfalarından ne kadar dışlandığı. Buna karşılık, eleştirmenler, özellikle akademisyenler, kendi görüşlerini şiddetle savunurlar. Yazarın yeteneği ile kitabın farklı değer sistemlerine, farklı dünya görüşlerine sahip insanlar üzerindeki etkisini ayrıştırarak ele alan tek bir eleştirmen bile aklıma gelmiyor.

Neden böyle? Neden hepimizin gözlemlediği bir olguya, sanki kişisel zevkler sonsuza kadar bir gizem olarak kalacakmış gibi, hiçbir bilimsel yaklaşım getirilmiyor? Belki de kimse kendi tepkilerini çözümlmek, kalıplara oturtmak, kendi konumunu göreceleştirmek istemiyor. Belki de tartışmanın gerçekleşebilmesi için bireysel geçmişin önemsiz olduğunu varsaymak zorundayız, aksi takdirde neden böyle düşündüğümüz sorusuna sürekli geri döneriz. Daha büyük olasılıkla, her birimiz sonunda kendi konumumuzun galip gelmesini, “doğru” olduğunun kanıtlanmasını hayal ederiz: En iyi yazar, en iyi eser olmasını isteriz ve bunun bizim için en önemli yazar ve kitap olmasını isteriz. Benzer şekilde, yazar da kitabının herkesi etkileyebileceğine inanmak ister; romanını, kendi deneyimleriyle kesiştiği için beğendiğini düşünmek istemez.

Bu da bizi yazarların ve edebiyatın durumuna getiriyor. Burada, anlatısal yaratıcılık için yaygın olarak *bilinmeyen* ve rahatsız edici sonuçları olan bir model önerdim. Edebi yazının zihinsel çalkantılardan, rahatsızlıklardan hatta patolojik zihin durumlarından ortaya çıkabileceği yaygın bir kanıdır. Ancak bu zihin durumlarının ürettiği edebiyatın her zaman yararlı olduğu varsayılır. Neden böyle olsun ki? Belki de anlatı okumaktan zevk aldığımız için, bu faaliyetin özünde iyi olduğuna inanmak bizim için önemli hale gelmiştir; en erken çocukluk döneminden itibaren içselleştirdiğimiz bir Platonculuktan yararlanarak, eğer güzel olarak tanımlanabiliyorsa bir şeyin şu ya da bu şekilde ahlaki açıdan da iyi olacağına inanırız. Schopenhauer gibi büyük bir düşünür romanların zihinsel ve ahlaki sağlığa zararlı olduğuna inanıyordu. İnsanlar “roman okumakla hayat hakkında tamamen yanlış bir görüşe kapılırlar.”⁷⁰ Kimse bu suçlamayı kabul etmez. Schopenhauer, rahatsız edici olmadığı sürece büyük bir düşünürdür.

⁷⁰ Arthur Schopenhauer, *Essays of Schopenhauer*, The Floating Press, 2010, s.75.

Edebiyatın yaratıcılığının ardında yatan zihinsel rahatsızlığa dair sezgilerimize bir şekil ve sistem kazandırmaya çalıştım. Dickens, Hardy, Lawrence, Joyce vb. yazarların “iyi” romanlar veya öyküler yazıp yazmadıklarını sorgulamadım. Tüm bu yazarlar son derece baştan çıkarıcıdır. Benim merak ettiğim, kurgu yazma sürecinin yazara veya okura bir çözüm, bir rahatlama sağlayıp sağlamadığı ya da mutsuz bir durumu kronik hale getirerek mutsuzluğun dile getirilmesinden elde edilen teselli ve tatminle büyük değişiklikler yapmamızı engelleyen bir yol olup olmadığıdır. Doğru, kitabımın başlığında yazmanın iç çatışmalardan kurtulmak için bir hayatta kalma becerisi olarak düşünülebileceğini öne sürdüm ancak bazı durumlarda, daha radikal ve pratik eylemlerin yerine şunu ekleyebiliriz: Eğer gerçek hayatta bir ikilemi çözebilecek değişiklikleri yapmaya istekli değilseniz ya da bu tür değişiklikleri denediniz ama imkânsız ve uygulanamaz olduğunu gördüyseniz, o zaman yazın!

Bu bağlamda, iki kadınla mutsuz ve karmaşık bir ilişki içinde olan ve birden fazla kadınla mutsuz ve karmaşık ilişkiler içinde olan erkekler hakkında oldukça parlak kitaplar yazan bir Alman yazar ile yaptığım bir sohbeti hatırlıyorum. Oldukça gençti ve bira içerken bana, kendine yapmayacağına söz verdiği şeyleri (kadınlarla) yaptığını, kendine tekrarlamayacağına söz verdiği “hataları” (kadınlarla) tekrarladığını söyleyerek dert yandı. Ancak, bir psikoloğa gitmesini önerdiğimde, sorunlarını çözerse bunun yazarlığına olumsuz etki edeceğini düşündüğünü söyledi. Belki de yazmak için bu karmaşık hayata ihtiyacı vardı. Edebiyat, edebiyattan elde ettiği gelir ya da edebiyatla kazandığı özgüven, mutsuzluğunu çözmekten daha önemliydi ya da mutsuzluğunu katlanılabilir kılıyordu.

Bu strateji okura da sirayet eder. Colm Tóibín’in gümüş gibi parıldayan üslubunu, duygusal acıyı betimleyen ince ritmini okuduğumuzda, sanat kaybedilen bir aşkı, boşa geçen bir hayatı gerçekten

de telafi edebilir, ya da *neredeyse* telafi edebilirmiş gibi gelir. Alice Munro da aynı dalga boyundadır: Başarılı yazım, sofistike okuma, duyarlılık, ironi, derin algı, hepsi bizi bir anda hoş bir hüznle, ama aynı zamanda başarısız olarak tanımlanan hayatlara karşı kayıtsız kalmaya davet eder. Hardy'nin okurları, yıkıcı Viktorya değerlerini reddetmesinden memnuniyet duyabilir, ama aynı zamanda toplumsal normlara karşı gelmenin ne kadar tehlikeli olduğuna da ikna olabilirler. Başka birçok örnek verilebilir. Belki de tüm yazarlar arasında, Beckett, ya da en azından üçlemedeki anlatıcıları, bunu en iyi şekilde kullanmıştır; bir yandan yazmanın getirdiği teselliye alaycı bir şekilde ele alırken - "İşte bir dizi imge var karşınızda," der Malone, alter egosunun yönünü kaybetmesini "soluğun yerinden kımıldatıp sürüklediği kocaman bir tüy"⁷¹ olarak tanımladıktan sonradığer yandan tesellinin olmadığına dair bu üstün farkındalıkta teselli bulur.

Bu kitapta ortaya koymak istediğim temel soruyu çerçevelendirmek için Bateson'un *Naven* kitabına geri dönelim. Bateson, karmaşık ve tuhaf bir dizi ritüel aracılığıyla, toplumun parçalanmadan bu dengesizliğin devam etmesini sağlayan, son derece dengesiz bir toplumu anlatmıştır. Bunun değerli bir istikrar mı yoksa kronik bir huzursuzluk mu olduğu antropologlar için önemli değildir ancak o toplumun bireyleri için önemli olabilir. Bu mekanizmanın farkına varan bir birey, ritüeli terk etmek ve dengesizliğe karşı çıkmak isteyebilir. Öyleyse genel olarak, okuduğumuz romanların etkisi, esasen *Naven*'deki gibi ayrıntılı bir zihinsel ritüel şeklinde mi tezahür ediyor? Böylece, sanal ve erdemli entelektüel yaşam, bir şekilde çirkin gerçeklerle yaşamaya devam etmemizi sağlayacak kadar tatmin edicidir; örneğin, kendimizi ilerici hissetmenin verdiği tatmin,

⁷¹ Samuel Beckett, *Üçleme*, çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 203.

muhafazakâr olmaya devam etmemizi sağlar. Romanlarda şefkat uyandırmaya karşı çıkan Muriel Spark, bu duygunun okurlara sadece “kendilerini hissettirilen duygularla ahlaki sorumluluklarını yeterince yerine getirdiklerini hissetmelerini” sağladığını belirtmiştir.

Batılı yaşam tarzımız kendini bu şekilde mi devam ettiriyor? Çok özel bir zihniyet gerektiren yapısal bir ikiyüzlülükle; Nobel Ödülü’nü alan kişi, uluslararası kapitalistlerin doldurduğu salonda şiddetle kapitalizm karşıtı bir konuşma yapar ve herkes onu alkışlar. Hiçbir şey değişmez. José Saramago ödülü aldığı da durum böyleydi. Bernhard’ın *Am Ziel* adlı oyununda yazar, kendi başarılı oyunundan bahsederken şöyle der: “Neden alkışladıklarını anlayamıyorum. Her birini en acımasız şekilde, mizahla, ama kötü mizahla hatta kötü niyetle, gerçek kötü niyetle ifşa eden bir eserden bahsediyoruz. Ve birdenbire alkışlıyorlar!”⁷² Sanat, yaşam tarzımızın yapısal bir parçası haline geldi, değişim için bir güç değil duyarlılığımızla kendimizi tatmin etmek için bir fırsat.

Tüm edebiyatın mutlaka bu nitelikte olduğunu düşünmüyorum. İncelediğimiz yazarlar arasında Lawrence kesinlikle farklı bir nitelik taşıyor. Beckett ise edebiyatın tehlikeli tesellilerine dikkat çekmek, acılarımızı asil bir şey olarak hayal etmemizi teşvik eden sanatın gücünü hicvetmek konusunda kararlı bir diğer yazar.

Ama genele baktığımızda? Sanatın her zaman değerli olduğu ve her şeyden önce finansal desteği hak ettiği, dünyanın ne türden olursa olsun hikâyelere ihtiyacı olduğu gibi tüm bu kutsal sözlerin arasında, okuma ve yazmanın üzerimizde yarattığı gerçek etkiye odaklanalım. Onu ortaya çıkaran rahatsızlığı ve bizim ona yüklediğimiz rahatsızlığı anlayalım. Platon, şairleri devletinden sürgün etmişti.

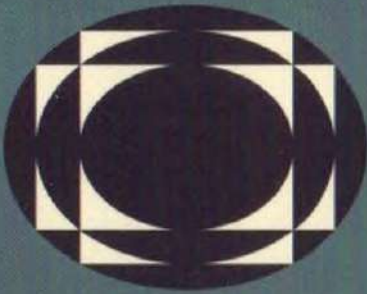
⁷² Gitta Honegger, *Thomas Bernhard*, Yale University Press, 2001, s. 36.

Onları zararlı buluyordu. Platon aptal değildi. Aynısını yapalım demiyorum, roman okumayı seviyorum; ama dikkatli olalım, daha doğrusu farkında olalım. Dickens zararlı olabilir. Hardy zararlı olabilir. Joyce zararlı olabilir. Hepsini hayranlıkla izliyorum. Kendimizi korumalıyız.

Ya edebiyat yazarın yaşamındaki düğümleri çözmek yerine, içsel çatışmaları derinleştiriyorsa?

Tim Parks bu kitabında roman türünü yalnızca estetik bir biçim olarak değil, aynı zamanda yazarın toplumsal yaşamı ve psikolojik dinamikleriyle iç içe geçen bir hayatta kalma stratejisi olarak ele alıyor. Geleneksel eleştirinin sınırlarını zorlayan bu ilginç eser, roman yazımının yaşamsal bir diyalogu sürdürme çabasından ayrı düşünölemeyeceğini ustalıkla öne sürüyor. Joyce, Dickens, Thomas Hardy, Kundera, Dostoyevski, Woolf ve D.H. Lawrence gibi edebiyat tarihinin dev isimlerinin biyografilerini - eserleriyle birlikte - masaya yatırarak, yazar ile okur arasındaki ilişkinin karmaşık doğasını ve yazma eyleminin yazarın yaşamındaki yerini inceliyor. Edebiyatın, genellikle düşünöldüğü üzere, "olumlu" ve "iyileştirici" bir güç olarak görölmesine eleştirel bir bakış getiren usta eleştirmen, romanın hem yazar hem de okur için bir tuzak olabileceğinin altını çiziyor.

Gregory Bateson'ın "şizmogenez" (bölünme üretimi) kavramı ve Valeria Ugazio'nun sistemik psikoloji teorilerine önemli bir yer ayıran **Hayatta Kalma Becerisi Olarak Roman**, bir roman kuramı değil, okura kendisini romancılardan korumasını salık veren pratik bir okuma rehberi.



LIVERA

f liverayayinevi
t liverayayinevi
i liverayayinevi
www.liverayayinevi.com

"Şimdi
ve
Burada"

