KISA ÖYKÜ

Yazınsal Bir Tür Olarak



H. E. BATES

Türkçesi: Gökçen Ezber

BİLGE
KÜLTÜR
SANAT

YAZINSAL BİR TÜR OLARAK KISA ÖYKÜ

YAYIN NO: 0019

KISA ÖYKÜ
H. E. Bates

Özgün Adı: *The Modern Short Story*

© H. E. Bates, 1972
ONT Ajans Ltd. Şti. aracılığıyla;
© Bilge Sanat Yapım Yay. Tant. Kağ. Turz. San. Tic. Ltd. Şti.

3. Basım Mart 2005

ISBN: 975 - 8509 - 20 - 9

Yayın Yönetmeni	*Gökçen Ezber*
Türkçesi	*Gökçen Ezber*
Kapak	*Faruk Otaner*
Dizgi	*Mira Ajans*
Baskı	*Özener Matbaacılık*
Kapak Baskı	*Trichrome Matbaacılık*
Cilt	*Yedigün Mücellithanesi*

BİLGE KÜLTÜR SANAT

Yerebatan Caddesi Salkım Söğüt Sok. No: 20/4 Cağaloğlu / İSTANBUL
Tel: (0212) 520 72 53 - 513 85 04 Fax: (0212) 511 47 74
bilge@bilgeyayincilik.com www.bilgeyayincilik.com

YAZINSAL BİR

TÜR OLARAK

KISA ÖYKÜ

H.E. BATES

Türkçesi
Gökçen Ezber

BİLGE
KÜLTÜR
SANAT

BÖLÜM BİR
GEÇMİŞE BAKIŞ

Romanın tarihi kısadır. Eğer başlangıcını Richardson'dan alırsak, yalnızca iki yüz yıllık bir zaman dilimini kapsar. Oysa, söylencelerden halk öykülerine; masallardan fıkralara; yaşam öykülerinden en kaba terimle halkın "iyi bir hikaye" dediği meinlere kadar uzanan kısa öykünün geçmişi inanılmaz uzundur. İnsanoğlunun yaratılış öyküsündeki Abil ve Kabil birer kısa öykü kahramanıdır; 'Savurgan Oğul' meseli de kısa bir öyküdür ve kendi içinde, tüm zamanları kapsayan bir başyapıttır. Salome, Ruth, Judith ve Susannahnın öyküleri de, çoktan olgunlaşmış, romanın doğuşunu müjdeleyen *Pamela* gibi yapıtlardan binlerce yıl önce var olan bir sanatın meyveleridir. Tüm bunlar, kısa öykü türünün tarihini incelemeye buralardan başlayacağımız anlamına mı geliyor? Bu sorunun, gerçeklerle büyük bir karşıtlam oluşturan yanıtı, yazınsal bir tür olarak kısa öykünün tarihinin çok uzun değil, tersine oldukça kısa olduğudur. "Bildiğimiz anlamıyla kısa öykü, diyor A.J.J. Ratcliff, "yani, bir ya da birkaç olayın gelişigüzel anlatıldığı sıradan bir anlatı değil de, sanatsal değeri olan anlatılar, yakın bir zamanda ortaya çıkmıştır. [1] Elizabeth Bowen ise bu konuda şu sözleri söylüyor: "Kısa öykü, bu yüzyılın çocuğudur." [2] Tüm bu söylenenlere, daha önce yaptığım kendi yorumlarımdan

birini eklemekle yetineceğim: "İngiliz kısa öyküsünün tarihi çok kısadır, çünkü on dokuzuncu yüzyılın sonundan önce bir geçmişi yoktu. [3] Kısa öykünün bu özelliği nedeniyle, elinizdeki kitap, bu türün yalnızca son yüzyılını -daha gerçekçi bir rakamla son kırk ya da elli yılını- ele alacaktır.

Bu kapsamın sınırları içinde, kitabın birçok konuya değinmeyeceği da açıklık kazanıyor. Öykünün iki bin yıllık gelişim sürecinin yalnızca yirmide biri ele almacak ve yirmide birlik bölümün de yalnızca küçük bir parçası ayrıntılarıyla irdelenecek. Dickens da kısa öyküler yazmıştır, ama bizim savlarımız göz önüne alındığında, Dickens kısa öykü yazmasa da olurdu. Defoe, Meredith, Thackeray ile on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda yaşayan birçok İngiliz romancı, sözde kısa öyküler yazmıştır. Fakat bu öyküler, bizim yazınsal bir tür olarak ele aldığımız kısa öykü tanımına uymaz. Henry James de kısa öyküler yazmıştır, ama onu ele alma nedenimiz yazdıklarının başarısı değil, uyandırdığı etkidir. Başka bir kısa öykü yazarı da Kipling idi, fakat yazdıklarının değeri, A.E.Coppard, Katherine Mansfield, V.S. Pritchett, Dorothy Edwards, Katherine Ann Porter, Malachi Whitaker, H.A. Manhood, Sean O'Faolain ve öteki yazarların yazdıkları yanında çok önemsiz kalır. James Joyce *Ulysses*'i yazmıştır, ama bizim için *Dubliners* daha önemli bir konumdadır. Somerset Maugham Kipling'den daha önemli bir yazar olarak gösterilecektir, kimi zamanlar onun en yakın öncüsü olarak da tanımlanacak; fakat yeri geldiğinde, ulaşılamaz ününü, o eşsiz, hassas ve kabul edilemeyecek uzunluktaki başyapıtına borçlu olan Joyce'un gerisinde kalacaktır. O. Henry; on dokuzuncu yüzyıl Rusyası dışında, özgün bir Amerikan geleneği oluşturmayı başarabilen yazarların arasında değerlendirilecektir. Bu liste böyle

uzayıp gidiyor. Çağdaş kısa öykünün gelişimini ve tarihini incelerken, insan şaşırtıcı bir gerçekle karşı karşıya kalıyor: yazarların ünü, ortaya koydukları sanat kadar önemli değil. Adı hiç duyulmamış, profesyonel olmayan bir yazar, karşınıza iyi, hatta olağanüstü bir öyküyle çıkabiliyor. Sesi bir kere duyuyorsunuz ve bu son oluyor. Fakat birbirinden bağımsız bu küçük başarılarla, kısa öykü, yazınsal bir tür olarak sınırlarını zorlayabiliyor ve sanatının esnekliğini gözler önüne sererek, sonsuza dek var olacağını kanıtlıyor.

Ortaya koyduğum her düşüncenin ve vardığım her sonucun temelinde şu çıkarım yatıyor: Yazarın istediği her şey bir kısa öykü olabilir. Bir atın ölümünden, genç bir kızın ilk aşkına; hiçbir kurgunun bulunmadığı durağan bir betimlemeden, hareketli ve hızlı olayların yer aldığı ve şaşırtıcı bir sonu olan hareketli bir düzeneğe; uyaksız yazılmış bir şiirden, biçemin hiçbir önemi olmadığı doğrudan bir röportaja kadar her şey kısa öykü olabilir. Kısa öykünün yazınsal bir tür olarak tanımlanamamasının nedeni, gerçekten de yapısındaki bu sonsuz esneklikte yatıyor olmalı.

Kısa öykünün birçok tanımı yapılmıştır ve her zaman yapılmaktadır, yapılmaya çalışılmaktadır. Wells, kısa öyküyü, yarım saat içinde okunabilen kısa bir kurmaca metin olarak tanımlamıştır. Kimi zaman kısa öykünün babası olarak anılan Poe, "tüm komposizyon içinde, gerek doğrudan, gerek dolaylı biçimde, daha önceden tasarlanmış tek bir sözcük bile bulunmamalıdır," diye belirtmiştir. Çehov'un görüşüne göre de, bir öykünün başlangıcı ya da sonu olmamalıydı. Fakat yazarlara hep şu anımsatmada bulunmuştu: Eğer öykünün başında, duvara asılı bir silahtan söz edilmişse, bu silah eninde sonunda pat-

latılmalıydı. John Hadfield'in kısa öykü tanımı ise, "uzun olmayan bir öykü" biçimindeydi. [4] Geç Sir Hugh Walpole ise şu saptamada bulunmuştur: "Bir öykü, öykü olmalıdır: gerçekleşen olayların bir tutanağı işlevini görmelidir, içinde beklenmeyen gelişmeler barındırmalı, gerilim yaratarak okuru bir düğüme göndermeli ve doyurucu bir çözüm sunmalıdır. Jack London, kısa öykünün "kısa, öz, canlı ve ilginç" olması gerektiğini belirtir. Elizabeth Bowen, haklı olarak somut bir tanıma yanaşmadan, "kısa öykünün en temel 'gerekliliğinin' somutluk" olduğunu söyler. "Kısa öykü, yazarı zorunlu olarak yazma eylemine iten geçerli bir izlenim ya da algıdan kaynaklanmalıdır. [6] İngiltere ve Amerika'daki kısa öykünün kendisine çok şey borçlu olduğu E.J. O'Brien'ın görüşüne göre, "niteliksel bir analiz içinde kısa öyküde aranması gereken ilk özellik, yazarın seçtiği gerçekleri ve olayları, metine ne derece bir gereklilikle yedirebildiğidir." [7] Hemingway'in, Amerika'daki editörlerin neredeyse yarısı tarafından kabul edilmeyen 'Fifty Grand' adlı öyküsünü havada kapan Ellery Sedgewick, kısa öykünün "bir at yarışı gibi" olduğunu ileri sürer. "Önemli olan başlangıç ve bitiş noktalarıdır." [8] Son olarak, A.E. Coppard, ortaya koyduğu tüm yapıtlarının kuramsal temelini, yazılı metinlerin öykü, anlatılan metinlerin de masal olduğu ayrımına dayandırıyor.

Tüm bu tanımların ortak bir noktası var. İçlerinden hiçbiri doyurucu bir kesinlik taşımıyor. Hiçbiri, kısa öyküyü, yazılan her öyküyü içine alabilecek kapsayıcı ve kesin bir çerçeve içinde tanımlayamıyor. Usta Çehov'a göre, başlangıç ve son önemli değil; editör Sedgewick içinse başlangıç ve son çok önemli. Hadfield'in tanımı binlerce öykü için geçerli olabilir, ama 'Death in Venice', 'Family Happiness' ya da 'The Gentleman from San Francisco' gibi metinleri dışarda bırakır. Hugh Walpo-

le'un tanımı O.Henry'nin bir öyküsüne kolaylıkla uyabilir, ama Çehov'un 'The Darling' adlı öyküsünü, Malachi Whitaker'ın 'Frost in April'ını ya da Saroyan'ın sıradışı betimlemelerini kapsamaz. İnsan, doğanın güzelliğini metreyle ölçemez. Jack London'ın öyküde canlılığa önem vermesi, viski sevenlerin hoşuna gidebilir, fakat beğenileri Turgenyev ve James Joyce gibi yazarların yapıtları ile oluşanlar bu canlılıktan haz almayabilirler. Ellery Sedgewick, Amerikan okulları için yazdığı oldukça nitelikli bir yazısında şöyle der: "Kısa öykü hemen her şeyi kapsayan bir konuma geldi: durum, epizot, karakter, anlatı. Sonuç olarak kısa öykü her insanın kendi yeteneğine göre yeni biçimler verebileceği bir tür oldu." [9] Bu tanım, bizi aynı akılcı sonuca ulaştırıyor: Kısa ya da uzun olsun; şiirsel olsun ya da olmasın; ister kurguya ister betimlemeye ağırlık versin; soyut ya da somut olgulardan söz etsin, kısa öykü tanımı gereği ele avuca sığmaz bir türdür.

Bu aynı zamanda benim de desteklediğim görüştür. Turgenyev ve Hemingway, Sherwood Anderson ve O.Henry, George Moore ve Stephen Crane, Kipling ve Katherine Mansfield gibi çok çeşitli yazarların yazdıklarını okuyanlar, eninde sonunda, belki de kaçınılmaz olarak kısa öykünün bulutsu yapısını ve içinde barındırdığı sonsuz olanakları anlayacaklardır. Sınırları kesin olan mı, yoksa bulutsu bir belirsizliği olan mı daha güzeldir? Ayın dingin mavisi ve beyazı mı, yoksa günbatımın yabanıllığı mı? Tüm bunların yapısını, etkisini ve güzelliğini betimleyecek bir tanım, bir ölçüt bulunmamaktadır. Gökyüzü nasıl tuğlalardan yapılmamışsa, öykülerin de boru hatları gibi döşenmediğini unutmamak gerek.

Tüm bu tanımların ortak bir noktası daha var. Hiçbiri, kısa öykünün romanla karşılaştırıldığında, karakter seçimi ve zaman kullanımı gibi konularda daha geniş bir

özgürlüğe sahip olduğuna değinmiyorlar. Roman, ağırlıklı olarak yaşamın çözümlenmesidir: insan duygularının ve isteklerinin karmaşıklığına, gerçekleşmesine, dağılmasına ve doyumuna değinir. "Karakterler başlangıçta gençtir; sonra yaşlanırlar, bir sahneden ötekine giderler; durmadan yer değiştirirler, demiştir Virginia Woolf. [10] Bu karakter gelişimi, zamanın bu ileriye yönelik hareketi, her zaman için romanın temelini oluşturmuştur ve bu gelecekte de böyle olacaktır. Fakat kısa öyküde, sonsuz küçük bir parça dışında, zaman hareket etmek zorunda değildir; karakterlerin kendileri de değişmek zorunda değildir; hatta, öykünün bir karakteri bile olmayabilir. Oysa karakteri olmayan bir roman sıkıcı bir deneyime neden olabilirdi; karakteri olan, fakat bu karakterlerin hiç konuşmadığı bir roman ise, kesinlikle daha da sıkıcı olurdu. Öte yandan, karakterleri tek bir söz etmeyen, oldukça nitelikli kısa öykülerin sayısı az değildir. Karakterleri adlandırılmamış, yerlerinin ve içinde bulundukları zaman diliminin belirtilmediği romanlar, okurların dayanmakta güçlük çekebilecekleri bir anlatı oluşturacaklardır. Fakat birçok kısa öyküde, kimliği açıkça belirtilen karakterler yerine, "kadın", "erkek", "kız", "oğlan", "gezgin" "barmen", "asker" gibi evrensel sıfatlar ya da yalnızca "sokak", "tarla" ve "oda" gibi basit yer adları kullanılmıştır.

"Roman, diyor Edward Garnett, "romanı kullanan kişinin ellerinde her biçime girebilir." Bu aynı zamanda kısa öykü için de geçerlidir. İnsanlık, sınırlarını belirleyemedikçe ve çeşitliliğini korudukça, yazınsal bir tür olarak kısa öykü de sınırsız ve çeşitli olacaktır. 1890'lı yılların sonunda Kipling, Hindistan ile ilgili yazılar yazarken, Britanya İmparatorluğu halkı, Kipling'in Hindistan konusundaki görüşlerinin doğruluğuna sonuna kadar inanmaktaydı, fakat 1940'lı yıllara gelindiğinde, genç yerli

Hint yazarlarının kendi ülkeleri hakkında ortaya koydukları görüşler ve bakış açıları o kadar değişikti ki, Kipling'in yazdıkları bunların yanında son derece yanlış ve temelsiz kaldı. Yine 1890'lı yıllarda, O.Henry, öykülerindeki karakterlerle, insanlığın her türlü durumunu başarıyla yansıttığında, Kipling gibi alkışlarla karşılandı, fakat ondan elli yıl sonra, Saroyan adındaki Amerikalı bir Ermeni yazar, onun öykülerinde yarattığı etkileri insanlara hiç değinmeden, yalnızca bir çift göz, bir daktilo ve gözyaşlarını silmek için bir mendil kullanarak ortaya koyduğunda sonuç aynı evrensel alkışlarla karşılandı.

Kısa öykü, gelişiminin çeşitli aşamalarında, başka bir yazınsal türle karşılaştırıldı. Tiyatro oyunları, baladlar, lirik koşuk ve sonelerle benzerlikler taşıdığı ileri sürüldü. Son otuz yılda ise, kısa öykü betimsel olmaktan çok, dramatik öğeler taşıdığını, sinematik etkilere daha yakın olduğunu gösterdi. A.E. Coppard, kısa öykü ve sinemanın aynı sanat dalının dışavurumları olduğu düşüncesini ileri sürmüştür. Bu sanat dalı, özenle betimlenmiş hareketler, hızlı sahneler ve çarpıcı imgeler kullanır, gereksiz betimlemeler ve açıklamalardan da özellikle kaçınır. Elizabeth Bowen da aynı görüştedir ve bu konuda şunları söyler.

"Kısa öykü kurgusunda barındırdığı eylemi, romandaki gibi değil, tiyatrodaki gibi kullanır. Teknikle çok yakından ilgili olan sinema da aynı akımdandır: son otuz yılda, bu iki sanat dalı birlikte gelişmektedir. İkisi arasında benzerlikler bulunmaktadır - hiçbiri belli bir gelenekten gelmez; bu nedenle her ikisi de özgürdür ve kendi içlerindeki özgün düzeneklere göre hareket ederler ve ikisinin de işleyebileceği sonsuz malzemeleri vardır: çağımızın yolunu şaşırmış romantizmi." [11]

Bu söylenenler kesinlikle doğrudur. Gerçekten de, bu iki sanat dalı ortak bir gelişim göstermekle kalmamış, aynı zamanda, bilinçli ya da bilinçsizce, birbirlerine çok şey öğretmiştir. Sabah vakti boş bir sokakta rüzgârın savurduğu buruşturulmuş kirli bir kağıt; bir tren istasyonunda örgü ören bir kız; sevgilisinin ceketindeki gözyaşı ve bunu elindeki valizini havada tutarak gizlemeye çalışan genç sevgilisi; şaşkınlık içinde, bir gangstere dönüşen oğluna bakan anne - bir merceğin gerisinde görünen bu küçük, odaklanmış, açıklaması bulunmayan küçük anlar, zihnimizde anlık birer ayrılık, terk edilmişlik, çekingen aşk ya da bir annenin duyduğu çaresizlik gibi imgeler canlandırır. Bu anlardan her biri, açıkça belirtmediği bir durumu yansıtır; her biri duygularımızı harekete geçiren farklı dalgalar yayarlar.

Benim görüşüme göre, izleyici giderek daha da önemli bir konuma yerleşmektedir; fakat bundan daha da önem kazanan bir olgu, yazarın ya da yönetmenin, karşısındaki izleyiciyi ele alış biçimidir. İzleyicinin algılama ve yorumlama gücü gerçekten bu kadar önemli midir? Bunlara gereken önem verilmediğinde ne olur? Olabilecek en uç örnek, yazarın bir karakteri ele alıp, onun yalnızca fiziğini, ağırlığını, bıyığını ve gözlüklerini değil, aynı zamanda giyeceklerini, tavırlarını, yiyecek ve içecek konusundaki beğenilerini tüm ayrıntılarıyla sunmasıdır.

Bir yüzyıl önce ve daha da yakın bir zamana kadar, yazın alanında etkili olan gelenek buydu. Sonsuz yaratıcılığına karşın Dickens, birbiri ardına yazdığı romanlarında okura gereken önemi vermedi: her karakteri bir katalogdaki gibi betimlemenin yanında, daha çok bölümler halinde okunacak tefrika romanlar yazdığı için, okurun ayrıntıları unuttuğunu varsayarak, aralara, geçmiş olayları anımsatan bölümler de eklemiştir.

Bu oldukça iyi bir yöntemdi ve özellikle 200,000 sözcüklü bir romanda eğlenceli bile olabiliyordu: fakat aynı yöntemi kısa öyküye uygulamak, altı aylık bir bebeğe kürklü manto giyidirip başına silindir şapka takmaya benzer: Bunun sonucu da havasızlıktan ölmek olur. Kısa öykünün İngiltere'de, on dokuzuncu yüzyılın ilk üç çeyreğinde roman teknikleri dışında başka tekniklerle ele alınmaması nedeniyle fazla gelişim göstermemesini ve yüzyılın son otuz yılında, fiziksel betimlemelerden farklı şeyler arayan belli bir okur kitlesinin çıkmasıyla aşama aşama yükselmesi ve belli bir önem kazanmaya başlamasını işte bu bağlam içinde değerlendiriyorum.

Yine bu nedenlerle, kısa öykünün evriminin, okur kitlesinin evrimiyle bir bağlantı içinde olabileceğini düşünüyorum. Dickens'ı eleştirmek yerine, Dickens'ın içinde yaşadığı çağdaki sınıf, toplumsal konum ve önyargıları kendi çağımızdakilerle karşılaştırmak daha sağlıklı bir yaklaşım olur. Romanlarını aylık bölümler halinde yazmak zorunda olan Dickens, sözcük sayısını belli sınırlarda tutmak zorundaydı ve birbirini izleyen bölümlerde, tek bir karakteri betimlemek amacıyla bu sözcükleri yineleyebiliyordu. 1920 yılında Sherwood Anderson şu basit betimlemeyi yapmış: "İnce burunlu ve tedirgin bakışları olan uzun boylu ve sessiz bir kadındı."1930 yılında, Hemingway, alışkın olmadığı bir biçimde sınırlarını genişleterek şu betimlemeyi yazmış: "Başında bir şapka vardı ve göğsünden düğmelediği siyah bir palto giyiyordu. Yüzü küçük ve beyazdı ve ince dudakları vardı. İpek bir boyun atkısı takmış ve eldiven giymişti." Bir de, 1940 yılında V.S. Pritchett'ın yazdıklarına bakalım: "Üzerinde, yağmurdan ıslanmış bir pelerin vardı ve saçında yağmur damlaları birikmişti. Saçları sarıydı."

Yukarıdaki betimlemelere baktığımızda, Dickens ve Pritchett arasındaki dönemde bazı gelişmelerin olduğunu anlarız. Bu, yalnızca kısa öykünün gelişimi midir? Belki bu aynı zamanda, okurun da gelişimi olamaz mı? Eğitim, yolculuklar, daha geniş sosyal iletişim olanakları, giderek daha tekdüze olan yaşam biçimi, hepimizi daha önceden uzak olduğumuz kavramlarla yakınlaştırmıştır. Bugün hepimiz, kendini ifade edemeyen koca bir sınıfın temsilcisi olan Sherwood Anderson'ın kadın karakterini görmüşüsüzdür, Hemingway'in siyah paltolu ve şapkalı karakterini hepimiz tanırız; Pritchett'in sarı saçlı karakteri de fazla yabancı değildir. Sosyal iletişimin gelişmesi, bu üç yazarı ve içinde bulundukları kuşağı, sıkıcı bir zorunluluktan kurtarmıştır. Betimlemek artık zorunlu değildi, anıştırmak yeterliydi. Uzun betimlemeler, eksiksiz ayrıntılar, her yönüyle ortaya konulmuş bir arkaplan artık zorunlu birer gereklilik olmaktan çıkmıştı ve bir kadını ellerinin biçimiyle tanımak okurlar için yeterli hale gelmişti.

Bu durumda kısa öykü, yalnızca onlarca kuşak yazar tarafından, devrimci bir hareketle daha da yalınlaştırılan ve gerçekçilik kazandırılmaya çalışılan bir tür olarak değil, aynı zamanda toplumsal gelişim içindeki okurun da etkileşimi sonucunda gelişen bir tür olarak algılanmalıdır. Elizabeth Bowen kısa öyküyü "farklı deneyimlerin dorukları" olarak tanımlar. Çünkü yazarlar arasında kapsayıcı bir ortak deneyim alanı bulunmamaktadır. Yazarlar çalışır, ölür ve arkalarında koca miraslar bırakırlar. Başka yazarlar bu mirasları değerlendirir, tıpkı Mansfield'in Çehov'u ele alması gibi ve karşılığında, geriye kalacak başka miraslar yaratırlar. Fakat okurlar da kendi küçük dünyalarında, ortak deneyimlerini ve sanatsal algılama biçimlerini, her kuşakta belli bir düzeye yükselt-

me yetisine sahipler. Kısa öykü de, aynı düzeye kendini uydurmak zorundadır.

Kısa öykünün belli aşamalar içinde, Poe'dan Pritchett'a; Kipling'den Coppard'a bu düzeye nasıl çıktığını ilerleyen bölümlerde ele alacağız.

Notlar:

(1) A.J.J. Ratcliff: ed. *Short Stories* by H.G. Wells (2 volumes, Nelson)

(2) Elizabeth Bowen: *The Faber Book of Modern Stories* (Faber)

(3) H.E. Bates: "*The Short Story*" (Lovat Dickson's Magazine and Story, New York)

(4) John Hadfield: ed. *Modern Short Stories* (Everyman)

(5) J.W. Marriott: ed. *A Modern Anthology of Short Stories* (Nelson)

(6) Elizabeth Bowen: ed. *Faber Anthology of Modern Stories* (Faber)

(7) E.J. O'Brien: ed. *The Best Short Stories: 1918 et seq.* (Cape)

(8) Sedgewick and Dominovitch: ed. *Novel and Story* (Atlantic Monthly Press)

(9) Sedgewick and Dominovitch: ed. *Novel and Story* (Atlantic Monthly Press)

(10) Virginia Woolf: *The Leaning Tower* (Folios of New Writing, ed. John Lehmann, Hogarth Press)

(11) Elizabeth Bowen: *Faber Anthology of Modern Stories* (Faber)

BÖLÜM İKİ
KISA ÖYKÜNÜN KÖKENLERİ: GOGOL VE POE

Nicolai Vansilievitch Gogol, Rusya'da Sorochintsky'de 1809 yılında doğdu; bu aynı zamanda Baltimore'da Edgar Allan Poe'nun dünyaya geldiği yıldı. Gogol, Niezhin'de öğrenim gördü; Poe ise İngiltere'de Stoke Newington'da. Gogol 1852'de, Poe sie 1849'da öldü. Çağdaş kısa öykünün, bu iki kısa yaşamdan kaynak bulan nehirden doğduğunu söyleyebiliriz.

"Hepimiz Gogol'un *Palto*'sundan türedik," sözü -sanırım Gorki'ye ait- tartışılmaz bir gerçek, çünkü Gogol tüm şiirsel gerçekliği ile yalnızca çağdaş öykünün babası değil, aynı zamanda yukarıda sözü edilen ve kusursuz betimlemelerle duygusal bir canlılık içeren ve bugün bile çok çağdaş bir ürün olarak değerlendirdiğimiz kısa öykünün de yazarı. Gogol, romantik akımdan, daha iyi bir sözcük bulamadığımız için hâlâ gerçekçilik olarak adlandırdığımız akıma geçiş üzerinde önemle duruyor ve günümüz Amerikan kısa öyküsünün gücü olan görselliğe, açık nesnelliğe ve bundan otuz yıl önce bulunmadığı için kısa öykünün çocuksu bir düzeye inmesine neden olan doğal materyallere ayrı bir önem veriyor. Gogol şu sözleri söyleyen tüm yazarların babasıdır: "Zengin ya da

yoksul, serüven ruhlu ya da dar görüşlü, iyi ya da kötü, sıkıcı ya da ilginç olsun, bir yazarın üzerinde çalışması gereken ana malzeme, sıradan insanların yaşamlarıdır. Gogol, tüm öteki büyük yazarlar gibi, evinin -annesinin Diakanka'daki çiftliği- arka kapısından dışarı bakmış ve kendi içinde çok canlı güç çatışmaları olan bir yaşam görmüştü. Bu nedenle de daha uzaklara bakmasına gerek kalmamıştı. Gogol'un yaptığı, kısa öykü için yaşamsal bir önem taşır, çünkü bu eylemi gerçekleştirdiği güne kadar, bugünkü anlamda bildiğimiz kısa öykünün bir varlığı yoktu. Düz yazı süslü oldukça, yalnızca zarif anlarda yazılmaya devam ettikçe ve romantik ideallerle, romantik sosyal önyargılarla gölgelenmiş gözlerle değerlendirildikçe -yalnızca kralların ve lordların kahraman olarak görüldüğü zamanlar o kadar da uzak değil- kısa öykünün bir rönesans yaşaması çok zor olurdu. Bunun nedeni de, sözlerden oluşan bir tantananın, temelleri belli olmayan ve hassas bir yapıya sahip kısa öykü için uygun olmamasıdır. İçine görüşler, gözlemler, etik değerler, sahne süsleri doldurduğunuzda kısa öykü çöker. Öte yandan Viktorya dönemi romanı bu öğelerle ayakta duruyordu. Fakat kısa öykünün babası olarak, Gogol'un çok basit bir şey yaptığını düşünüyorum. Birçok kısa öykünün yazarı bu nedenle ona borçlu ve bunun doğrudan sonuçlarını Coppard, O'Flaherty, Joyce, Sherwood Anderson ve Saroyan gibi günümüz yazarlarında görebiliriz. Gogol, kısa öyküyü halk yazınına indirgedi ve böylece ayaklarının yere basmasını sağladı.

Elbette ki, Gogol'un Puşkin'den esinlendiği uluşçuluğu, lirizmi ve halk yazınından aldığı etkiler, kısa öykünün tek kaynağı değil. Gogol büyük bir istekle, bereketli Ukrayna topraklarında geçen çocukluk izlenimlerini anlatırken ya da annesine köy yaşamı ve geleneklerini ay-

rıntıyla yazarken, Baltimora'da başka şeyler oluyordu. Poe, yabanıl bir şiirin etkisiyle ortaya koyduğu kabus gezintilerine başlıyordu. Yaptıkları ona da "kısa öykünün babası" adını kazandırdı ve etkisi her yönüyle Gogol kadar geniş oldu. Poe'nun on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar kısa öykü üzerinde çok geniş bir etkisi olduğu görüşünü yadsıyacak değilim, fakat "kısa öyküye, daha üstünü asla elde edilemeyen teknik bir kusursuzluk kazandırdı," [1] sözlerini okuduğumda, Poe'nun herhangi bir yapıtındaki denge duygusunun eksikliği aklıma geliyor. Poe gerçekten de, yapıtları teknik kusursuzluktan değil de, içsel ve tanımlanamaz bir nitelikten çıkan olgun yazarlar grubuna giriyor. Bu nitelik bazen, D.H. Lawrence'da olduğu gibi neredeyse fiziksel, Turgenyev'deki gibi bir çeşit koku ve Maupassant'taki gibi taşralı şirretliğin bir hesaplamasıdır. Yazarın gerisindeki insanda bulunan ve bir sanatçıdan ötekine geçemeyen belirsiz, fakat güçlü niteliklerdir bunlar. Can alıcı unsurlar bunlardır: Teknik konulardan ayrı işleyen güçlerdir; yapıtın dolaşım sistemindeki kandır.

Bu tür yazarlar arasında Poe önemli bir örnektir. Öykülerinde, başka yazarlara geçemeyen bir nitelik vardır. Bunun, açık bir biçimde, derin ve karmaşık fiziksel bir durumun sonucu olduğunu görürüz. Poe, Lawrence gibi hasta bir insandı ve bunun sonunda da kendini, her bir öyküde olabildiğince duygusal ve sinirsel bir gerilim olarak gösterdi. Sayfaları karanlık bir ürkünçlükle boyalıdır; akıl hastalarının, ellerini kapatıldıkları hücrelerin duvarlarına vururken çıkardıkları sesler yankılanır. "Doğru! Sinirli, çok sinirli, ölesiye sinirliydim ve hâlâ öyleyim; fakat neden deli olduğumu söylüyorsun?" Bu *The Tell-Tale Heart* adlı öyküdeki anlatıcının sesi, fakat aynı zamanda Poe'nun da sesi olabilir. Poe'nun ünü, bir korku ha-

vası yaratan, deliliği, yarı deliliği ve kuşkuyu ortaya koyan bu derin duygusallıkta yatar. Bir zanaatkâr olarak bunda bazen oldukça iyidir, Poe'nun tüm çabaları ve ürettikleri, kendi duygusal durumundan kaynaklanır. Bu nedenle Poe, çok derin bir etki yaratmış olsa da, en büyük etkisini genel anlamda kısa öykü üzerinde değil, bunun yalnızca bir dalında göstermiştir: polisiye ve olağanüstü öykülerde.

German Hoffmann'ın fantezilerinden etkilenen Poe, yalnızca belirsiz sayıda kolları olan belli bir sanat dalının ustasıdır. Dahası, on dokuzuncu yüzyıl Poe için uygun bir zamandı. Bilimsel buluşlar, spiritüalizme duyulan inanılmaz ilgi -Poe'nun ölümünden on yıl sonra yalnızca Amerika'da 1,500,000 spiritüalist olduğu söylenir- eğitimin dokunuşuyla yıkılan eski batıl inançlar, melodramaya ve doğaüstü olaylara susamış bir toplum, kitap okuyanların sayısında hızlı bir artış ve bu insanların loş ışık altında hayalet öyküleri okuma sevgisi. Tüm bunların yanında, bilinmeyenin korkusunu ve çekiciliğini içine alan toplumsal tutkuyu da unutmamak gerek. Sözünü ettiğimiz çağ, Poe virüsünün yayılması için çok uygundu. Poe bu nedenle gerçekte küçük bir yazardır (Tolstoy, Hardy, Defoe, Dostyevski ya da Dickens ile karşılaştırıldığında) ve neredeyse olağanüstü olarak nitelendirilebilecek bir şansla, doğru ülkede ve doğru zamanda doğmuş olması onu büyük bir yazar haline getirmiştir. Bunu, yüzyılın sonunda büyük bir beceri ve öngörüyle, toplumsal adaletsizlik, dinsel boş inançlar ve evrensel düşüncelerin çatışmasından yararlanan Shaw'ın yaptıklarına benzetebiliriz. İşte Poe, bir tür öngörüyle, on dokuzuncu yüzyılın düş dünyalarına, bilimsel fantazilere ve bilinenle bilinmeyeni birbirinden ayıran polisiye-dramlara duyduğu açlığa göre hareket etmiştir.

Poe'nun başarısını destekleyen başka bir nedenin daha olduğunu düşünüyorum. En azından Avrupa dışında, kısa öyküyü, henüz başka bir türün tehlikesi altına girmediği halde, ayrı bir yazınsal tür olarak değerlendirebilecek karaktere sahip tek kişi oydu. Elizabeth dönemi kısa öyküsü, güçlü rakibi tiyatro ve en ünlü dehası karşısında yaşamda kalamadı. Bunun bir nedeni de aynı düzeyde bir dahi yazarı olmayışı ve sahnede izlenen öykünün, evde okunan (o da okuma bilenler için geçerli) öyküden daha çekici olmasıydı. Ayrıca Greene ve Nash gibi yazarların, düz yazıyı nasıl yazacakları konusunda hiçbir düşünceleri yoktu. Bu dönemde tiyatro ile gölgelenen kısa öykü, on sekizinci yüzyılda romanın yükselişi, aleksandrin dize ve laf kalabalığından öteye geçmeyen denemelerin gölgesinde kalmıştır. Türün bütün yükselme şansı, çağın ve toplumun daha hazır olduğu yeni ya da yeniden canlandırılan başka bir türün gündeme gelmesiyle ortadan kalkmıştır.

Poe'nun böyle bir sorunu olmadı. Tiyatro, karşısına bir engel olarak çıkmadı. Roman hiç kuşkusuz yüzyıla damgasını vuran türdü, fakat iki sanat dalı hiçbir zaman bir rakip olmadı ve yüzyılın sonuna doğru, kısa öykünün zararına olan bir ilişki içinde yan yana geliştiler. Onu izleyenler gibi, Poe'nun başka bir şansı daha vardı. Gelişmekte olan ülkelerde 'halk' denen unsur çok büyük önem kazanmıştı ve bir kişi Greene okuyorsa, bin kişi de Poe okumaktaydı. Yine aynı dönemde magazin kültürü oluşmuştu ve Poe gibi on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl yazarlarına, dünyada tanınma olanağı sağlayan geniş bir platform ortaya çıkmıştı. Eğer bu platform olmasaydı, bugünkü anlamda bir kısa öykünün var olmayacağı kanısındayım.

Poe, bir yazar olarak önemli; fakat aynı zamanda bazı büyük güçlerin bir araya gelmesi açısından da ayrı bir önemi var: kendi dehasının, yeni bir çağın ve sınırları olmayan geniş bir topluma duyulan açlığın güçleri. Fakat benden, Gogol'un daha iyi bir yazar olduğuna ve kısa öykü türünün gelişiminde çok daha önemli bir rol oynadığına inanmam istense, bunu hemen yaparım. Öte yandan, hepsi *Palto*'dan türemiş olsa da, yazdıklarında Gogol'ün izlerini taşıyan birkaç yazar adı bile söyleyemem. Fakat Poe'nun açık bir biçimde silinmez izini taşıyan onlarca yazar gösterebilirim.

Poe'nun etkileri üç ana başlık altında incelenebilir ve bu etkiler, kısa öykünün bir tür olarak gelişimini anlatan Mr. A.J.J. Ratcliff [2] tarafından çok iyi açıklanmıştır:

"Poe, edilgen korku (*The Pit and the Pendulum*); Gaboriau ve Conan Doyle'un öncülüğü yaptığı polisiye ve cinayet öyküleri (*The Murders in the Rue Morgue*) ve H.G. Wells'in yolunu açan bilim kurguyu andıran öyküler (*The Gold Bug*) ile üstün bir başarı yakaladı. Öykülerindeki hava, ürkütücü ve korkunçtur ve hipnoz etkisi yaratan Latince bir biçem kullanılmıştır. Her birinde, ustaca ve matematiksel bir kesinlik taşıyan bir yapı vardır.

Bu kısa paragraf, Poe'nun dehasını tanımlayan anahtar sözcükleri içeriyor: atmosfer, hipnoz, matematiksel kesinlik. Bu sayılanların en az ikisinin, ilki ve sonuncusunun, her kısa öykü yazarının önemini vurguladığı unsurlardan olması çok ilginçtir. Genel kanıya göre, bir dizi sıradan olay yoluyla karakter çizmede çok başarılı bulunan Çehov bile bir deneme yazarı olarak görülmüştü. Oysa o, gerçek anlamda bir kesinlik ustasıdır. Ne kadar ustaca gizlenmiş olursa olsun, atmosfer ve kesinlik, kısa öykü

sanatının iki önemli unsurudur ve bunların Poe'nun en önemli uzmanlık alanı olması da dikkate değerdir.

Bu nedenle Poe'nun etkisi, kısa öykünün yalnızca üç temel özelliğini kapsasa da, akademik olarak sağlam ve gerekçelidir. Poe, sanatın kusursuzluğunu, Tennyson'ın söylediği gibi "aptalların anlayamayacağı biçimde sarıp sarmalamak" olarak anlamıştı. Onun izinden giden ünlü yazarlardan Wells ve Conan Doyle da aynı kanıdaydı.

Bununla beraber, Poe'dan sonra kısa öyküye bir şey oldu ve ruhsal düşgücüne karşın onun bile öngörmediği bazı gelişmeler yaşandı. Bir insanın zayıf noktası genellikle başka birinin güçlü yanıdır. Poe'nun kusuru, sıradan olaylarla ilgilenmemesiydi; o, sıradışı olandan hoşlanıyordu. Bu nedenle, kendisinden bir yüzyıl sonra, kısa öykünün, sıradışı olaylar üzerinde değil de, sıradanlıklar üzerinde yoğunlaşan yazarların elinde olacağını tahmin ettiğini sanmıyorum.

Poe eğer "kısa öyküye, daha üstünü asla elde edilemeyen teknik bir kusursuzluk" kazandırmasaydı, bu büyük değişiklik asla gerçekleşmezdi. Dedektif öykülerinde bile, Doyle'da gördüğümüz gibi, korku ve gerilim öğesi zamanla gündelik olayların ve karakterlerin gerçekçiliği ile sağlanmaya başlanmıştır.

Sanattaki çoğu gelişme gibi, kısa öykünün on dokuzuncu yüzyıldaki gelişimi de, tek bir etkinin sonucu değil, birkaç etkinin birbiri ile ilişkisinden kaynaklanmıştır Müzik, resim ve yazın, şansımız var ki, ülkeler arasında geçiş yapabilen unsurlar ve milliyetleri ne olursa olsun sanatla ilgilenenler, farklı ülkelerdeki gelişmelerden etkilenebilmekteler. Gogol, Tolstoy, Turgenyev ve Flaubert ile etkileşim içinde olan Poe, bu yazarlardan Baltimore'da değil, Siene nehrinin kıyılarında etkilenmiştir. Her

zaman için sanatın kesin dalları ve türleriyle ilgilenmiş olan Fransızlar, doğal olarak kısa öyküdeki yeni gelişmeleri hoşnutlukla karşıladılar. Balzac, Mèrimée ve Gautier hemen hemen Poe'nun çağdaşı yazarlardır. fakat kısa öykünün yüzyılın sonuna doğru uluslararası anlamda ün ve popülarite kazanmasını sağlayan düzeye gelmesi, ancak Tolstoy, Turgenyev ve Flaubert'in Paris salonlarında seslerinin duyulmasıyla gerçekleşmiştir.

Bu nedenle, çok sık söylenmesine karşın, kısa öykünün Amerika'dan Fransa'ya geldiğini öne sürmek pek doğru olmaz. 1830'lu yıllarda Balzac deliler gibi yazıyordu ve 1846'lara gelindiğinde -Poe ölmeden önce- Turgenyev, içindeki onca şiirselliğe karşın, İngilizce'de *The Sportsman's Sketches* adıyla bilinen ve Rusya'daki köleliğin bir dizi korkunç betimlemesini çoktan yazmıştı. Yalnızca bu yapıt bile, doğal güzelliklere gösterdiği tinsel tepkisi, tutkulu ulusçuluğu ve güçsüzlere gösterdiği sempati ile, kısa öykü tarihinde, Boule de Suif 'in basılması, Çehov öyküleri, Sherwood Anderson'un *Winesburg Ohio*' su ve Mansfield ile Hemingway'in öyküleri ile karşılaştırılabilecek bir dönüm noktası oluşturmaktadır. Yapılan kötü çeviriler nedeniyle elli yıl geciken etkisi, İngiltere'de en sonunda inanılmaz ve şaşırtıcı bir alana yayılacaktı. Conrad, Galsworthy, George Moore ve yaşayan yazarlar içinde Mr. Sean O'Faolain için, *The Sportsman's Sketches*'ın etkileri Poe'dan çok daha önemlidir. Materyalist Arnold Bennett bile, kendisini öteki yazarlar içinde en çok etkileyen kişinin Turgenyev olduğunu itiraf etmiştir. Aynı itirafı, yapıtları, görünürdeki sert bir kabuğun altında yumuşakça akan Ernest Hemingway bile yapsa, buna şaşırmam.

Böylece, kısa öykünün doğuda ve batıda gösterdiği gelişmeler, daha sonra inceleyeceğimiz sonuçlarla, Fransa'da buluşuyorlardı. Fakat öncelikle kendi ülkemizde

neler olduğuna bakmamız gerekiyor. Scott ölmüştü; Dickens, Thackeray, Meredith, George Eliot, Charlotte Bronte, Mrs. Gaskell ve Trollope yaşıyordu: yer yer havalı görünse de, etkileyici bir romancı listesi. Fransa'nın Balzac'ı vardı; Amerika'nın Poe'su, Rusya'nın Gogol ve Turgenyev'i vardı. Tolstoy ve Dostoyevski de sırada bekliyordu. Hepsi de kısa öykü yazarıydı, üstelik yazdıkları olağanüstü güzel öykülerdi; yalnızca kısa romanlar değildi. Fakat 1850'li yılların İngiliz yazının ufuklarına baktığımızda, Poe, Turgenyev ya da Kipling düzeyinde bir kısa öykü yazarı bulamayız. Bu ufkun ötesinde ise, günümüzde minyatür bir lavanta olarak ün salmış, yalnız ve biraz da kenara itilmiş biri vardır. Aynı kuşaktan geldiği Amerika'daki karşıtı Sarah Orne Jewett, New England'da çocuk gözlerini daha yeni yeni açıyordu. Dikkatleri üstüne çekmemeye çalışan Elizabeth Cleghorn Gaskell, yaşadığı zamanın hantal ve tatsız yazınsal değerleri arasında silikleşen, kısa öykü yazarı olabilecek en iyi yazardı.

Gerçek şu ki, çalışma odalarındaki fazla malzemelerini kullanarak, ayrı bir tür olduğunu düşünmeden, bunları kısa öykü haline getiren birkaç romancımız olmuş olsa da, Kipling gelene kadar dünya çapında, kısa öykü yazarı olarak tanınan bir yazarımız olmadı. Fransa'da Maupassant ve Flaubert'in, Rusya'da Tolstoy'un ve Amerika'da Bret Harte, Bierce, Sarah Orne Jewett ve hatta O.Henry ile Jack London'ın yaptıklarına baktığımızda, yukarıdaki tümce insanı hayrete düşüren bir gerçek. Tolstoy'un *Ivan Ilytch'in Ölümü* ve *Aile Mutluluğu* bile tek başlarına Viktorya dönemi süslü İngiliz yazınının yarısına eş değerdir. Bunun yanında, çağdaş kısa öykünün gelişiminde etkisi günümüzde bile geçerli olan bir katkı gösteren Çehov'un 1850 yılında doğmuş olmasına da dikkat edilmelidir.

Bu durgun gelişimin, romanın o günlerdeki popülerliği dışında başka bir nedeni olması gerektiğini düşünüyorum. Roman; Fransa, Rusya ve Amerika'da da popülerdi, fakat bu popülarite kısa öykünün gelişiminde olumsuz bir etki göstermedi. Bence bunun iki nedeni var: Kısa öykü iki şeyi ya da birbirine bağlı iki unsuru yapısı içinde barındıramaz. Söz kalabalığını ve törel değerlerin öğreticiliğini kaldıramaz ve bu iki unsur Viktorya dönemi İngiliz romanının temel yapıtaşlarını oluşturuyordu. Hardy ve Meredith'in ustalıkla kullandığı Latince yapılara dayalı tümceler, yeniden doğan Gotik etkiler, kısa öykünün altında soluk alamayacağı boğucu bir ağırlıktır. Kısa öykünün yalnızca, eğretileme gibi söz sanatlarından bütünüyle arınmış düz ve arı dile gereksinim duyduğunu söylemek yanlış olsa da, hiçbir kısa öykünün aşağıdaki paragrafta bulunan söz kalabalığını kaldıramayacağı kesin:

"Ara sıra, kimisi havada, kimisi sıcak toprağın üzerinde, kimisi de kurumuş su birikintilerinin yanındaki ılık suyun içinde bulunan gündelik yaşayan böceklerin bağımsız yaşamlarının sürüp gittiği bir yere giderdi. Ötekilerine göre sığ olan göller buharlaşarak, içinde kurtçukları andıran ve bulanık bir biçimde görünen sayısız iğrenç yaratığın yuvarlandığı birer çamur birikintisine dönüşmüştü. Felsefi boyutlarda düşünmeyen bir kadın olarak, onların mutluluklarını izlemek ve dinlenmek için şemsiyesinin altında otururdu; çünkü bu ziyaretinin bir sonucu olarak ortaya çıkan umut onu rahatlatıyor ve o da, önemli düşüncelerin arasında, gözlerine ilişen bu sonsuz küçük dünyayı değerlendirme olanağı buluyordu." [3]

Bir romandan alınan böyle bir alıntının, haklı olarak, Thomas Hardy'nin kısa öyküdeki yeteneğini gösteremeyeceği ileri sürülebilir. Hardy'nin öykülerine baktığımız-

da, onun yer yer de olsa, kısa öykünün, romandakinden daha kısa ve öz bir dil kullanımı gerektirdiğinin bilincinde olduğunu görürüz. Fakat o tanıdık ağırlık hep karşımızdadır; biçimsel özellikler taşıyan ve eğretilemelerle dolu olan dili, genelde yaşamı değil, yazını yansıtır:

"Güneş doruğu geçip de batıya doğru alçalmaya başladığında, Barnet'in yükselmekte olan yeni konutundaki yapı kerestelerinin gölgesi, anayolun ortasına kadar uzandı. [4]

Bugün hiçbir öğrenci, "güneş batmaya başladı, demek yerine "doruktan geçerek batıya doğru alçalmaya başladı," yazdığında; ya da "ev, sözcüğünü kullanacağına "konut," dediğinde not alamaz. Hardy ise bir geleneğe uymak zorundaydı. Buna karşın, aşağıdaki alıntıda olduğu gibi, yer yer bu gelenekten sıyrılmaya çalıştığını görürüz:

"Önünde iki çalı süpürgesinin dayalı durduğu şöminenin karşısında diz çökmüş, kuru çalıların üzerine üfleyerek, kırmızı ve sıcak külller içinde yanmalarını izliyordu." [5]

Resmi andıran bu betimleme o kadar güzeldir ki, Hardy'nin bunu ayırdında olmadan yaptığını düşünürüz, çünkü hemen ardından kendini yine geleneğe kaptırır:

"Yaz kanunlarma uyarak bolca yapraklanan çalı ve ağaçların, günün çiyli zamanmda sıradışı ve geçici bir tazeliğe büründüklerini çok az görürdü. [6]

Kısaca, romanların Hardy'si aynı zamanda kısa öykülerin de Hardy'si: somutluğun ve kuruluğun, söz kalabalığı ve basitliğin o tuhaf karmaşası; "yaz kanunları" nın

kötü bir gelenekten geldiğini ve yanmakta olan kuru otlara üfleyen kızın betimlemesinin de iyi olduğunu anlamayan adam. Karşımıza hep aynı sonuç çıkıyor: Tüm yazınsal türlerde, romandaki gibi, okur ve yazar için, açıklamalar, düşünceler ve izlenimler vermek amacıyla, bol zaman ve yer aranıyor. Hardy'nin ise gazeteci bir havası olduğu izlenimine kapılıyorsunuz; yazınsal anlamda estetik değer taşıyan bir söz dizisinin kendisine saygınlık kazandıracağını düşünüyor. Hardy'nin yaşadığı günlerde toplumdaki din baskısı şimdikinden daha ağırdı ve onun yapıtlarını okurken bazen vaaz dinlermiş gibi oluruz. Dil, birdenbire dinsel bir havaya bürünür:

"Yaşamlarımızdaki ağırlık gitti; gölge artık bizi ayırmıyor: bu nedenle sevgili Vic, boşa giden şu günlerimizde bırak da mutluluğu tadalım."

Kadınlar erkeklerle böyle konuşur mu? Geçmişte böyle konuştukları zamanlar olmuş mudur? Kadınların böyle konuşabileceğini düşünen yazarlar, kendilerinin gerçekçi olduğunu ileri süremezler. Öte yandan Hardy'nin öyküleri, belki de romanlarından daha fazla, bu olanaksız geleneğe bağlıdır ve Hardy bir yazar olarak, kısa öykünün *Wessex Tales* ve *A Changed Man* gibi öykü seçkilerindeki bu odunsu sözcükler ve betimlemeler altında yaşayamayacağını bilmiyordu.

Yukarıda Hardy'den yapılan alıntıları, Turgenyev'in aşağıdaki yazdıklarıyla karşılaştıralım:

"Çıplak kahverengi dalların arasından beyaz ve barışçıl bir gökyüzü görünüyordu; ıhlamur ağaçlarında yer yer son sarı yapraklar salınıyordu. Ayaklarınızın altındaki nemli toprak yumuşaktı ve çimlerin uzun sapları hareketsizdi, sararmış bir biçimde beyaz çiyin altında yatıyorlardı." [7]

Bu parçanın tek özelliği sahip olduğu güzellik değil; Turgenyev'in ellerinde sıradan bir doğa betimlemesi olmaktan kurtulmuş olmasıdır. Gözenekli bir yapısı var; bir sonbahar gününün tüm renklerini, kokusunu ve derin sessizliğini emmiş ve artık kendisi bir sonbahar günü olmuştur.

Kısa öykü, böylesine duyarlı ve yetenekli ellerin arasında büyür ve gelişir; Hardy gibi yazarların ellerinde ise, altı santimlik bifteklerle beslenen bir bebek gibi boğulur ve ölür.

Buraya kadar anlattıklarım, on dokuzuncu yüzyıl İngiliz kısa öyküsünün içinde tutsak kaldığı yapısal güçlükleri di. Buradan bir ders çıkartılması gerek ve Samuel Butler, *The Way of All Flesh* adlı romanında bu ağır geleneklerin boğuculuğundan kurtuldu. Şiirin, bir şeyi kanıtladığında daha yararlı olacağını düşünen insanlar vardı. Böyle düşünenler arasında şairler de vardı ve Milton bile, bir şeyi başka bir şeyle 'gerekçelendirme' gereği duyanlardandı. Wordsworth, bir öğretmen olma tutkusuyla yapıtlarının çoğunda başarısız olmuştur.

Yazınsal yapıtların, özellikle de romanın, öğretici olması, bir ders ya da mesaj taşıması gerektiği ve yalnızca estetik amaçlar, duygusallık ve haz için yazılmamaları gerektiği inancı kolayca silinen bir düşünce değil. Bu inanç her zaman için, yazarlar tarafından değil, halk tarafından desteklenmiştir. Viktorya dönemi yazarları da, çoğu zaman halkın isteklerine yenik düşmüşlerdir. Diziler halinde yayınlanan ve o 'kutsal' şömine başında bölüm bölüm okunan *Tess* adlı romanda, Angel'in köylü kızları taşıyarak çaydan geçirdiği yer okunduğunda, terbiye sınırlarını aşmamak için kızların el arabasında taşındığını söylemek

kulağa çok gülünç geliyor. Sanatsal ve etik değerlerden kaynaklanan kısıtlayıcı ölçütler yazarın önünü kestiği zaman, yazarın kendisi ve yazın kaybeder ve gelecekte bir gün bu sanatsal ve etik değerler değiştiğinde, şaşkınlık ve alay için ortaya bir neden çıkmış olur. Bu nedenle *Tess*'in yasaklandığını ve *Jude*'un da yakıldığını duymak bize çok gülünç gelir. Yazıldıkları zaman aldıkları tepkileri saçma buluruz. Tüm yazarların buradan almaları gereken ders çok açık: Kesinlikle, yaşadıkları zamanın görüşlerine ve daha da kötüsü çağdaşlarının estetik değerlerine bağlı kalmamaları gerekir.

Genç kızların, genç erkeklerin kucağında çaylardan geçirildiğinin sesli olarak okunmasına karşı çıkan bu dar görüşler, on dokuzuncu yüzyıl İngiliz kısa öyküsünün önünde aşılmaz bir engel oluşturuyordu. Bu nedenlerden ötürü, kısa öykünün yalnız başına bir köşede unutulmuş olmasına şaşmamak gerek. Fakat hepsi bu değildi. Virginia Woolf'un 'Sağlam Kale'[3] olarak adlandırdığı çağda, İngiliz yazarlar, kesin bir kararlılıkla, gördüğü yaşamı romantikleştirmeye çalışıyordu. Yalnızca Dickens'ta bir yazarın gördüğü gündelik yaşamı bir resme benzetme çabası görüyoruz. Fakat ya ötekiler? Virginia Woolf şöyle demiştir:

"On dokuzuncu yüzyıl yazarı için insan yaşamı, ayrı tarlalara bölünmüş bir manzara olarak görünüyordu. Her bir tarlada farklı bir insan topluluğu vardı. Her birinin de belli bir ölçüye kadar kendi gelenekleri vardı: kendi davranış biçimleri, kendi konuşmaları, kendi giyimleri, kendi işleri. Ve on dokuzuncu yüzyıl yazarı bu ayrılıkları değiştirmek istemedi, onları kabul etti. Onları öylesine bütünüyle içselleştirdi ki, artık onların ayırdında olmamaya başladı.

Bu ağır yük ise, yalnızca kısa öykünün değil, öteki yazın türlerinin de zaman zaman önünü kesmiştir. Geçen yüzyıl boyunca önemli olaylar oluyordu: sosyal güçler özgürleşiyor, savaşlar patlak veriyor, imparatorluklar yıkılıyordu. Yüzyılın başında kırsal alanlarda ayaklanmalar baş göstermişti ve Kraliçe Victoria'nın tahta geçmesinden sonra bunlar bir devrim niteliğini aldı. Dönemin yazarları yapıtlarında bunları yansıttılar mı? Bu konular üzerinde yorum yaptılar mı? Bunun yanıtı, Dickens, Kinglsey, Charlotte Brontë ya da Reade dışında çok kesin: Hayır. Bunun nedenini görmek ise, belli bir dereceye kadar da olsa çok basit. Örneğin, uzak imparatorlukların ve çıkan savaşların haberleri, günümüze göre çok yavaş duyuluyordu. Günümüzde de, savaş hepimize ait bir olgu, bizimle ilgili, tepemizde dolaşan bir kavram ve onu gizlemenin hiçbir anlamı yok. Silahlar, Kırım'da salgın hastalıkların ve pisliğin üzerinde gürleyebilirler, fakat yazarların kulağına gelmedikçe sesleri hemen unutulur; oysa günümüzde bu silahlar artık herkesin çatısında patlayabilir ve hepimizin arka bahçesine bir bomba düşebilir. Yazar, artık ayrıksı bir yazın adamı değil; kitabını eline alıp, dünyanın kargaşasıyla uğraşan insanların bir kenarına çekilip, gökyüzünü izleyemez. Artık yazar halktan biri: belki de içimizde en aptal olanı, halkın soytarısı.

Gelecek kuşakların son elli yıl boyunca yazın alanında yapılanlar konusunda ne söyleyeceğini bilemiyorum, fakat bu zaman içinde ortaya konulan yazınsal yapıtların, üretildikleri çağın toplumsal gerçeklerini yansıtmadıklarını söyleyemeyecekleri kesin. Bennett ve Wells'den başlayarak, Mrs. Malachis Whitaker ve Mr. Leslie Halward gibi daha bölgesel yazarlara (Amerika'da bunlara benzer yüzlerce yazar var) kadar geçen zamanda, yazarlar arasında yaşamı gördükleri gibi yansıtmaya yönelik bir istek oluşmaya başlamıştır. Bu noktada da anımsamak gerekir

ki, Bennet ve Wells Dickens'ı daha genel anlamda bir usta, Poe ve Turgenyev' i ise daha özel anlamda birer usta olarak görmüşlerdir.

Böylece, kısa öykünün, etik değerlerden, sözde-Gotik yazılardan ve sosyal sınıfların çerçevelerine bağlı yazarlardan kurtulup gelişme göstermeye başlaması, ancak 1890'lı yıllardan sonra oldu. Oysa bu tarihten elli yıl önce, Turgenyev, hiçbir İngiliz yazarının yapamadığını yapmıştı bile. İçinde doğduğu Rus aristokrasisinin dışına çıkmış, Rus köylüsünü ve kır yaşamını büyük bir duyarlık, sevecenlik, doğruluk ve saf bir güzellikle anlatmıştır. Başka bir aristokrat olan Tolstoy da onun izinden gidecekti. Hatta Amerika'daki Bret Harte (1839 doğumlu) bile, batıyı anlattığı öykülerine şiirsel bir gerçekçilik katacaktı. Oysa İngiltere'de, daha uzunca bir zaman hiç kimse kısa öykü adına bir şey yapmayacaktı: kısa öykünün keskin, düşsel, şiirsel, gerçekçi ve sınıfsal ayrımlardan arınmış bir hale gelmesine daha çok vardı. Belli ölçüde adını duyurmuş bir kısa öykü yazarı olan Rudyard Kipling bile, en sonunda yazın dünyasına girdiğinde öykülerini tutkulu bir yayılımcı politika ile doldurmuş, farklı sınıfların bayraklarını dalgalandırmayı ve zamanının sıradan kahramanlarını anlatmayı sürdürmüştür.

Notlar:

(1) Clark and Lieber: *Great Short Stories of the World* (Heinemann)

(2) A.J.J. Ratcliff: ed. *Short Stories by H.G. Wells* (2 volumes, Nelson)

(3) Thomas Hardy: *The Return of the Native*

(4) Thomas Hardy: *Wessex Tales*

(5) Thomas Hardy: *Wessex Tales*

(6) Thomas Hardy: *Wessex Tales*

(7) Turgenyev: *The Sportsman's Sketches*

(8) Virginia Woolf: *The Leaning Tower* (Folios of New Writing, Autumn 1940)

BÖLÜM ÜÇ
POE'DAN SONRA GELEN AMERİKAN KISA ÖYKÜ YAZARLARI

İngiliz kısa öyküsü ile ilk tanışmam, on yedi yaşındayken cep harçlığımla aldığım iki ciltlik '*İngilizce Kısa Öykü Seçkisi*' (I. ve II. seriler) ile oldu. Yakın zamanda bunlara üçüncü bir seri de eklenmiş ve Dr. Hugh Walker tarafından yazılan bir önsözle *World's Classics* yayınevince basılmışlardı. O zamanlar bu önsözü okumamam doğaldı, fakat daha sonraları, bunun oldukça yetkin bir çalışma olduğunu anladım. Yine aynı biçimde, I. serideki öykülerin üçte birinden fazlasının, II. serideki öykülerin de tamamen yarısının İngiliz yazarlarca değil de, Amerikan yazarlar tarafından yazıldıklarını anlamam da birkaç yılımı aldı.

Bu benim için, on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinde kısa öykünün yetersizliği konusunda bana ilk ipucunu veren ve Amerika'daki kısa öyküye giderek artan bir saygı duymama neden olan buluştu. Bir İngiliz şiir, drama, deneme ya da roman seçkisi hazırlayan birinin, malzemelerinin üçte birini ya da yarısını İngilizce konuşmayan bir ülkeden seçmesi düşünülemez. Eğer oturmuş bir kültür, belli bir sanat alanında kendisini temsil edecek örnekler bulamıyorsa, buradan çıkara-

cağımız sonuç, bu sanat dalının o ülkede gerçekten kötü bir yolda olduğudur. İngiliz öyküleri arasında yetkin örnekler bulunsaydı, *World's Classics* dizilerini hazırlayan editör bunları hiç kuşkusuz seçerdi. Fakat böyle öykülerin o zamanlar bulunmadığı çok açık; öte yandan, şansımız varmış ki, Amerika'da bunlardan bol bol vardı.

Şu son yıllardaki verimli çağına kadar, on dokuzuncu yüzyıl İngiliz kısa öyküsü, gelecekteki tarihçilerin ve eleştirmenlerin bulgulayabileceği bir süreklilik ya da yazardan yazara geçen bir kalıtsallık içermez. Coşkun ve türetici yazarlar yoktu. Her nerede güçlü nitelikte bir yazar ya da etkili bir ses çıksa, bunu yüzlerce türetici yazar izler. Örneğin Ernest Hemingway'in *Kadınsız Erkekler* ve *Silahlara Veda* adlı kitaplarını bastırmasından kısa bir süre sonra, Los Angeles'tan Long Island'a kadar olan her kasabada onu öykünenler ortaya çıktı. Buna karşın Hemingway, onca yıldan sonra, oldukça geleneksel görünmeye başlıyor. Gerçekte öyle de: yüzyıldan bu yana Amerikan yazının etkin, belki de en etkin, geleneğinin mirasçısı olarak karşımıza çıkıyor Hemingway.

Poe'dan sonra, bu yazın alanında önemli ve yetenekli bir kısa öykü yazarının olmadığı bir dönem hemen hemen bulunmamaktadır ve Poe'dan önce doğan en azından iki tane ünlü kısa öykü yazarı var: Irving ve Hawthorne. Poe'dan (1809) sonra on yılda bir yinelenen yazar adları neredeyse can sıkıcıdır: Herman Melville(1819), Fitz-James O'Brien (1828), Bret Harte (1839), Ambrose Bierce (1842), Sarah Orne Jewett (1849), Mary E. Wilkins (1862), O. Henry (1867), Jack London (1876), Stephen Crane (1871) ve ötekiler. Bu yazarlar hep beraber, üzerinde çalışılabilecek bir dizi

oluştururlar; birbirlerinden bir şey alarak öykülerini canlı gelişim aşamalarından geçirebilmişlerdir. İngiltere kısa öykü alanında aynı dönemlerde neredeyse tek bir yazara sahip değilken, bu yazarlarm ortaya çıkmasına neden olan etmenler nelerdir?

Buna yanıt olarak genellikle, gelenekler ve sınıf farklılıkları tarafından engellenmeyen Amerika'nın, her şeyden önce hız ve basitlik gerektiren kısa öykü için daha iyi bir ortam oluşturduğu söylenir. İnsanları zaten daha hızlı konuşuyor, daha hızlı hareket ediyor ve daha hızlı düşünüyordu: Bu nedenle yazarlarının da daha hızlı yazmalarını istedikleri düşünülebilir. Bunda bir gerçeklik payı var, çünkü şunu unutmamak gerekir ki, Amerika'nın yazınsal alanda Avrupa'nın model ve yöntemlerini kullandığı dönemde, yani I. Dünya Savaşı sırasında ve savaştan hemen önceki ve sonraki yıllarda, Amerikan kısa öyküsü en alt düzeyine indi. Mr. John Cournos şöyle yazıyor: "Somut ve pratik sorunlarla ilgili uğraşılar ile bir koşuşturma ve acele etme eğiliminden kaynaklanan Amerikan mizacının gereği, yazınının da kısa ve öz olması gerektirdiğini söyleyenler çıkmıştır." [1] "Söyleyenler çıkmıştır," sözleri doğru, çünkü hem Kanada'da hem de Avustralya'da yeni insanlar benzer biçimde "somut ve pratik sorunlarla ilgili uğraşılar ile bir koşuşturma ve acele etme eğilimi" göstermekteydiler ve aynı zamanda onlar da "yazının kısa ve öz olması" gerektiğini vurgulamışlardı. Fakat bu yazın, eğer gerçekten istemiş olsalar bile, gelmiyordu ve o günden beri de gelmedi.

Amerikan kısa öyküsü, sınıf farklılıkları ve gelenekler açısından özgür olsa da, İngiltere'de de etkin olan bir koşulla yüzleşmek zorunda kalmıştır. Ufuk-

ları, yaratıcı sanatın üzerine püriten bir inatla tutulmuş dar görüşlü bir şemsiye ile gölgelenmiştir. Peki nasıl canlı kalmıştır? Bret Harte, kısa öykünün güldürü ile ayakta kaldığını düşünmektedir:

"Bu, içinde geliştiği ülke ve uygarlık kadar açık ve özgün olan güldürüydü. Önceleri anekdot ya da "öykü" de göze çarpıyordu ve bu tür başlangıçlardan sonra, sözlü olarak iletilmeye başlandı. Başlangıçta hamdı ve basında yazınsal bir cilayla kaplandı, fakat temel niteliğini korudu. Kısa, öz ve yoğundu, bunların yanında çağrışımlara doluydu. Eğlendirici biçimde abartılıydı ya da olayları olağanüstü derecede hafife alırdı. Argoya yeni bir ilgi doğurdu. Bu, Amerikan kısa öyküsünün öncüsüydü.

Zaman, Bret Harte'ın haklı olduğunu kanıtlıyor. Sanırım, aynı yoğun ve çağrışımsal hafife almalarla yinelenen bu güldürü öğesi, Amerikan kısa öyküsünün hâlâ merkezinde bulunmaktadır. Güldürü denildiğinde aklımıza her zaman komik gelmemeli; bu aynı zamanda bir elde etme, tutma ve yoğun bir perspektif duygusu içerir. Bu özelliğe sahip olmayan kısa öykünün görüşü, kötü yerleştirilmiş bir merceğinki gibi belirsizdir. Bir roman, bu olmadan ayakta kalabilir, çünkü okur çok sayıdaki sayfalarda sonucu rahatlıkla görebilir, fakat yalnızca birkaç sayfadan oluşan kısa öykü, eğer gereği gibi odaklanmamışsa, ayakta kalamaz. Bu, en güzel örneğini Çehov'da gördüğümüz ve yazarın görüş çizgisi üzerinde düzeltici rol oynayan belli bir gülünç öğesidir ve bu öğe aynı zamanda, kısa öykü yazarını ağdalı sözlerden ve laf kalabalığı yapmanın o ölümcül günahından kurtaran belli bir denge ölçütü oluşturur.

Bu yerel gülünç öğesi ile biçimlenen on dokuzuncu yüzyıl Amerikan kısa öyküsü, tıpkı Gogol'un Ukrayna kısa öyküleri gibi, biraz halk yazınına yaklaştı. Kuşkusuz, Turgenyev'de gördüğümüz o ince şiirsel duygulara ve Tolstoy'un yazınsal büyüklüğüyle evrenselliğine ulaşamamıştı, fakat oldukça canlıydı. Karakteri, güzelliği ve dokusu kır yapımı mobilyalar gibiydi: Kullanım için tasarlanmıştı ve güzelliği ile biçimini mutlu bir kazadan almış gibiydi. Bu nitelikler yapıtın doğal parçaları oldular ve bugün de bu konumlarını korumaktalar.

Ün kazanmış çağdaş Amerikan kısa öykü yazarlarının çoğunun yaşamlarının bir bölümünde gazetecilikle uğraşmış olmaları çok ilginçtir. Aynı durum Bret Harte için de geçerlidir. Önce bir okulda öğretmenlik, daha sonra madencilik ve dizgicilik yaptıktan sonra, on sekiz yaşında San Fransisco gazetesine girdi. Aynı gazeteye ilk öykülerini verdi. Kendilerine yazması için ona otuz bin dolar ya da buna yakın miktarda bir para öneren *Atlantic Monthly* miydi? Verilen yanıtın o kadar önemi yok. Bir iki yıl içinde, *Miggles*, *Poker Apartmanı'nın Yalnızları*, *Roaring Kampı'nın Şansı* ve *Tennessee'nin Ortağı* gibi öyküleriyle o zaten ulusal bir kurum olacaktı. *Roaring Kampı'nın Şansı* gerçekte ulusal bir duyguydu ve Bret Harte bunu yazarak ulusal bir isteği karşılamıştı. Tıpkı iyi bir gazeteci gibi, Bret Harte formülü biliyordu: insanlar, gülmece, devinim, renk, geciktirim, şaşkınlık, biraz duygusallık, pişmanlık dalgası ve gözyaşlarının gerisindeki kahkahalar. Ne kadar iyi olduğunu asla tam olarak anlayamadığı ve doğal bir kusursuzluğu olan bir yöntemle sahneye daha sonra çıkan Stephen Crane'nin tersine Bret Harte, bir mağaza vitrinini nasıl düzenle-

yeceğini çok iyi bilen usta bir şovmendi. "O kaba ve sert görünüşün arkasında altın bir yürek çarpar," ya da "büyük düşmanların ölmelerine yakın yanaklarından süzülen yaşların, ve "yeniyılın ilk güneşi yavaşça yükselmeye başladı," gibi konuların işlendiği öykülerin insanlar tarafmdan çok sevildiğini bilirdi. Bunlar ve bunlara benzeyen konuları ele alışında her zaman bir tutam saçmalık bulunur; fakat bu yapmacıklığm saçmalığı değil, "sanatsal davranış"ın saçmalığıdır. Çok başarılı olduğu ve sizi sarıveren başlangıçtan ("Sandy çok sarhoştu"), durulma anına kadar ("ve arkalarındaki Red Mountin Okulu sonsuza dek üzerlerine kapandı"), Bret Harte giyinip süslendiğini ve bir eğlence verdiğini biliyor olmalıydı. Kısıtlı ve ikinci sınıf da olsa dürüst bir sanatçıydı ve bugün Hollywood için bir altın madeni değerinde olurdu. Hollywood da onun yöntemlerini çok sık kullanmaktadır: sonunda iyinin kötüyü yenmesi, sert görünüşün arkasındaki altın yürek, ölüm sahnelerindeki "beni bırakma dostum!" seslenişleri, tatlı okul aşkları, gözyaşlarının gerisindeki kahkahalar, durulma ve silikleşme, büyük bir felaketten sonraki rahatlatıcı sakin yanılsama.

1860 yılında Bret Harte, ülkesinde büyük bir heyecan uyandırmıştı. Günümüzdeyse sessizce, üç çeyrek yüzyılın bakış açısıyla değerlendirdiğimiz ikinci sınıf yazarların arasma girmektedir. Bret Harte'ın kısa öykülerinde toplumsal bir yorum değil, yalnızca toplumsal eleştiri vardır; yazarının, kızgınlık, yoksullara ya da insanlığın genel yıkımına acıma duyduğunu gösterir hiçbir iz taşımazlar. Bret Harte'da tutkulu ya da Kipling'de olduğu gibi bağnaz bir ulusçuluktan hiçbir iz yoktur. Bret Harte'ın çok büyük önem verdiği bilim, makine, savaş, toplumsal sorunlar ya da acılar daha

önce hiç var olmamışlardı. Bu öğelerin kısa öykü ya da herhangi bir yazı için çok gerekli olmalarını bir yana bıraktığımızda kısa öykünün, Amerikalıların ellerinde bile daha ne kadar uzun bir yol katetmesi gerektiğini göreceğiz. Ayırdına varacağımız öteki bir gerçek de; gelişiminin belli aşamalarında ve noktalarında geriye gidip Bret Harte'dan ders almasının gerekeceğidir. Bu, Sherwood Anderson tarafından uygulanan bölgesellik dersidir, kendi insanlarını yorumlayabilme dersi.

Bret Harte'dan daha önemli ve daha iyi bir yazar olan, oldukça yoğun bir kişisellikle konuşan, zamanının fırtınalı tarihinin bir resmini ve yorumunu sunan kişi, gizemli Ambrose Bierce'dir. Bierce, İç Savaş' ta subay olarak görev yaptı. On dokuzuncu yüzyıldaki Napolyon Savaşları'ndan nasıl tamamen kendine özgü bir bütünlüğü olan bir yazın çıktıysa, bu iç savaştan da süslü, şişirilmiş, romantikleştirilmiş bir yazın ortaya çıkmıştı. Şimdi arkamıza yaslanıp doğru bir bakış açısıyla bir *Rüzgâr Gibi Geçti*'yi ortaya koymak çok daha kolay. Savaşın kargaşası ve dumanı daha ortadan kalkmadan, onu konu edinmek çok ayrı bir durumdur. Bierce birçok kez, romantizm öğesi taşımayan küçük savaş betimlemelerinde bunu ve daha fazlasını yapmıştır. Bierce, psikolojik çalışmayı ortaya koymuştur, belki daha doğru söylemek gerekirse, patolojik çalışmayı. Bunu, patolojik ilginin göze batmayı sona erdirdiği ve gerektiği gibi özümsendiği düzeye çıkaramamış olması fazla önemli değildir. Bierce kendisinden sonra gelecek günlerin bir işareti olarak önemliydi: kısa öykünün karakterleri canlı ve gözalıcı olaylarla değil de, sıradan ve görünüşte ilgisiz olaylarla anlattığı günler. Savaşın ortasında ayrıksı bir ba-

kış açısı elde edebilen bir eylem adamı olarak Bierce, oldukça dikkate değerdi ve yalnızca *Gökyüzündeki Süvari* adlı öyküsü bile onu, savaşın boşunalığını yorumlayanların en başına koymaya yeter. Fakat görünüşte önemsiz olan anların ya da olayların psikolojik değerleriyle ilgilenen bir eylem adamı olarak Bierce zamanının birkaç yıl ilerisindeydi. Eylem öyküleri ile yorum öykülerini ayrı tutma eğilimi göstermesi çok ilginçtir; bu iki yöntemin birbiriyle tam olarak örtüşmediğini düşünüyor olabilirdi. Bierce'de, yalnızca konu açısından önem taşımayan tüm öteki yazarlarda olduğu gibi ve elbette Bret Harte'ın tersine, iki güç sürekli bir çatışma içindeydi: ete karşı ruh, normale karşı anormal. Yapıtlarının başından sonuna kadar devam eden, öyküye heyecan katan, hareketli ve meraklı olan bu çatışma, Bierce'i, son nefeslerine kadar asla doyuma ulaşmayan, yeni insan değerlerini geliştirmekten ve bunlarla ilgili sorunları çözmekten asla yorulmayan, yaşam konusunda bir sonuca ulaşamadıklarından kendilerini rahatsız eden ve sonuç olarak yüceleşen yazarlar arasına katmaktadır.

Fakat bir yazar olarak hiç yorulmadan, yazdığı her sayfaya oldukça karmaşık karakterler aktaran Bierce, başka bir açıdan da oldukça önemlidir. Bierce kısa öyküyü kısaltmaya başlamıştı; onu daha keskin ve daha yoğun bir yöntemle ele almıştı. İzlenimciliğin izi:

"Kar, küçük kanyonun tabanındaki açıklık boyunca, kabarıyormuş gibi görünen sırtlara ve baktığınız zaman birbirleriyle çarpıştığını sandığınız ortalığa ışık saçan tepelere yığmıştı kendini. Bu ışık, iki kere yansıtılan güneşti: ilkin aydan, iki kere de kardan.

Kullanılan dil kesin ve kısa; ayrıca parlak bir sonu var. Nesnelere doğrudan odaklanmasıyla, belirsizliği aşmasıyla ve yapmacıklı ön hazırlıklar içermeyen bu dil, günümüze, Bierce'in zamanında kullanılan dilden çok daha yakın.

Aynı çağdaş niteliği burada da görüyoruz:

"Kuzey Alabama'da bir demiryolu köprüsü üzerinde, altı metre aşağıda hızla akıp giden suya bakan bir adam duruyordu. Adamın elleri arkasındaydı. Bilekleri bir iple bağlanmıştı. Boynunda da sıkıca sarılı bir ip vardı."

Bunun bir öykünün, ünlü *Owl Deresi Köprüsü'nde Bir Olay*'ın başlangıcı olduğunu unutmayın. Dikkat ederseniz ortam için hiçbir hazırlık, hiçbir öncül çalışma yok. Kırk sözcükten daha az bir anlatı birimi içinde, beynimiz daha pozisyonu tam olarak kavrayamadan kendimizi birdenbire inanılmaz ve gergin bir durumun ortasında buluyoruz. Yazarlar çağlar boyunca, okuyucuyu olayı rahatlıkla izleyebileceği sempatik bir konuma getirmek için sayısız yöntemler denemişler ve bunun için her tür romantik rüşveti ortaya koymuş ya da çıplak gerçeği okuyucuların yüzlerine vurmuşlardır. Fakat Bierce bunu yalnızca gülünç bir basitlikle başarıyor: en doğal sözcükleri en doğal sırayla yazmak ve onları öylece bırakmak. Basit, ama tamamen yapay koşullarla sağlanmış olan böylesine kısa, öz ve hayranlık uyandıran açıklık, zorunlu olarak kısa öyküyü kısaltacak ve ona yeni bir güçle gerçeklik verecekti. Bierce elbette ki, her zaman bu basit ve güçlü yöntemleri kullanmıyordu. Düzyazısı bazen daha ağır bir açıklama özelliği kazanır ve yukarıdaki alıntıların

tersine eski biçimleri andırır, fakat yine söylemek zorundayım ki, Bierce çoğu zaman, bizim günümüzde röportaj olarak adlandırdığımız, bu basit, doğrudan, gerçekçi betimleme yöntemini, olayların, nesnelerin ve sahnelerin doğal bir biçimde aktarılmasını kullanır.

Çok erken doğan, çağdaşlarından ayrı çalışan Bierce, kendi zamanında yadsınmıştı. Onun zamanında ünlü olmak isteyen bir yazar, boyun eğmek zorundaydı. Bierce bunu asla yapmadı. Hafif ve en iyisinden bir duygusallık ile şiirsel bir kurnazlıkla Bierce, Amerikan'ın Maupassant'ı olabilirdi. Bunu başaramadı, fakat kendi ülkesindeki kısa öykü yazarlarının ilk beşi arasındaki yerini korumaktadır. Tek başına, ünlü olamayacak kadar uzlaşılmaz ve ölçülüp değerlendirilemeyecek kadar değişken olan Bierce, Poe ve günümüz Amerikan kısa öyküsü arasındaki bağlantı noktasıdır.

Birden fazla Amerika vardır ve genel anlamda ne Amerikan yazını, ne de özel anlamda Amerikan kısa öyküsü, tüm kıta adına konuşacak bir ses çıkaramamıştır. Belki de böyle bir şey hiç olmayacaktır ve Sarah Orne Jewett'ten sonra şansımız varmış ki, hep yalnız olan ve güçlerini yalnızca belli, dar bir alanda, bir tek sahne üzerinde harcayan yazarlar geldi.

Amerikalılar, görüş alanlarını daraltmaları gerektiğini kabul etmede oldukça yavaş davrandılar, fakat bölgeselliğin ulusal bir klişe olmasından yüz yıl önce doğan Sarah Orne Jewett ile kendilerine bunun ilk örneği sunuldu. Bayan Jewett, Naw England'daki Püritenizm'in bir temsilcisi olarak görülüyordu, tıpkı Mitford ve Gaskell'in İngiltere'deki Viktorya anlayışını temsil etmeleri gibi. Fakat Bayan Jewett kendisi-

nin Püritenlerin soyundan gelmediğini, atalarının aristokrat olduklarını açık açık söyler.[2] Tamamlanmış bir basitlik taşıyan sanatı o belli kesinliği nedeniyle basmakalıp bir övgü uyandırmış gibiydi: çekici, hoş, yumuşak, alçakgönüllü ve keyifli. Öykülerinde kuşkusuz bu nitelikleri görebiliriz, fakat elbette başka özelliklere de sahip. Yeni İngiltere'de Bayan Jewett'in çağdaşları tarafından yazılan (kuşkusuz çekici, hoş ve alçakgönüllü olan) öykülerin, Willa Cather'in de belirttiği gibi, çok azı günümüzde okunmaya değerdir. Bayan Jewett'in öykülerinin ardında, o çekicilik ve hoşluğun gerisinde, gerçekte sıkı denetim altında tutulan katı bir düşünce sistemi yatar. "Bir sanatçının kısıtlamalarına dikkat çekmek," der yine Cather, "onun dehasını tanımlamaktır."[3] Bu oldukça doğrudur, fakat bir sanatçının kısıtlamalarını ön plana çıkarması, bunları kabul etmesi ve çalışmasını bunlarla rahat rahat sürdürmesi, kendi dehasını hafifletmesi anlamına gelir. Dünyada, doğup büyüdüğü yer olan Yeni İngiltere'nin kırsal bölgelerindeki, babasının faytonundan gözlemlediği, balıkçı ve çiftçilerin yaşamlarından daha iyi bir şey bilmediğini akıllıkla kabul eden Bayan Jewett, bunun kendisini bir bölgeselliğe, eğer dikkat etmezse de bir dargörüşlülüğe götüreceğini biliyordu. Aslında, Edward Garnett'in "neredeyse Fransızca olan bir söyleyiş açıklığı" diye adlandırdığı malzemeyle yönlendirilen sanatı, böyle bir tehlikeye düşmekten çok uzaktı. Tüm o suskunluk ve güçlü gerçekliğine karşın, pastoral bir özelliği bulunmaktadır. Boyanın sözcüklere dönüştüğü o ender niteliği görürüz onda.

Bayan Jewett hem bir yazar hem de bir ressam olabildiği için şanslıydı, fakat yazı yazarken ressam gözünü kullanması onu daha da şanslı bir konuma koyuyordu. Dünyası, Jane Austen'ın dünyası gibi küçük-

tü, ama Jane Austen gibi, bunu kendi seçseydi, yeteneklerini böylesine cömertlikle kullanabileceği bir dünyaya düşmezdi. İnsan, onun çağdaşı olan Bierce'in kafasının tıpkı parçaları hiçbir zaman uyum içinde çalışmayan bir makina gibi işlediğini ve başka bir yüzyılda daha mutlu olabileceğini düşünmekten kendini alamıyor. Austen ve Jewett için durum böyle değil. Onların zamanlama hataları o kadar mutlu bir sona ulaşıyor ki, yapıtları -özellikle Jane Austen'inkiler- onlar tarafından seçilmişlikten çok, onların kendi yazarlarını seçtiği izlenimini vermektedir. Kısaca söylemek gerekirse onlar mutlu yazarlar.

Bayan Jewett'tan O.Henry'e dönmek, tıpkı Jane Austen'dan bir Pazar gazetesindeki magazin ve dedikodu haberlerine dönmeye benzer. Eğer Bayan Jewett Amerikan yaşamının belli bir bölümünü resimleyen bir ressamsa, O.Henry de sokaktan geçen herkesin yakasına yapışan, onlara iğneli laflar eden ve resimlerini çeken gezgin bir fotoğrafçıdır. O. Henry'de doğal bir neşe, arsızlık, gülünçlük, şakacılık, insanlar ve gereksinimleri konusunda açıkgöz bir bilgiçlik ve hepsinden önemlisi, pazar yerlerindeki halı, şifalı ot ve altın saat satıcılarının çoğunda gördüğümüz o göze çarpan konuşma yeteneği bulunmaktadır. Bence O.Henry asla bir yazar değildi. O, herkesin önünde bir eşeğin arka ayaklarından söz edip, aynı eşeği onlara yarış atlarının soyundan geldiğini söyleyerek satabilecek bir şovmendi.

Tüm bunlar kolaylıkla öykülerden çıkarılabilir. Acı gerçeklerle ve sıkıntılarla dolu bir yaşam bunu kanıtlar. O.Henry fazla eğitim almadı. Bir eczanede çalışmaya başladı, sağlığı bozulunca şansını bir hayvan

çiftliğinde denedi, daha sonra bir bankada çalıştı, haftalık bir gazete satın alıp onu çıkartmaya başladı, gazetenin battığını gördü, başka bir gazetede çalıştı ve en sonunda zimmetine para geçirmekten Ohio Devlet Cezaevi'ne girdi. Bunu, Jewett ile Austen'in bu dünyaya ait dingin yazgıları ile karşılaştırın. O.Henry'nin yazması bir yana, belki de iki doğru tümceyi art arda getirebilmesine şaşacaksınız. Böylesine bir yoksulluk daha önemsiz bir insanı büyük bir aldırmazlığa itebileceği gibi, başka birini de, bütün Amerika'nın hâlâ beklediği büyük bir adama da dönüştürebilirdi. Bu koşullar O.Henry'i bir düzenbaza çevirdi: "her şeyi sarıp sarmalayan ve aptalların görmesini engelleyen" şovmenlerin kısa öykü tarihindeki en büyük örneği haline geldi.

Fakat yalnızca bunları söylemekle O.Henry'e büyük bir haksızlık etmiş oluruz. Yalnızca yapıtının gövdesi ve o büyük endüstrisinin başarısı ile başka şeyler hak ediyor. Sürpriz bir armağan paketi etkisi gösteren yeni bir öykü türünü (aslında ötekilerden ödünç alınan) ele alması ve pazarlamasıyle yine daha fazlasını hak ediyor. Siz O.Henry için ne derseniz deyin, o, yönteminin büyük başarısı ve geniş kitlelerin beğenisi ile, kendi zamanından günümüze, kısa öyküyü hep etkisi altında tutmuştur.

O.Henry, büyük bir yazar olmak için gereken çoğu niteliğe sahipti. Gözü çok keskindi ve onu çok çeşitli nesneler üzerinde odaklamayı beceriyordu. Şansımız varmış ki, bunu büyük bir deneyimle ve gerçeklikle yapıyordu; hiç yorulmadan insanları gözlemliyor ve hiç yorulmadan onları ilginç kılıyordu; belli bir trajedi duygusu vardı, belki de duygusal bir boyutu olan, güçsüzlere karşı derin bir duygusallığı barmdırıyordu.

Yüce bir güldürü ustasıydı ve kitap sayfalarında kendini duyumsatabilme yeteneğine sahipti. Bu nitelikler daha güçlü bir düşünce sistemi ve süreklilikle birleşseydi, O.Henry gerçekten büyük bir yazar olabilirdi. Fakat o aynı zamanda duygusal olan bir şovmendi. Bir gazeteci olarak O.Henry neyi nasıl serpiştireceğini ve çıkaracağını biliyordu; insansı bir hava katmayı da biliyordu ve Bret Harte gibi, gözyaşlarının gerisindeki kahkahaların ayırdındaydı. Yapıtlarında olmayan şey ise suskunluk ve incelikti; şiiri, lirik bir imgeyi anlayamayan ve hemen Mecaz ve Deyimler Sözlüğü' ne başvuran bir gazetecininki gibiydi. Gerçek bir sınamada, yapıtlarının sığlığı ve gerçeğin ucuz taklitleri nedeniyle hemen elenecetir.

Fakat O.Henry yine de, belki de Maupassant' dan daha çok, kısa öyküyü haritanın üzerine yerleştirdi. Ürünleri tüm dünya pazarını sarmıştı. Günümüzde de, ona sevgiyle sarılan, belki de duydukları saygı nedeniyle hiçbir laf söyletmeyen ve kullandığı yönteme derin bir inançla bağlı onlarca insan tarafından rahat rahat tahtına yaslanmış oturmaktadır. Bu nedenle O.Henry'nin sevilmesine neden olan bazı niteliklerini gözardı etmemeliyim - örneğin *Polis ve İlahi* adlı öyküsü. Fakat onun ününü açıklamaya yalnızca bu nitelikler yetmez. Bu popülaritesi sinsice yapılmış bir hileden ortaya çıktı: şaşırtıcı bir sonla biten öyküler.

Bu yeni bir şey değildi. Poe ve Bierce bunu bir ölçüye kadar kullanmışlardı ve Bret Harte'da bunu bolca görebiliriz. Fakat Harte bunun tüm olanaklarını kullanmakta -*Sandy Bar'ın Ilyadası*' nın son altı satırında görebileceğimiz gibi- başarısız olmuştu. Fakat her nedense bu öğenin O.Henry tarafından kullanılması, yalnızca okuyucuların düşgücünü değil, O.Henry'nin

ölümünden sonraki yazarları da etkilemiştir. Örneğin Maugham gibi bir yazar, O.Henry'in modelinden çok Maupassant'ın modeli olsa da, bunu hâlâ kullanmaktaydı. Bunun nedeni de, şaşırtıcı bir sonla biten öykülerin o güç gösterisi O.Henry'den çok Maupassant'a aitti. Bu yöntemin olağanüstü bir biçimde kullanımı *Kolye*'de görülebilir. Maupassant'ın bu öyküsünde, bir kadın, arkadaşından elmas bir kolye ödünç alır, bunu yitirir, yerine başka bir tane satın alır, fakat borcunu ödeyemediği için on yıl hapse mahkum edilir. Fakat sonunda yitirdiği kolyenin gerçek olmadığını, yalnızca ucuz bir taklit olduğunu öğrenir. Etkisi yalnızca son satıra bağlı olan bu öykü, O.Henry'nin yaptıklarından son derece farklıdır. Çünkü *Kolye* adlı bu öyküde trajedi ve hile bir aradadır. Okuyucunun inandırılıcığını biraz kısıtlayarak (kolyenin sahte olduğu neden başlangıçta belirtilmedi diye sorulabilir, ya da Madame Loisel ona bu kadar güvenen dostuna neden gerçeği açıklamadı.), olasılıkları ustaca ortadan kaldırıyor ve Maupassant en sonunda elinde okuyucuyu şaşırtan kartlarla kalıyor. Okuyucuyu uyutup, onu dalgın olduğu ilk anda yakalayıveriyor. Tıpkı Bö! diye bağırarak korkutulan, ama bu oyununuza ikinci bir defa inanmayacak olan küçük bir çocuk gibi. Okuyucu için de durum aynı; *Kolye* onu bir daha şaşırtamayacaktır. Maupassant bu kartı oynamak zorundaydı ve bu onun bildiği tek hileydi. Bu hileyi yinelemesi de, ona aynı etkiyi asla vermeyecekti. Öykü anlatırken, salon oyunlarında olduğu gibi, bir kişiyi ikinci kere aldatamazsınız. *Kolye*'nin inanılır bir gerçekçilik olarak varlığını sürdürmesi, Maupassant'ın, Madame Loisel'in trajedisini ustaca betimlemesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçı olan Maupassant bu hilenin, kendi kendisini tükkettiğinin bilincindeydi; fakat bir gazeteci olan O.Henry'nin bundan haberi yoktu.

Fakat O.Henry, yalnızca bu amaçla ele aldığı öyküleriyle, son satırdaki şokla ve hileyle, ün kazandı ve kendisine geniş bir okur kitlesi edindi. Görünüşe bakılırsa onun bu oyunlarından ne kendisi ne de okurları bıktı. Buna karşın, benim bildiğim kadarıyla, O.Henry'nin hileli başlangıçlarındaki o ustalığa dikkat çeken hiç olmadı. "Bir öykü at yarışına benzer, önemli olan başlangıcı ve sonudur, diye sözlerine başlayan Ellery Sedgewick şöyle devam ediyor; "Bu ikisi içinde en zor olanı başlangıçtır. Emin değilim, ama kurmaca dünyasında bu en zor iştir.

O.Henry bunun ayırdındaydı. Bu pazarda öyküler hep aynı zorluklarla karşı karşıyaydı: okurun kendilerini dinlemesini sağlamak. Eğer başlangıç kötüyse, sondaki hile için ne kadar özenmiş olursanız olun malınız elinizde kalırdı. Kısa öykünün başlangıcını yeniden biçimlendirerek, onun eski uyuşukluğundan, konuşkanlığından ve dengeli, hazırlık aşamalarından vazgeçerek O.Henry bu türe önemli bir katkıda bulunmuştur. Aşağıdaki örneklerin de göstereceği gibi, okur ve yazar arasındaki anlık ilişkiye önem veriyordu:

"Ben de bir doktora gittim.

'En son ne zaman alkol aldınız?' diye sordu.

"Finch Üçüncü Sokak'ta, siz-beklerken-şapkalar-temizlensin adlı bir işyerinin sahibi. Bir kere müşterisi oldunuz mu, artık hep onunsunuzdur. Gizli yöntemini bilmiyorum, ama her nasılsa şapkanızı her dört günde bir temizletmek zorunda kalıyorsunuz.

"Sorun Laredo'da başladı. Bu Leano Kid'in suçuydu, çünkü adam kesme alışkanlığını Meksikalılara açıklamalıydı.

"Madison Meydanı'ndaki bankında, Soapy huzursuzca kımıldandı. Yaban kazları geceleri avaz avaz bağırdığında, fok derisinden yapılmış paltoları olan kadınlar kocalarına kibar davranmaya başladığında ve Soapy parktaki bankında huzursuzca kımıldandığında, kışın yaklaştığını anlayabilirsiniz.

Bu örnekler öylesine seçildi; daha birçokları var. O.Henry gerçekten başlangıçları iyi düşürüyor ve bunu yaptığında kendini tutamayarak tam bir gazeteci gibi davranıyor; törel olma ve şiir konusunda her şeyi bildiği izlenimini verme isteğine karşı koyamıyor. Tersi durumda, yalnızca bir öyküye nasıl başlanması gerektiği üzerine değil, belki de daha da önemlisi, ne zaman başlanması gerektiği üzerine ustaca dersler verebilir.

Bir güldürü ustası olarak O.Henry gerçek bir Amerikan geleneğinin içinde yer almaktadır. Bu gelenekte ayrıca Leacock, Thurber ve Runyon da bulunmaktadır. Bu gelenek, eski dünyanın ağır değerlerine duyulan saygıya karşı geniş Amerikan kitlelerinin gösterdiği bir ayaklanma niteliği taşımaktadır: gösterişe, sınıf ayrımına, saygınlığa, aile geleneklerine ve ciddi olarak ele alınan her şeye. Gösterişli aile gelenekleri gibi unsurları ele alarak ve bunları şakayla işleyerek (Leacocok'da olduğu gibi) ya da saçmalıklara yönelip bunları akademik ve konuşma dili karışımı bir dille anlatarak (Runyon'da olduğu gibi) Amerikan yazarları, Wodehouse'da olduğu gibi, oldukça gülünç bir karşıtlık oluşturmuşlardır. Bu yöntem içinde, hem konuşma dilini, hem de gösterişli gazetecilik dilini birleştirebilen O.Henry için başarı kaçınılmazdı.

Fakat O.Henry'nin *Lahanalar ve Krallar* (1904) adlı ilk kitabından çok önce, Amerika, kendisinden çok şey

öğrenmiş olabileceği, gerçekçi bir güldürü ustası olan, New York'un doğu tarafı ve Latin Amerika için aynı ilgiyi duyan, konuşma dilini neşeyle ele alan ve O.Henry'de eksik olan son satırdaki çekiciliğe sahip olan bir yazar çıkarmıştı. Thomas Beer şöyle diyor; "Amerikan yazınında eşi olmayan bir gözlem duyumuna sahip ve yazınımızı lanetleyen o yaygın yöntemlere karşı hiçbir saygı duymayan yeni bir çocuk geldi."[4] Sözün kısası, bir ironi ustası ve şair olan Stephen Crane gelmişti.

1920'li yılların başlarında, on altı ya da on yedi yaşlarında bir çocukken, Crane'nin *Beş Beyaz Fare* adlı öyküsünü alıp okudum ve korkunç bir duyguya kapıldım: tıpkı etkileyici bir müzik duymuş ya da çoktan unuttuğumuz eski bir dostla karşılaştığımız zamanlarda olduğu gibi tuhaflaşmıştım. Şimdi hiç kuşkum yok ki, bu Crane'deki belli bir kaçınılmazlık duygusundan kaynaklanıyordu. Düzyazıda, şiir ya da müzikte bulunduğu kadar bulunmayan bir duyguydu bu, sözcüklerin ve seslerin düzeni, tıpkı Shakespeare ya da Mozart'da olduğu gibi, ilahi bir güçle önceden belirlenmiş gibiydi. Elizabeth Bowen, Jane Austen üzerine yaptığı bir çalışmasında şöyle diyor; "Bir sanatçı asla tamamen bilinçli olamaz," [5] fakat Amerikan yazının en seçkin kısa öykülerini yazan Stephen Crane'e baktığınızda hiç bilinçli olmamış bir sanatçı görürsünüz. "Bir sanatçı, etkili olmak için," der Elizabeth Bowen, "yarı eleştirel olmalıdır. Düş ve mantık eşit güce sahip olmalıdır. Öte yandan Crane'nin dehası tamamen sezgiseldi. Conrad'ın bir keresinde belirttiği gibi, ortaya koyduklarının ne kadar iyi olduğunu hiç bilmiyordu. Sahneye tamamen donanımlı çıktı (bu olay Amerikan yazınında hiç de seyrek değildir); "sabırlı ve devamlı artan bir çabayla" kendini geliştirmesine, çalışmasına hiç gerek yoktu: her şeye en

tepeden başlaması onun trajedisi olmuştu, önünde bir tek alçalmak vardı.

Aslında Crane'nin yaşamı ve yapıtlarında, kısa öykü dehasının tüm pitoresk ve trajik nitelikleri vardı. 1892 yılında, iki gün içinde, *Maggie* adlı bir uzun-kısa öykü yazdı. Bu bir fahişenin öyküsüydü. Belki de Amerikan kısa öykü tarihinde daha önce hiç böylesine zamansız bir fahişe öyküsü yazılmamıştı. Korkusuzca dürüst, neredeyse acımasızca gerçekçi, hiçbir duygu içermeyen bu öykü hem Crane'nin dostlarını, hem de editörlerini büyük bir şaşkınlığa soktu. O ana kadar Amerikan yazınında hiç kimse böyle bir şey yapmamıştı. Crane sanki doğadan -ya da onun Bowery denen özel bölümündenkestiği bir parça çiğ eti, onu baharatlamadan ve pişirmeden kitap sayfalarının üzerine fırlatmış ve ürken editörlere şöyle seslenmişti; "Öykü biraz fazla mı dürüst geldi?" Tüm öteki yazarlar gibi, gördüklerini olabildiğince gerçekçi bir biçimde aktarmayı amaçlayan Crane bu tepkiye şaşırmış olmalıydı. Yaptığını, öteki isyankâr yazarlar gibi, oldukça doğal buluyor olmalıydı. Bowery, sarhoşlarla, fahişelerle, suçlularla, ayaklarla, serserilerle ve her şeyle dolu bir yerdi; sokak ağzıyla konuşuyorlardı, salonlarda ve borç içinde yaşıyorlardı: vahşet, pis koku, gözyaşları ve belanın eksik olmadığı bir dünyanın insanlarıydı. Crane tüm bunları basitçe anlatmıştı, tıpkı kendisinden kırk yıl sonra bir yazarın *Çıkmaz Sokak*'ta yapacağı gibi. Doğallığı ve gerçekliğinden bir şey yitirmese de, Maggie günümüzde artık okurları fazla şaşırtmıyor. 1892 yılında Crane onu, bir bombaymış gibi yayıncıdan yayıncıya taşımıştı. En sonunda umutsuzluk ve boşvermişlik içinde, Crane biryerlerden bin dolar borç alıp kitabını kendi bastırdı. "1100 adet baskının fiyatı 869 dolardı ve Appletons'un dediğine göre mat-

baacı bu işten 700 dolar kazanmıştı. Dindar ve saygın matbaacılar bana kazık atmışlardı. Maggie' nin yazılmasından bir yıl sonra Crane, tanesini 50 sente sattığı sarı kaplı kitaplarından 100 tanesini elinden çıkarmayı başarmış ve daha sonra da, rahat eleştirmenler tarafından çok beğenilen bir açlık ve yoksulluk dönemine girmiştir.

Elbette W.D. Howells'in Maggie için "sessizce çıldırdığı" ve Crane'i savunmaya giriştiği artık eski bir hikayedir. Bu, Crane'nin geleceğini hazırlamada yardımcı oldu, ama Crane'nin Zola'dan daha iyi olduğu ve onun *Savaş ve Barış*' a olan hayranlığından kaynaklanan bir kabadayılıktan kısa bir süre sonra olaylar başladı. Bu kısa roman, Amerikan İç Savaş'ını anlatan ve *Maggie* kadar gerçekçi olan bir resimdi. Bierce'in o alaylı, parlak ve acı dolu niteliklerini içeriyordu. Fakat bunu ilginç kılan, İç Savaş'ın resmen olmasa da, duygusal açıdan sona erdiği 1865 yılında, Crane'nin doğması için daha 6 yılın geçmesi gerektiğiydi. Yoğun bir düşgücuyle Crane, o savaşta gerçekten etkin rol aldığında yazacağından daha gerçekçi olmayacak bir roman yazdı. Bellek tarafından desteklenen gerçeklerin bir raporunu andırıyordu: Bu, büyük başarıya ulaştı ve daha da ilginci Crane'nin roman türündeki tek başarısı oldu. Daha sonraları bu büyük doğal görsel yazma yeteneği, kendini uygun olduğu türde gösterecekti. Yazdığı birkaç düzine öyküyle Crane, zamanının, aslında tüm zamanların kısa öyküsünü şiirsel bir ironiyle tanıştıracaktı.

Crane'nin yöntemi neydi? Bazen, doğrudan aktarımdan başka bir yöntemi olup olmadığını merak ediyorum. Crane'nin ölümünden kırk yıl sonra Christopher Isherwood birçok yazarın duygu ve tutumunu şu

sözlerle aktarıyor; "Bir gün tüm bunlar geliştirilmek zorunda kalacak, dikkatle basılacak ve yerlerini bulacak." [6] Crane'nin yöntemi bu yöntemden yalnızca aktarılan performansın hızı açısından farklılık gösteriyordu: "bir gün" yoktu, dinginlikte bir anımsama da yoktu. Kameraların Bowery'a ve Meksika'ya gelmesinden çok önceleri, Crane bir tüfeğin ucundaki gözlerini kullanmış ve öykülerini tıpkı birer film gibi aydınlatıcı vuruşlarla ve büyük bir açıklıkla yazmıştı. Fakat tıpkı kamera gibi, Crane de yalnızca yüzeydeki nesneleri aktarıyordu; gözler o kadar hızlı yansıtıyordu ki, geridekı beyin, kaydedilen bu nesneler üzerinde yeniden bir düşünmeye ve onları yönlendirmeye zaman bulamıyordu. Böylesine güçlü ve doğal bir yetenek kaçınılmaz olarak kendi kısıtlamalarını da beraberinde getiriyordu. Herhangi bir nedenle çalışmayı bıraktığı an, Crane'nin sanatı da, daha sonra yazdığı roman ve öykülerde olduğu gibi sıradanlaşmıştı:

"Whilomville her ne kadar yazlık bir dinlenme yeri olmasa da, ılık mevsimin gelişi onun için oldukça önemliydi, çünkü bu zamanlarda şehirden konukları gelirdi -hatırı sayılır bir güveni olan insanlar- ve kırdaki kuzenlerini aydınlatırlardı." [7]

Buradaki yöntem -eğer bir yöntem varsa- kıvrak bir zekâsı olmayan ve yaptığının iyi mi kötü mü olduğuna karar veremeyen onuncu sınıf bir köy gazetecisinin yöntemidir. Crane'in ilk yazdıklarına geri döndüğümüzdeyse, inanılmaz bir karşıtlıkla karşılaşırız:

"Güneş kararlı bir biçimde gökyüzünde yükselmişti ve bunun engin bir gün olacağını anlamışlardı, çünkü deniz arduvaz renginden zümrüt yeşiline dö-

nüşmüş; kehribar ışıklarla parlamış ve üzerindeki köpükler kar taneleri gibi titremeye başlamıştı." [31]

Bu keskin renklendirmeyi, açık uyanış etkisini, tuhaf bir kişisel parlaklıkla, *Açık Kayık*'ın hemen her sayfasında görebiliriz. Buradaki Meksika öyküleri kasvetli ve tropik boyalara benzer; *Gençliğin Adımı* kusursuz bir kendiliğindenlik mücevheridir; *Ölüm ve Çocuk*'ta savaşın tüm kötücül terörü ve aptallığı, yazıldığı günde olduğu kadar, günümüzde de gerçeğin acı bir aktarımı olarak karşımıza çıkar; *Gelin Sarı Gökyüzüne Geliyor* ise iyi yönetilmiş bir Western filmini anımsatır bize, özellikle *Sahne-Arabası*'nda ustaca ele alınan kötü gerginlik anları. Tüm bu öykülerde Crane yazmaktan çok resim yapıyor gibidir ve Amerikan yazınında, on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar daha başka hiç kimse onun bu doğal hızlı izlenimcilik yeteneği ile yarışamamıştır.

Crane gerçekten de, Bierce gibi, iki gün önceye değil, bugüne aittir. Yöntemi çağdaş yöntemlerle büyük bir paralellik içindedir; bu, öykünün dikkatle tasarlanmış bir kurguyla değil, ayrı ayrı olaylara değinilerek ve bölüm özelliği taşıyan anlık olayların aktarılmasıyla yazıldığı bir yöntemdir. Bu yöntemde, oldukça önemsiz ve gülünç görünen yüzeysel olayların gerisinde, derin içsel yaşamlar ve yoğun duygular ele alınır. Crane bu yöntemi, bunun için hazırlıklı olmayan bir nesil için kullandı. Yüzyılın sonunda salgın bir hastalığa yakalanarak, bir savaş muhabiri olması nedeniyle çok yoğun çalışmaktan ve tuhaf, romantik bir görkemli yaşama tutkusundan ölen Crane, bir çağın da sona erdiğini gösterir sanki. Bence o bir önseziye sahipti. Başka bir nesilde, lirik şiirde daha doğal bir söyleyiş biçimi bula-

cak ve kısa öyküyü kendilerine en yakın tür olarak kabul edecek yazarların çıkacağını sezinlemişti sanki. Crane yapay olarak birbirine karıştırılmış durumların yerine ilk elden aktarılan yaşamı koyan yazarların öncüsüydü. Onun yarattığı resimler, stüdyonun usta elleriyle "geliştirilmiş, dikkatle basılmış ve yerlerine yerleştirilmişti."

Crane'nin eli 1920'lerde Sherwood Anderson ile tokalaşmadan önce, Amerikan kısa öykü tarihi büyük bir kuraklığa girdi. İnatla O.Henry ve Kipling'den etkilenen, dolar yapımı makina ürünleriyle baştan çıkan yazarlar kısa öykünün önemini yitirmesine neden oldular. "Erkekler ve kadınlar," diyor E.J. O'Brien, "iki boyutluydular, renkli kağıtlardan kesilmiş birer silüet gibiydiler. Yapay ikilemleri çözüyorlardı. Yıldan yıla, konunun ilerleyen bir uyanışı görünüyordu. Daha önceki, biçim üzerindeki vurgu giderek güçleniyordu. Öykü giderek daha çok makina yapımına benziyordu. Oldukça yüce sayılan resmi bir şifre vardı ve buna uyanların öyküsü kusursuz olarak değerlendiriliyordu."[9] Amerikan kısa öyküsünün bu döneminde bölgesellik yoktu, az şiir vardı ve deneye rastlanmıyordu. Bierce, Jewett ya da Crane ile karşılaştırılabilecek bir yazar çıkmamıştı. O zamanlar bu sanatın birgün, Katherine Mansfield'in ellerinde yeni ve popüler bir güç kazanacağına ya da Hemingway ile tamamen parçalanıp yeniden biçimleneceğine yönelik hiçbir iz yoktu.

Notlar:

(1) John Cournos: intro. *American Short Stories of the Nineteenth Century* (Everyman's Library)

(2) Edward Garnett: dipnot, s.192, *Friday Nights* (Cape)

(3) Preface, *The Country of the Pointed Firs* (Travellers' Library)

(4) Thomas Beer: *Stephen Crane: A Study* (Heinemann)

(5) Derek Verschoyle: ed. *English Novelists* (Chatto and Windus)

(6) Christopher Isherwood: *Good-bye to Berlin* (Hogarth)

(7) Stephen Crane: *Whilomville Stories* (Harper and Orn, 1900)

(8) Stephen Crane: *The Open Boat* (Heinemann, 1898)

(9) E.J. O'Brien: intro. *Best Short Stories, 1930: American* (Cape)

BÖLÜM DÖRT
ÇEHOV VE MAUPASSANT

On dokuzuncu yüzyıl Amerikasında kısa öykü, ileriye yönelik birkaç kararsız adım attı. Gösterdiği bu gelişme, daha çok, yürümeyi yeni öğrenen bir çocuğunkine benzetilebilir. Zaman zaman kötü yürüdüğü söylense de, en azından kendi başına yürüdüğü kesindi; yürürken fazla uzaklara gitmediği söylendiğindeyse, büyük kıtaların tek bir günde keşfedilmediği gerçeği ile karşılaşmak zorunda kalırsınız. Poe'dan Crane'e uzanan Amerikan kısa öyküsünün kusurlarını görmek için fazla derin düşünmeye gerek yoktur. Gazete haberlerini andıran bu öyküler çoklukla ham, basit, can sıkıcı ve ucuzdular. Yenilikçi değillerdi ve ender durumlar dışında şiirsellikten çok uzaktılar. Avrupa (İngiliz dışında) kısa öyküsü yanında, tüm bu özellikleri ile Amerikan öyküsü büyük ve genel bir kusur içeriyordu. Kültürden yoksundu.

Öte yandan Avrupa'da, kültür el altındaydı ve sanat, yaşammızda, bir krem gibi hazır bir biçimde elinize geliyordu. Bret Harte'ın bar ve meyhaneleri, Crane'in çardağı ve Bierce'in yaşama küskün portreleri karşısında Avrupa; yazınsal yaşamı ve ürünleri ile zengin, kusursuz ve

oturmuş bir medeniyet olarak duruyordu. Fransa'da Flaubert, Madame Bovary'i cilalamak ve kusursuzlaştırmak için yıllarını harcayabiliyordu; Rusya'da Turgenyev ve Tolstoy, roman sanatını, "kozmopolit kültürün önemli bir aracı" denilen konuma getiriyordu; bu yazarlar şöyle veya böyle oturmuş bir kültüre seslenmekteydiler ve böyle bir kültür içinde üretmekteydiler. Amerika'nın o günlerdeki yazarları ise, oldukça doğal ve yaygın bir şaşkınlık içindeydiler; yaşadıkları kıtanın yarısı daha keşfedilmemişti ve gelişmemişti; ayaklarını bulamamışlardı ve ellerinin kalem değil de, pusula tutması daha beklenen bir durumdu. Bu dönem Amerika'sının yazını amatör ve düzensizdi, hâlâ işçi üniforması giyiyordu; Avrupa'nınki ise düzenli, uygar ve iyi giyimliydi.

Bu koşullar altında, Avrupa'nın kısa öykü ve genel olarak yazın alanında, Amerika'nın veremediği bir şey sunmaması tuhaf olurdu. Poe'dan ya da O.Henry'den daha büyük bir kısa öykü yazarı üretemeseydi gerçekten şaşırtıcı bir durum olurdu. Aslında birkaç kısa öykü yazarı çıktı, fakat çağdaş kısa öykünün temel dayanak noktasını yalnızca iki yazar oluşturdu: 1850 yılında doğan Guy de Maupassant ve ondan on yıl sonra doğan Anton Pavlovitch Çehov.

Son yıllarda kısa öykü düşkünlerini iki kampa ayırmak gibi bir eğilim oluştu: bir yanda Maupassant düşkünleri, öte yanda da Çehovcular. Bir yanda açık, iğneleyici ve gerçekçi Fransız zekâsının kesin erdemleri ile bu zekânın anlattığı, içlerinde *Boule de Suif* gibi başyapıtlar çıkabilen,ustaca yazılmış basit ve doğal öyküleri düşünmeye zorlanıyor; öte yandan da yaşamı uzaktan kumanda aygıtı ile düzenlemişçesine dolaylı ve belli etmeden anlatan, belli bir amacı olmayan rastgele olaylar sıralayan ve *Sev-*

gili gibi başyapıtlar oluşturabilen bir zekâya şaşırmamız isteniyor. Bir taraftan temel tutkularıyla uğraşan bir adamın köylü görgüsüzlüğü ile alay edilirken, öteki taraftan da öykülerinde konuşmadan, çay ve votka içmekten ve asla gerçekliğe ulaşmayan işler hakkında verilen sayısız sıkıcı kararlarla dolu öyküleri yazan adama yönelik yorgun bir küçümseme yükselmektedir. Kimilerine göre Maupassant'ın öyküleri ağızda kötü bir tat bırakır; bazıları da Çehov'u anlaşılmaz bulur. Kimilerince Maupassant'ın öykü anlatım yöntemi bir kusursuzluk örneğidir; kimileri de Çehov'dan başka bir usta tanımazlar. Böylesi bir ayrıma Somerset Maugham bile katılmıştı. Kitaplarından birinin önsözünü yalnızca Maupassant'ı öven sözlere ayırmıştı. Bunun tek nedeni de onu daha doğal bir örnek ve usta olarak görmesiydi.

Bu iki ayrı görüşün savunucuları için tuhaf olsa da, Çehov ve Mauspassant'ı eş derecede seven ve saygı duyan birçok okur ve yazar bulunmakta. Bunların arasında kendimi de saymaktan mutluluk duyduğumu belirtmek isterim. Fakat itiraf etmek zorundayım ki, hiçbir zaman *Boule de Suif*'in mi yoksa *Bozkır*'ın mı daha iyi bir öykü olduğuna; *Mademoiselle Fifi*' nin *Parti*' den daha üstün olup olmadığına ve *Maison Tellier*' *in 6 Nolu Koğuş*' dan daha güzel olduğuna karar veremedim ve bu kararları asla veremem. Bu öykülere duyduğum hayranlık bana çok şey öğretti. Bence Çehov'dan alınacak çok ders vardı; fakat Maupassant'ı okumadan bunları öğrenememiş olmam çok ilginçtir. Her iki yazarın da mikroskop altında incelendi bir dönem anımsıyorum ve sonuç olarak, birine hayran kalıp da ötekine dayanamayan bir zevke katlanamıyorum. Yaşamları ve yaptıklarının çoğu büyük bir benzerlik göstermektedir; hemen hemen birbirine eşit olan etkilerinin gücü, dünyadaki hiçbir öykü yazarının

ulaşamadığı geniş kitlelere yayılmıştır. Her ikisi de daha yaşarken üne kavuşmuştu ve nazik olarak tanımladığımız insanlar tarafından sakin bir korku ile izleniyorlardı. İnsanlar Çehov'un bir çukurda öleceğini söylüyorlardı ve Maupassant'ın günümüzde bile dengesizler için oldukça çekici olması ilginçtir.

Yukarıda anlatılan nedenlerden ötürü, bence Çehov ve Maupassant arasındaki ayrımlar üzerinde gereğinden fazla durulmuştur ve yapılan bu ayrımlar da teknikten yoksundur. Aralarındaki gerçek fark elbette ki çok önemli ve bu fark yaptıklarından değil, ne olduklarından doğuyordu. Çünkü sonuç olarak önemli olan yazar değil, insandır; teknisyen değil, karakterdir. Teknik açıdan yeterlik, hatta bu alanda gösterilen devrimsel bir yeterlik, şöyle veya böyle, her zaman gereklidir. Yazmanın yapay bir eylem olduğu göz önüne alındığındaysa, ortada 'doğuştan yazar' diye bir sıfat kalmaz. İşin teknik yönü ile ilgilenen uygulayıcı, analize ve eleştirel incelemelere yanıt verir. Her tür teknik ayrıntıyı etkileyen teknisyenin gerisindeki kişilik, analizi fazla kaldıramaz ve bu kişilik hakkında kesin ve genel bir formül bulamazsınız. Harfi harfine izlenildiğinde bile önyargılı bir karakter oluşturabilecek hiçbir reçete yoktur.

Böylece, birçok yönden benzerlik gösteren Çehov ve Maupassant, birbirlerinden tamamen ayrı dünyalarda yer almaktadırlar. Neredeyse benzerlik gösteren noktaların tümü, aynı zamanda bir farka da gönderme yapmaktadır. Örneğin her ikisi de köylü kökenlidir ve köylü tipinin dışlanmışlığını anlatmada ustalaşmışlardır. Fakat Maupassant'ın köylüleri; paracı, sert, mantıklı, tutkulu ve oldukça kuşkucu insanlarken; Çehov'un köylüleri iyi huylu bir uyuşukluk, düşsel bir aldırmazlık ve incelik

içinde, yazgının kurbanları olarak karşımıza çıkarlar. Yine, ikisinin de favori temalarından biri, iyi niyetli ve masum bir adamın güçlü ve acımasız karakterli bir kadın tarafından sömürülmesidir. Maupassant'da bu kadın karakter acımasızca çizilir, cam gibi keskin ve kaplsizdir. Çehov ise böyle bir kadını daha yumuşak yapılı ikinci bir karakterin, bellki de sömürülen adamın bakış açısı ile dolaylı olarak anlatır. Benzer biçimde, her ikisi de, ayrımına varmadan çevresindeki insanlara mutsuzluk ve hatta trajedi getiren bir tür güçsüz, aptal ve düşüncesiz kadın karakter çizmeyi severdi. Maupassant bu tip konusunda oldukça sabırsızdı; fakat *Sevgili*' de, *Olenka*'da, sevecen bir sabrın izlerini görüyoruz. Çehov'un öyküsüne o sıradışı anlamı ve ışıltıyı katan unsur, aklın değil, yüreğin anlatılmasıdır. Her iki yazar da, değişik tiplerle dolup taşan geniş bir dünyayı tanıyorlardı; öykülerinde yalnızca köylüler ve aristokratlar değil, zanaatkârlar, öğretmenler, memurlar, fahişeler, sıkıcı orta sınıfın hanımları, garsonlar, doktorlar, sevgililer, din adamları, katiller, çocuklar, aşırı yoksullar, sanatçılar, zenginler, öğrenciler, işadamları, avukatlar, gençler, yaşlılar ve daha nice tipler yer almaktadır. Müşterileri inanılmazdı; öte yandan Maupassant'ın müşterilerine gösterdiği tutum, hep bir avukatınkine benzemiştir. Yansız bir ilgi ve sempati duyar, bu soğukluğu ve nesnelliği nedeni ile, enerjisine ve görünürdeki ilgisine karşın neyi nasıl kullanacağını hep merak eder gibidir. Kadın güçsüz müdür? Adamın parası var mı? Maupassant'ın karakterlerine gülmesi ya da onlardan hoşlanmaması alışımadık bir durum değildir; bu iki davranışı az da olsa, yer yer itici olabilmektedir. "Yaptıkları her şey kendi sorumlulukları altında, der gibidir. Fakat Çehov, kendini karakterleri ile fazla özdeşleştirmeden, bazen dikkat çekmeyen bir biçimde sorumluluğu üzerine alır. Davranış biçimi bir avukatınkini değil, yatağının ba-

şında hastasının elini tutan bir doktorunkini andırır; ilk mesleğinin tıpla ilgili olması nedeniyle bu çok doğaldı. Açıklığı ve sevecenliği oldukça fazlaydı. Karakterleri hakkında şöyle söyler gibidir: "Yaptıklarından kendilerinin sorumlu olduklarını biliyorum. Fakat ne oldu da bunu yaptılar, bu nasıl gerçekleşti? Bunun çok saçma bir açıklaması olabilir." Bu saçmalık ya da basitlik, açığa çıktığında ve bir an için aydınlıkta incelendiğinde, Çehov'un duygusal çözümünün anahtarı ortaya çıkar. Maupassant'ın öykülerinde bu anahtarın önemi kaçınılmaz olarak azalır; fakat Çehov'a yazdıklarını doğru anlayıp anlamadığımızı sorduğumuzda, bu soruyu kendimiz yanıtlamak zorunda kalırız, çünkü Çehov çoktan gitmiştir.

Sorgulayıcılık ve insan ilişkilerine duyulan derin bir merak, yazarların en önemli özellikleri arasındadır. Bu, Çehov ve Maupassant'ın bolca sahip olduğu bir özellikti. Fakat her ikisinde de, ikinci derecede baskın olan ve bir tür sabırsızlık duyusu olarak adlandırılabilecek başka bir özellik vardı. Meraklı olmanın ilk sırada gelen sonuçlarından biri gevezeliktir; belki de toplumun küçük parazitleri arasında en kötüleri, her şeye burnunu sokanlar değil, fakat durmak bilmeden konuşanlardır. Hepimiz doğuştan dedikoducuyuzdur; insanın dilini ne zaman tutacağını bilmesi gerçekten olağanüstü bir yetenektir. Pek az yazar kendi sesine karşı kişisel bir sabırsızlık duyar; fakat çoğu önemli kısa öykü yazarı için olduğu gibi, Maupassant ve Çehov için de bu bir altıncı duyuydu. Ne zaman yeteri kadar ayrıntı verdiklerini çok iyi bilmişlerdir; bu onlar için, açıklamanın ölümcül sıkıntısından kurtulmalarını sağlayan keskin bir içgüdüydü. Neredeyse bir korkuya varan bu sabırsızlık duygusu Çehov'un söylediklerini sık sık yarıda kesmesine yol açmıştır. Öykülerindeki bitmemişlik havası, okurun kendi düşünceleriyle baş-

başa bırakılmış izlenimi ve her öykünün sonuna eklediği, okura gecikmiş bir şok yaşatan zamansız ve ani gerilimin kaynağı budur.

Çehov elbette bu yeteneğinin bilincindeydi, bunu ayırdında olmadan kullanmış olması olanaksızdır. Fakat yazarlar etki yaratmada kullandıkları yöntemlerin bilincindeyseler, ki böyle olduğu kesin, bu durumda Çehov'un teknik alandaki olağanüstü yetenekleri, yalnızca insanın içindeki özelliklerin doğal bir dışavurumu oluyor. Mektuplarını okuduğunuzda Çehov'un oldukça zeki, duyarlı, çevresindeki insanların yetersizliklerine sabırlı bir bilgelikle yaklaşan renkli bir kişiliğe sahip biri olarak görürsünüz. Fakat en büyük korkusu, kendi kişiliğini ön plana çıkartarak çevresindekileri sıkmaktır. Yaşamının büyük bir bölümünde hastaydı ve uzun süre entelektüel dünyadan ve çok sevdiği renkli yaşamdan uzak kaldığı dönemler oldu. Fakat onda kendine acımanın izini asla bulmazsınız, tersine dikkatleri üzerine çekmemeye çalışmıştır hep. Kendisi söz konusu olduğunda oldukça alçakgönüllü davranırdı ve bedensel açıdan zayıfladığı, fakat ruhsal yönden güçlendiği yaşamının son altı yılında, hastalığına karşı son derece basit, zekice ve güzel bir yaklaşım geliştirerek 'Tanrının içine bir basil yerleştirdiğini' söylemiştir.[1] Bunu, başarısının doruğundaki Maupassant'ın, haftalık çekini bozdurmak için bir bankaya girmesi ve herkesin miktarı görebilmesi için onu dirsek hizasında tutması ile karşılaştırın.

Çehov'un zekâsı, düşünce sistemindeki basit denge ve sabırsız doğası, zorunlu olarak kullandığı biçeme yansıyacaktı. Çehov'u, yaşadığı dönemin İngiliz kurmacasında olduğu gibi, ağır, sindirilmesi zor soğuk et modasına uygun olarak yazdığını düşünmek olanaksızdır. Örneğin

kırsal alanları, doğa manzaralarını ya da havayı betimlerken, Çehov geleneksel betimleme yöntemlerine katlanamaz. Yazdığı mektuplardan bunu bilinçli bir biçimde yaptığını anlarız; antromorfizm olarak adlandırdığı, denizin soluduğu, gökyüzünün baktığı, bozkırların havladığı, doğanın fısıldadığı, konuştuğu, yas tuttuğu "yoğun kişileştirmelere" karşıdır. Doğadaki güzellik ve anlam yalnızca yalınlıkla elde edilir. "Güneş battı" "hava karanlıktı" "yağmur başladı" [2] gibi sözler bu basitlik ve yalınlığın birer örneğidirler. Türlü etkiler yaratmak için, basitlikten ve sadelikten yararlanma gerekliliğini kuşkusuz Maupassant da biliyordu. İşte bu noktada, belki de öteki konularda olduğundan daha çok, Çehov ve Maupassant birbirine benzemektedir. Bu arıtma sanatında, en az sözle çok şey anlatmada ve bir görüntünün doğası ile özünü en açık biçimde ortaya koymada ikisi de birer ustaydı. İki yazar da doğaya karşı son derece duyarlıydı. Bundan daha da önemlisi, bu özelliklerini kağıda dökebilmeleriydi:

"Aralarından sarı ışıklar gibi süzülen sarı karahindibaların yükseldiği uzun çayırlar, canlı ve taze bir bahar yeşilindeydi.

"Kavakların ötesinde, yoldan tepelere dek açık sarı bir halı gibi uzanan buğday tarlaları vardı

Bu iki basit, fakat aynı zamanda görsel açıdan çok canlı olan iki betimleme, etkisini aynı sayıda sözcükle yaratmaktadır ve rastgele okunduğunda hangisinin Çehov'a hangisinin Maupassant'a ait olduğunu kestirmek okuru zorlar: Her ikisinde de, verilmek istenen etki güzel ve akıcı bir biçimde verilmiştir. Hiçbirinde gereksiz bir laf kalabalığı ya da okuru gösterişli bir doğa betimle-

mesinin kurbanı yapacak tek bir unsur yoktur. Sözcükler, duru, ılık ve ince bir boya gibidir.

Çehov ve Maupassant'ın yarattığı bu etkiyi E.M.Forster'ın "Scott'un yorucu dağları ve kepçelerle dikkatle boşaltılmış vadileri ve özenle yıkılmış manastırları" [3] ile karşılaştırın. Ya da Çehov ve Maupassant ile yanyana yazan ve altı sayfa boyunca Egdon Heath'ın kasvetli havasını aktarmaya çalışan Hardy'nin betimlemesini gözünüzün önüne getirin:

"Sevenlerinin, tuhaf ve sevecen bir duyguyla anımsadığı bir yerdi. Bunun nedeni gülümseyen çiçekler ve meyveler olamazdı, çünkü onlar sonsuza dek sürdürdükleri dengelerini, şu andan çok, daha iyiye ulaşmak için gösterdikleri varlık çabaları ile sağlamaktaydılar.

Burada neyi dinliyoruz? Burada bir şey görmediğimiz ve yalnızca bir el kitabını dinlediğimiz çok açık. Ya da bir vaaz? Sıkıcı laflarla dolu bir rapor? Hardy bize bir resim çizmiyor, daha çok bir resmin betimlemesi hakkında konuşuyor. Bu başarısızlığı ise oldukça gösterişli, bilgilendirici olmaktan tamamen uzak ve bilinçsiz bir biçimde gülünç. Bu, fırçasıyla resim yapmaya çalışan bir adamın değil; resmini bir sözlükle yapmaya çalışan birinin başarısızlığıdır.

Ne Maupassant ne de Çehov, böyle bir yanılgıya düşmedi; hiçbiri sözlük adamı değildi. İkisi de, evlerinde tek bir sözlük bile bulunmayan biri izlenimini vermektedir. İkisinin de biçemi; basit, doğrudan bir anlatım, yer yer neredeyse çocuksu, fakat hiçbir zaman yapay olmayan bir çizgi üzerindedir. Maupassant'ın biçemi kırılgan, akıcı, mantıklı, zekice ve bir mücevher kadar katı iken; Çe-

hov'un biçemi açık, rahat, günlük konuşma dilinde ve bir dantel gibi ince işlenmiştir. Fakat her ikisi de, işledikleri tema gerektirdiğinde içten gelen bir karmaşa yaratabilmekteydi. Böylece yalnızca seçtikleri konular, psikolojik atmosfer ve betimlemeler açısından değil, aynı zaman da biçim açısından da birer ustaydılar. *Bozkır, 6 Nolu Koğuş, Siyah Keşiş, Yvette ve Bir Çiftlik Kızının Öyküsü* gibi yapıtlarında uzun öykü alanındaki yeteneklerini de göstermeleri dışında, kısa taslak biçimindeki, birkaç sayfanın izlenimsel küçük ayrıntılarında da, daha önce hiç görülmeyen bir yetenek sergilemişlerdir.

Her ikisinin de büyük yazarlar oldukları tartışılmaz bir gerçek, fakat onları, yaşadıkları zamanın İngiliz yazarlarından ayıracak ortak ve kesin bir nitelik arayacak olursak, ikisinin de bir centilmen olmadığı gerçeği ile karşı karşıya kalırız. İki karşıt biçimde de olsa, Çehov ve Maupassant'ın ortaklaşa sahip olduğu özellik tutkudur; ne Çehov ne de Maupassant yapıtlarında centilmence duygulara yer vermemiştir. Çerçevesi belli bir törel tutum ya da en azından etik değerlerin belli derecelerdeki etkileri, İngiliz romanından hiç eksik olmamıştır. Bunun en tatlı ürünleri, günahın acı meyvelerinden elde edilmiştir. *The Way of All Flesh* adlı romanı ile Samuel Butler ortaya çıkana kadar, on dokuzuncu yüzyılda hiçbir yazar, günahın meyvelerinin sanıldığı kadar tatlı olmadığını öne sürecek kadar yürekli olamamıştır. Maupassant ve Çehov'un günahla pek işleri yoktu. Her ikisi de kendilerini ya da karakterlerini, gelip geçici ya da yapay bir etik sistemin içine oturtmuştu. Yaşamı ve insanları gözleriyle gördüklerine en yakın biçimde betimlemişlerdir: saf ya da günahkâr; hoşa giden ya da tiksindirici; takdir alan ya da düşmüş. Süreç onlar için önemli değildi; hiçbir açıklama ya da özür gerektirmiyordu. Böyle bir sürecin tik-

sindirici bir yazın doğuracağını öne süren eski eleştirmenlere Çehov'un verdiği yanıt şuydu: "Hiçbir yazın ürünü, gerçek yaşamın kötümserliğini geride bırakamaz. Çehov sözlerine devam eder:

"Bir kimyacı için, yeryüzünde temiz olan hiçbir şey yoktur. Yazar, kimyacı gibi nesnel olmalıdır. Kişisel ve öznel bakış açısını bir kenara bırakıp, gübre yığınlarının doğada önemli rol oynadıklarını ve kötücül temel tutkuların, iyi tutkular kadar temel olduklarını anlamalıdır.

Kısaca yazar, yaşamı her yönüyle kapsar; centilmence duygular önemli değildir. Maupassant'ın da bu görüşe kesinlikle katılacağı oldukça açıktır. Gerçekten de, tıpkı Burns gibi, Çehov ve Maupassant da insan güçsüzlüğünü, yapıtlarının bir koşulu olarak görmüşlerdir. Edward Garnett'ın "İnsanlar kendilerinden başka bir şey olamazlar"[4] sözünü bir gerçek olarak görmüşlerdir. Bu güçsüzlük konusunda Çehov'un söyledikleri asla karamsar değildi. O insanlığın bu durumunu sevecenlik, hoşgörü ve eğlendirici bir bilgelikle ele almıştır. Ayrıca yalnızca kendisinde değil, Puşkin'den Gorki'ye dek uzanan tüm Rus yazarlarda bulunan ve 'ruhun açık yürekliliği' denilen özellik, Çehov'da da vardı. Maupassant'da ruhun değil, aklın açık yürekliliğini görürdünüz. Onun kötümser olduğu yerde, Çehov yalnızca kuşkucuydu ve bana göre Çehov'un en ilginç yönü açık yürekliliğinden çok, yüreğinin büyüklüğüydü. Middleton Murry, belki de biraz tipik bir biçimde, bunu "yüreğin saflığı" olarak adlandırmıştır. Ona göre "bunun ötesine gidemesek de, Çehov'un bir yazar olarak büyüklüğü burada yatmaktadır."[5]

Bu yirmi yıl önce yazılmıştı, fakat Çehov'un aşırı modernizmi Murry'e şunları da söyletecektir: "Bugün Çe-

hov'un bize ne kadar yakın olduğunu anlıyoruz, yarın bizden ne kadar ileride olduğunu anlayabiliriz."[6] Günümüzde Çehov'un kısa öykü üzerindeki etkileri hâlâ sürmektedir ve her yönden; Maupassant dahil, öteki öykü yazarlarından daha ileridedir. Örneğin Çehov'un Bret Harte ile aynı yıllarda çalışması ve ondan iki yıl sonra ölmesi çok ilginçtir. Mliss' in yazarı günümüzün düşünce ve yazın alanında önemli bir etkiye sahip mi? Bizim ilerimizde görünüyor mu? Yazarların yapıtları, basıldıktan sonra değişmezler. Örneğin Bret Harte ve Çehov'un 1896'da sayfalara aktardığı sözcükler, günümüzdeki sayfalarda da aynılar. Fakat açık ve sert bir biçimde değişen bir şeyler var kuşkusuz. Değişen yapıtın kendisi olmadığına göre; değerler, görüşler ve yapıtı okuyanların dünyası değişmiş demektir. Zaman, acımasız bir asit testidir. Birkaç yıl içinde, Bret Harte gibi yazarların sahte ağaç kaplamalarını eritir ve Turgenyev, Sarah Orne Jewett, Çehov ve Maupassant gibi yazarların ince dokunmuş yüzeylerine bir şey yapamaz. Zaman hiçbir eleştirel değer ya da tutum tanımaz, fakat yine de son noktayı koyan odur. "İnsan açık yazdığında," diyor Hemingway "herkes aldatmaca olup olmadığını anlayabilir."[7] Gerçekten de öyle: Eğer daha ustaca bir aldatmaca yolu varsa, zaman devreye girer. Hemingway'in dediği gibi, bu aldatmacanın açığa çıkması yalnızca bir zaman sorunudur. Bu nedenle belki de, Çehov'un ve Maupassant'ın sözde modernizminin, yüreğin saflığı ile hiçbir ilgisi yoktur. Denetimin eşdeğeri olarak kullanılmadıkça, bunun yöntemle de bir ilgisi yoktur. Bu, oldukça eski, basit, fakat o kadar da kolay elde edilmemiş bir başarıdan kaynaklanabilir: gerçeği, görüldüğü ve hissedildiği gibi, hiçbir aldatmaca ve yapmacık kullanmadan aktarmak. Böylece gerçek, gelip geçici tutum ve değerlerin yanında asla eskimez.

Hem Çehov hem de Maupassant bu sonucu elde etmek için çalışmışlar ve bunu oldukça başarılı bir düzeyde elde etmişlerdir. Aldatmaca yolunu seçen sanatçı, izleyicisine bir tür nefretle yaklaşmak zorunda kalır. Ortaya koyduğu değersiz yapıtını öyle bir sarıp sarmalamalıdır ki, "aptallar ne olduğunu anlamasın. Maupassant ve Çehov'un okurları aptal değildi; yapıtlarının sarıp sarmalanmasına da gerek yoktu. Onlar için durum tam tersiydi. Fakat ikisi arasında yine de bir ayrım bulmak gerekirse, Çehov'un gözünde okurları; Maupassant'ınkinden bir iki derece daha yüksekteydi. Okurunun bazı ayrıntıları kendisinin ekleyebileceğine, hatta belli bölümleri eksik olan bir betimlemeyi kendi kafasında tamamlayabileceğine güvenen Çehov, yer yer üstü kapalı göndermelerde bulunmuştur. Maupassant ise, oluşturduğu resimin içini doldurma yanlısıydı. İnsanların zekâsına duyduğu güvensizlik, okurları ile olan ilişkilerine de yansıyordu. Sonuç olarak Maupassant daha doğrudan yazar; eksik renk bırakmaz, söylemek istedikleri son derece açıktır ve okurlar fazla düşünmek zorunda kalmaz. Maupassant, bir Fransız köylüsünün basit mantığı ile şu mesajı vermek ister sanki: "Malzemeleri hazırlayıp yemeği yapmak için onca zahmete katlandıktan sonra, işin yeme kısmını da şansa bırakmak olmaz. Öte yandan Çehov, yemek daha bitmeden dışarı çıkar; okurunun özerkliğine ve zekâsına güvenir.

Bu durum elbette, Çehov'un öykülerinde hiçbir şeyin olmadığı yönündeki eleştirileri beslemektedir. Gerçekte Çehov öykülerinde çok şey olup biter: yalnızca sayfada sahnenin ortasında ya da şimdiki zamanda değil. Olaylar sezdirim yoluyla aktarılmıştır, açıkça belirtilmemiştir. Belki de en önemlisi, öykü sona erdikten sonra da devam etmeleridir. Okuduğu öyküde bir şey olmadığından yakı-

nan okur gerçekte bir özeleştiri yapmaktadır: "hiçbir şeyin" olmadığı yer ne yazık ki, onun beyninin içidir. Çehov, içi doldurulduğunda derin ve anlamlı bir betimlemeye dönüşebilen bir çerçeve yaratır ve okurun bu çerçevenin içini doldurabileceğine inanarak, okurlara büyük bir onur kaynağı yaratır. Her okur, kendi duyarlığı ve algılama yetisi ölçüsünde, resmin belli yerlerini doldurur. Fakat çerçeveyi boş bırakan ve öyküde "hiçbir şey olmadığından" yakınan biri, Çehov'un bu cömertliğine hakaretle yanıt vermiş olur.

Belki Çehov'un bu sezdirme yöntemini, içinde hiçbir şeyin olmadığı bir öykü ile örnekleyebiliriz. Kısa bir tanesini alalım: *Kadın Öğretmen*. Burada ne oluyor? Birbirleri ile ilgili ve fiziksel eyleme neden olan unsurlar nelerdir? Bu soruların yanıtını, on üç yıldır uzak bir köyde görev yapan bir bayan öğretmenin aylığını almak için kasabaya inmesi; köye geri dönerken zengin, akıllı ve oldukça yakışıklı bir komşusu ile karşılaması, yolun geri kalan bölümünü onunla gitmesi, aralarında geçen önemsiz konuşmalar ve ayrılırken biribirlerine iyi günler dilemeleri; daha sonra köylülerle yapılan birkaç tartışma ve öykünün bitiminden hemen önce öğretmenin zengin komşusu ile yeniden karşılaşması oluşturur. Eylem olarak söylenebilecekler yalnızca bunlar; adam, at arabasının sürücüsü, köylüler ve Nisan ayının güzel havası kısaca betimlenip bırakılmış. Fakat öyküde, hızlı bir eylem, devinimi bol olaylar dizisi, kaçak bir at, kovalamaca, bayılma ya da dramatik bir kurtarma yer almamaktadır. Bunların peşinde koşan bir okur, böyle bir öyküyü gerçekten de sıkıcı bulabilir. Peki öykü neyi anlatmaktadır?

Bunun yanıtını okurun kendisi bulmak zorundadır. Çehov'un öyküsünde Gerçek Aşk, Yürek Acısı, Düşkırık-

lığı ya da Trajik bir kadın gibi başlıklar yoktur. Tıpkı bir gezinti bahçesi gibi, içinde Göle, Peri Bahçesine ve sonunda da Çıkış yazılı tabelaların olduğu bir öykü de değil. Çehov hiçbir şeyi etiketlemiyor; hiçbir işarette bulunmuyor ve itmiyor. Öyküsündeki bayan öğretmeni, Moskova'daki annesini düşünürken anlatıyor: "küçük balıkların olduğu bir akvaryum", "piyanonun sesi"; bir öğretmen olarak geçirmek zorunda kaldığı yaşamındaki terslikleri, rahatsızlıkları, sıkıntıyı ve yalnızlığı sergiliyor. Gerçek ve anımsanan iki yaşam bir araya getirilmiş ve bir an içinde kaynaştırılmıştır. Anımsanan yaşama ait olan kültürlü bir adam olan Hanov, yalnızlığın ve mutsuz bir evliliğin tohumlarını atacaktır. Bu haliyle gerçek, fakat ulaşılmaz bir semboldür Hanov. Çehov bu düşünceleri açıklarken, öykünün sınırları da yavaş yavaş genişler. Ta ki önemsiz bir yolculuk sırasında tutulmuş bir dizi not; yanlış yerlere gitmiş yaşamların, sıkıntıların ve "asla gerçekleşmeyecek mutluluğun" trajedisine dönüşene dek sürer bu genişleme. Öykü sona erdiğinde, okul öğretmeni ve Hanov bağımsız birer yaşama kavuşur. Birey olarak sunulan bu iki karakter, evrensel figürler olarak ortaya çıkar. Öykünün içinde onlara olanlardan ötürü etkilenmemize karşın, bizi daha da derinden etkileyen gerçek unsur, onlara öyküden sonra olacakların düşüncesidir.

Çehov'un ulaşmaya çalıştığı ereklerden biri de işte budur. Bunu açıklamak, bir analiz işlemine sokmak; bu özelliğin yaşamsal dokularını zedeleyebilir. Bu, uçmanın gizlerini öğrenmek için, bir kuşu kesip biçmek gibidir. Kesip biçtiğinizde isė büyü bozulur.

Çehov bu nedenle okura büyük sorumluluklar yükler. Dengeli bir duyarlılık, algılama ve anlayış ile okurun başarısız olmasına olanak yoktur. Fakat duyarlılığın öldüğü

ve okurun öngörüden yoksun olduğu yerde, kendiğiliğinden bir "grilik" ve "eylemsizlik" başgösterir. Öngörüden yoksun olduğu yerde, kendiğiliğinden bir "grilik" ve "eylemsizlik" başgösterir. Bu açıdan değerlendirildiğinde Çehov'un kullandığı yöntem risklidir; çünkü kendi verdiği olumsuz unsurların, doğru anlamlara ulaşabilmesi için, okur tarafından pozitif unsurlarla karşılanması gerekmektedir ve bu her zaman böyle olmayabilir. Bu anlamlandırma sürecinde yanlışlıklar yapıldığını düşünün ya da sonuca ulaşmak için aşırı bir yorumun yürütüldüğünü. Böyle bir durumda, Çehov'un oluşturmayı amaçladığı resim bir an içinde tam tersi bir duruma dönüşür ve yalnızca kahkaha ile karşılanır.

Çehov, yüzlerce öyküsünde bu riske girmiştir. Kusursuz bir bilince sahip bir yazar olarak bunun ayırdındaydı ve olayların gülünç yönünü görme yeteneği ile bunun üstesinden gelebilmişti. Ernest Hemingway'in, Sherwood Anderson'un bir parodisi olan *Torrents of Spring* adlı kitabına yazdığı önsözde David Garnett [8], Anderson'un *Dark Laughter* adlı öyküsünde biçemini yapmacık bir derecede basitleştirdiğini ve bu nedenle istediği ciddi etkiye ulaşamadığını söylemektedir. O sıralarda bir Anderson tutkunu olan Hemingway bile, *Dark Laughter*' a tepkisini dile getirmiştir. Hemingway bunun ancak bir parodisini yapabilirdi ve bunu yaparak büyük bir yüreklilik göstermiştir. Çünkü Anderson'u alaya alırken, gerçekte kendini de alaya almış oluyordu. Fakat Hemingway'in de çok iyi bildiği gibi bunu bilinçli yapmak, yaşamı boyunca bilinçaltında bastırmasından çok daha iyiydi.

Elbette Çehov'un da parodisi yapılabilirdi ya da kendini de alaya alabilirdi. Parodi, bireyselliğini ön plana koyan yazarların önemli bir niteliğidir. Kişi bunu kendisi

yaparsa, hatalarını da düzeltme şansı bulabilir. Yaşama yönelttiği ve hiçbir yazın yapıtının karamsarlığını geride bırakamayacağını öne sürdüğü trajik bakış açısı, Çehov'un, olayların gülünç yönünü görme yeteneğini kazanmasını sağlamıştır. Eğlencelik yayın organları için yazdığı gülünç yazılar ile işe başlayan Çehov, ancak Grignovitch'in ısrarları ile kendisini ve yaptıklarını ciddiye almıştır. Şansımız varmış ki, bu ciddiyeti fazla ileri götürmemiş, çünkü hemen her öyküsünde sinsi bir biçimde yaşamı alaya alır. Çehov gerçekten de bir güldürü yazarı olarak değerlendirilebilir. Gülünç durumlardan, yaşamı alaya almaktan ve insanlığın gösterişi, saygınlığı ile kuka oyunu oynamaktan çok hoşlanır ve dünyada en etkileyici karakterlerin hiç de içten olmadıklarını açığa çıkartmaya bayılır. Fakat bunları asla kötücül bir biçimde yapmaz ve öykülerinde insanlara dudak büktüğü tek bir an bile yoktur. Yaşama yönelttiği trajik bakış açısını renklendiren nitelikler, aynı zamanda gülünç bakış açısını da renklendirir: yardımseverlik, sevecenklik, ince alay ve bir tür sabırlı ayrıksılık. Çehov'un, ister en gülünç olsun ister ahlakı en bozuk olanı olsun; ne alay yoluyla, ne de trajedi ile aktaracak bir yargısı yoktu. Yaşamlarımızı biçimlendiren dehşetli güçleri, Çehov hiçbir biçimde kınamazdı. İnsanlığın oluşumunu ve bugüne dek gelişini dikkate değer bulurdu.

Bence Maupassant ile karşılaştırıldığında Çehov, her zaman için, az bir farkla da olsa, daha 'ileri' ve daha zor bir yazardır. Daha çok mantığa dayanan güçlere göre hareket eden Maupassant, hiçbir şeyi şansa bırakmamıştır. Belli sınırlar içinde çalışan tüm yazarlar gibi o da, sezdirimlerin önemini çok iyi biliyordu. Bir şeyi doğrudan değil de, dolaylı yollardan söyleyen yazar, sözcükleri tutumlu kullanmış olabilir, fakat aynı zamanda ortaya koy-

duğu bu sezdirimin doğru anlaşılamaması olasılığı da vardır. Maupassant bu riski alma konusunda Çehov kadar yürekli değildi. Yüzlerin, eylemlerin, tutumların, hatta el ve ayakların hareket biçimlerinin bile karakterin birer anahtarı olduğunu biliyordu. Buna ek olarak fiziksel görünüm, fiziksel tepki, fiziksel güzellik, fiziksel çirkinlik ve davranış gibi unsurlara büyük önem verirdi. Etten ve ağaçlardan; giyecek ve yiyecekten, yapraktan ve organlardan oluşan dünyayı çok eğlenceli bulurdu ve hepsinden ayrı ayrı haz alırdı. Bunları betimlerken, ki bunu çok iyi yapardı, gerçekte kendi duyusal iştahını doyururdu. Bu gerçek, onun tüm somut ve fiziksel betimlemelerine derin bir tat katardı. Maupassant terden söz ederken, siz yalnızca teri görmez, onu hisseder ve kokusunu duyarsınız; çekici ve baştan çıkartan bir kadını anlattığında ise, sayfa bile gözünüzün önünde titremeye başlar. Zamanın ve bağlamların, hangi sözcüğü hangi renk, koku, tat ve duygularla bağdaştırdığını Çehov'dan daha iyi biliyordu. Bu bilgisi, ya da içgüdüsü ve bunu ustaca kullanması ise, büyük yazarların özelliklerinden biridir.

Bu nedenlerden ötürü Maupassant'ın söyledikleri, Çehov'unkilerden daha doğrudandır ve Çehov'da bulunan karmaşık ve üzeri örtülü bir anlam örgüsü yoktur. Fiziksel, duygusal ve spiritüel anlamda her zaman için daha usta bir öykü anlatıcısıdır. Bu nedenle okur, okuduğu bir Maupassant öyküsündeki spiritüel ve duygusal anlamları kaçırsa da, öykünün fiziksel nitelikleri ona haz vermeye devam eder; tıpkı fiziksel yönden çekici olan, fakat başka bir özelliği olmayan güzel bir kadın gibi.

Bu elbette tam olarak, Maupassant'ın istediği şey değildi. Bir Maupassant öyküsü bir Çehov öyküsü ile eşgüdümlüdür; öyküyü oluşturan unsurların tek tek değerlen-

dirilmesi doğru değildir. İstediğiniz tutku parçalarını alıp, Maupassant'ın sunduğu öykünün bütününde oldukça önemli rol oynayan acımasızlık, kötülük, dolandırıcılık, yanlışlık gibi parçaları bırakamazsınız. Maupassant'ın da doğrudan söyleyeceklerinin yanında, dolaylı yoldan sezdirmek istediği şeyler vardı. Maupassant'ın öykülerinde, paranın ve tutkunun, hırsın ve kıskançlığın, fiziksel güzelliğin ve acının önemli etkiler olduklarını görürüz. İnsanlık delidir, açgözlüdür, ahlaksızdır, aptaldır, fakat güzeldir; inanılmaz derecede basit, ama bir o kadar da yücedir. Maupassant insanlığın kendi içindeki çelişkilerine, belki de Çehov'dan daha fazla önem vermiştir. Bu çelişkileri kendi içinde de yaşayan Maupassant, insanları aynı anda hem çok sevmiş, hem de onlardan nefret etmiştir. Kadınlara yönelttiği tutumu söz konusu olduğunda, bu çelişkiler onu zıt yönlere savurup durur. Kadınlar, *Boule de Suif* de olduğu gibi, fahişe olabilir, fakat olağanüstüdürler; zengindirler, fakat aynı zamanda ahlaksızdırlar; yoksul ama cömerttirler; güzel fakat kötüdürler; yüce olabilirler fakat dolandırıcıdırlar; Miss Harriet' de olduğu gibi, köylü kızları ya da yalnız İngiliz bakireleridirler, fakat aynı anda hem acınası hem de aptaldırlar; güzel bedenleri vardır, fakat kafaları ve ne yazık ki yürekleri de, bomboş olabilir.

Flaubert'in genç Maupassant'ın elinden tutmasını, popüler bir yazarın harcanması olarak yorumlayanlar vardır. Bunu açıklamaya gerek var mı? Bence yok. Maupassant'ın ustasından daha üretken olduğu doğrudur. Flaubert kadar estet ve ayrıksı değildi ve ondan daha üretkendi. Sözcükler ve insanlar onun için, yaratıcı bir tutku üreten bir afrodizyak gibiydi. Onun bu başıboş biçimde çalışma eğilimi, onuncu sınıf bir cinsel romantizmin sonucu olabilir. Şansımız varmış ki, Maupassant başıboş bı-

rakılmadı. Sahip olduğu iki özellik, onu gelip geçici ucuz bir yazar olmaktan kurtarmıştır: amansız bir zekâ bütünlüğü ve olağanüstü duru bir imgelem. Maupassant'ı harekete geçiren başka güçler olabilir, fakat onu yöneten bu iki güçtü. Bu iki unsur, yapıtlarının içtenliğini garanti altına almıştır, fakat aynı zamanda yapıtlarındaki etik tutumu da yok etmiştir. Maupassant, hiç kuşkusuz, kendisinden sonra gelen birçok kuşak ve törel değerlere önem veren kişiler tarafından oldukça ahlaksız bulunmuştur. Fakat gerçekte, törel değerlere o da önem veriyordu ve onu, kabul edilmişliğin ve onayın görkemli sarayından uzak tutan da zaten bu özelliği olmuştu.

Maupassant ve Çehov bu konuda birbirlerine benziyorlardı: ikisi de, E.M.Forster'ın "büyük ve sıkıcı bir üşüşme" olarak tanımladığı tarih içinde, popüler akımın bir parçası olmamışlardı. Bu iki büyük yazar, insanlık daha şaşırtıcı değişimler göstermedikçe, büyük ve popüler kitlelerin standartları dışında kalsalar da, hep büyük olmaya devam edeceklerdir. Çehov şöyle der: "Enginar ve kuşkonmaza aldırmadan, büyük bir hoşnutlukla tuzlu biftek ve kırmızı turp yiyen bir halk vardır. Ne yazık ki, böyle bir kitle için, Sevgili ve Maison Tellier in tadı bir gizem olarak kalmak zorundadır.

Notlar:

(1) Constance Garnett: intro. Trans. *Letters of Anton Pavlovitch Tchehov to Olga Knijper* (Chatto and Windus)

(2) Constance Garnett: trans. *Letters of Anton Tchehov*

(3) E.M.Forster: *Aspects of the Novel* (Arnold)

(4) Edward Garnett: "*Tchehov and His Art*" *from Friday Nights* (Cape)

(5) J. Middleton Murry: *Aspects of Literature* (Collins)

(6) Bkz. Not 5.

(7) Ernest Hemingway: *Death in the Afternoon* (Cape)

(8) Ernest Hemingway: intro. *Torrents of Spring* (Cape)

BÖLÜM BEŞ
TOLSTOY, WELLS VE KIPLING

Çehov ve Maupassant'ın, on dokuzuncu yüzyıl Rus ve Fransız kısa öyküsünün yalnızca en büyük değil, aynı zamanda tek büyük yazarları olduğunu söylemek yanlış olur. Bu ikisini dışta bıraktığımızda, çağın soğuk et tadı veren öteki İngiliz yazarları yanında, dikkat çekici ve olağanüstü bir grup yazarla karşılaşırız. Rusya'da Tolstoy, Turgenyev, Gorki, Dostoyevski, Garshin, Andreyev, Korolenko; Fransa'da ise Flaubert, Coppée, Daudet, Anatole France, etkin bir biçimde kısa öyküye katkıda bulunuyorlardı. Çehov ve Maupassant tarafından desteklenmeyen bu yazarlar zamanında kısa öykü, tarihindeki en büyük gelişmeleri yaşamıştır. Bu gelişmeye ise, tek bir İngiliz yazarı, Tolstoy'unki kadar bir katkıda bulunmamıştır. İngiltere'de bir vitray ile Nelson'un anıtı arasında bir yerlerde ulusal bir sembol olarak duran Kipling düşünüldüğünde ise, yukarıdaki tümce bütünüyle yanlış bir yargıdır. Bunu, yazımızın ilerleyen bölümlerinde tartışacağız. Bu arada, romancı olarak ilkin fazla önemsenmeyen kısa öykü yazarı Tolstoy gözardı edilemez.

Tolstoy bana göre, yazdığı bazı öykülerle, ikisi de, usta bir eleştirmenin dünyanın en iyi öyküsü olarak tanımladığı *Ivan Ilytch'in Ölümü*'nden daha iyi bir öykü yazamayan Çehov ve Maupassant'ın en iyi standartlarını geç-

miştir. *Aile Mutluluğu* gibi daha yumuşak bir güzelliği olan ve dönemin İngiliz ve Amerikan yapıtları arasında gazete tefrikaları kadar seçkin bir konuma ulaşan öykü de, iki yazarın ulaştığı son nokta olarak değerlendirilebilir. Eğer Çehov'da dikkatimizi çeken şey insanca duygular, Maupassant'da ise tutkuysa; Tolstoy'da büyük bir soğukkanlılıkla karşılaşırız. Gençken yazdığı kişisel günlüklerinde gördüğümüz yoğun özeleştiri, hoşnutsuzluk ve hatta acıda bile; kendini soğukkanlı bir nesnellikle anlatma çabası, gözlemlediklerini acımasız bir bağlılıkla kesin bir gerçeklik içinde aktarma arzusu göze çarpmaktadır. Yazdıklarında ulaşmaya çalıştığı bu üstün teknik ve duygusal dürüstlük ile Tolstoy, düz yazı geleneğinde her iki kuşakta bir gelmesi gereken devrimlerden biriydi. Hemingway ve Butler gibi Tolstoy da, yerleşmiş geleneklere karşı çıkmak zorundaydı. Bu yazarların her üçü de kendi çağlarında yazılanları, zayıf, süslü, tozlu ve yanlış kullanımlar nedeniyle donuklaşmış buluyordu. Her üçü de bu sönüklük, donukluk ve süslü belirsizlik içinden sıyrılmayı başarmıştır ve geriye açıklık ve basitlik bırakmıştır. Böylece, Tolstoy açısından bakıldığında, *The Contemporary*'nin editörü Nekrasov, 1855 yılında ona şöyle yazmıştır: "Yazın dünyamıza tanıttığınız gerçek biçimi bizim için tamamen yeni."[1]

Bu sözlerin yazılmasından üç çeyrek yüzyıl sonra Hemingway, *Afrika'nın Yeşil Tepeleri*'nde, düzyazı için üstün ölçütler aramaktaydı: "hiç yazılmayan bir düzyazı. Koşum takımlarının adı geçer geçmez bir kısrak gibi ürkeklik gösteren Hemingway, yalnızca bir konuşma sırasında yazınsal yöntem konusunu tartışabiliyor ve sonunda şu sözleri söylüyor:

"Öncelikle yetenek olmalı, çok fazla yetenek. Kipling'in sahip olduğu yetenek gibi. Sonra disiplin olmalı.

Flaubert'in disiplini. Sonra da olabilecekler konusunda bir düşünceniz olmalı ve son olarak, sahteliği önlemek için, Paris'teki standart metre gibi hiç değişmeyen katı bir vicdanınız olmalı.

Bunlar güzel sözler ve Hemingway'den önce de, buna benzer standartlara ulaşmaya çalışan yazarlar olmuştur. 1853 yılında Tolstoy da bu konuda neler düşündüğünü açıklamıştı:

"Çoğu zaman, fazla doğru ve şiirsel olmayan basmakalıp deyişlerle karşılaşıyorum, fakat bunlar önünüze o kadar sık çıkıyorlar ki, sonunda onları yazmak zorunda kalıyorsunuz. Üzerinde fazla düşünülmemiş ve geleneksel olan, çoğumuzun yetersizliklerinin ayırdında olduğu, fakat yalnızca alışkanlık nedeniyle kullandığı bu deyişler, gelecek kuşaklar için kötü bir beğeninin birer kanıtı olacaktır. Bu tür deyişleri hoşgördüğünüzde yaşam boyu yanınızdan ayrılmazlar; onları düzelttiğinizde ise, bir kaç adım önden yürümeye başlarsınız."[12]

Tolstoy'un bu günlüklerde, acımasız bir disipline yaptığı göndermelerden de anlaşılıyor ki, hem Tolstoy hem de Hemingway aynı ereğe ulaşmaya çalışıyorlardı. Aralarındaki ayrım ise, Tolstoy'un, Hemingway'in aradığı her şeye sahip olmasıydı: Kipling'inki, yanında mızıka sesi gibi kalan büyük bir yetenek, yüksek bir disiplin ve 'katı bir vicdan' Tolstoy bu konuda, çevirmenlerinden birinden söz ederken, İngiliz yazını üzerine yerinde bir yargı öne sürmüştür. "Yazınsal anıştırmanın karşı konulamazlığından" söz eder ve sözlerine şöyle devam eder: "Ne söylemek istiyorsam doğrudan onu söylemeye çalışıyorum, fakat İngiliz insanının kanında, açık ve net bir anlatıma değil, güzel ve çekici bir anlatıma eğilim bulunmaktadır. Anlamı sese indirgeme eğilimi..." [13]

"Ne söylemek istiyorsam doğrudan onu söylemeye çalışıyorum" ilkesi ile biçimlenen Tolstoy'un standardı zamansızdır; değişik biçimlerde dile getirilse de, her devirde öne sürülmüştür. Çok az değişikliğe uğramış bir biçimde, birbirini izleyen kuşakların yazarları tarafından yeniden keşfedilmesi, bu ilkenin evrenselliğinin bir kanıtıdır. Bu, Berlin'deki bir yatılı okula bakam Mr. Isherwood'un "geliştir, bas, kesinleştir" yöntemidir; giderek daha fazla yazarın yöneldiği, gerçekte de yönelmesi gereken bir yöntemdir. Elbette ki, günümüzün sıradan tarihini "geliştirip basmayı ve kesinleştirmeyi" amaçlıyorlarsa...

"Ne söylemek istiyorsam doğrudan onu söylemeye çalışıyorum" gibi dürüst bir ilkeye Tolstoy, başka bir şey daha eklemiştir. Söylemek istediğiniz şeyi doğrudan söylemek gerçekten takdir edilecek bir davranış; fakat konuşacağınız şeylerin kapsamını ne kadar genişletip ne kadar daraltacağınız ayrı bir konudur. Bir fotoğrafçı şöyle söyleyebilir: "Nesneleri gördüğüm gibi alırım. Hiçbir sahte unsur, yapay bir arka plan ya da yapay bir ışık kullanmam. Hile yok. Kesin bir açıklık ve dürüstlük. Fakat görüntülerimi yalnızca yakından alırım. Sınırları bu biçimde belirlenmiş bir alan içinde, amacınızda dürüst olmak ve doğru sözler söylemek çok daha basittir. Kesin olarak sınırları belirlenmiş bir alan içinde kusursuzluğa ulaşmak fazla zor değildir ve bu, son on-on beş yılın kısa öyküsünde oldukça sık raslanılan bir durumdur. "Sanat şaheseri" gibi dürüstçe söylenen sözler bile, durmadan yenilendiklerinde, gönderme yaptıkları değerlere, er ya da geç gölge düşürürler. Tolstoy bu yanlışı yapmadı; kendi kendine sınırlar koymaktansa, elinden geldiğince bakış açısını sınırsız tutmaya çalıştı. Onun için yalnızca "ne söylemek istediğini doğrudan söylemeye çalışması" yeterli değildi: o, dünya ve insanlık hakkında da olabildiğince

çok şey söylemek istiyordu. Dünyaya yönelttiği bu bakış açısını daraltmak, onu romantikleştirmek ve bu dünyaya ait herhangi bir yeri ya da kişiyi yanlış bir biçimde betimlemek, Tolstoy için en büyük günahlar arasındaydı.

Tolstoy bu nedenle, yalnızca betimlemelerindeki doğruluk açısından değil, betimlediği nesnelerin çeşitliliği yönünden de öteki yazarlardan ilerdedir. Bir asker olarak savaşı ve askerleri betimledi; bir aristokrat olarak aristokratları betimledi; fakat aristokrat olmanın yanında, kölelerin özgürlük çabaları ile özdeşim kurmayı da gözardı etmedi: Bir eylem adamı olmasına karşın, yapıtlarında içsel çatışmalara yönelmiştir. Mahkemelerin "şiddetli geçimsizlik" diye adlandırdıkları durumun ayırdandaydı ve bunu betimledi; kırların güzelliğini biliyordu ve onları betimlerken usta bir ressamın cömert, engin ve doğru renklerini kullanıyordu. Köylüleri, toprak sahiplerini, sevgilileri, güzel kadınları, iyileri, kötüleri, yaşama aldırmayanları, mutluları ve mutsuzları, sadıkları ve vefasızları betimledi. Yaşam hiçbir zaman fazla çelişkili değildi, erimi fazla geniş değildi. Köylüleri ele aldığı zamanlarda olduğu gibi, betimlemelerinde yer yer kusursuzluğu elde edememişse, bunun nedeni köylülere karşı soğuk bir tutum sergilemesi ya da onların yaşamı ile kendi yaşamını özdeşleştirememesi değil, yalnızca şans sonucu içinde doğduğu sınıfın, başka sınıftan gelen insanlarla yakın ilişkiler kurma olanağından yoksun olmasıydı. Sonuç olarak köylü betimlemeleri, Çehov'unkiler ile karşılaştırıldığında "yüksek sınıftan gelen birinin düşünce yapısıyla biçimlenmiş" olarak görünmektedir.[41]

Tolstoy gerçekten de, çevresindeki yaşamı, büyük bir yalınlığa sahip olan açık bir bakış açısı ile görüyordu. Çehov'unkinden daha açık, Maupassant'ınkinden daha yumuşak olan Tolstoy'un gözü, daha dokunaklı ve soğukkanlıdır. Yapıtları, derin ve büyük bir organik gücün iz-

lerini taşır. Romanları dışında, daha kısa türlerde yazdıkları önemsiz değildi; sonuçta aynı yoğunlaşma gücü, aynı keskin son vardı ve hiçbiri bir yan ürün değildi. Bu nedenle Tolstoy, günümüzde eskiye oranla daha sık rastlanılan ve Miss Elizabeth Bowen'ın "kalabalık bir düşgücünün daha az önemli olan konuları"nı betimlemek için kullandığı kısa öyküyü, özerk ve ötekilerine eşit bir tür olarak kabul eden romancılar sınıfına girmektedir. *Ivan Ilytch'in Ölümü*, *Kazaklar*, *Aile Mutluluğu* ve daha birçoğu kendi çaplarında önemli anlatılardır ve roman türünden de oldukça farklıdırlar.

Hem roman hem de kısa öykü türündeki başarı ve yeteneği dışında Tolstoy, zamanının İngiliz kurmacasına görkemli bir örnek oluşturmuştur. Virginia Woolf'un da belirttiği gibi; Scott ve Jane Austen, Dickens ve Thackeray, Carlyle ve Ruskin, Brontëler ve George Eliot, Trollope ve ötekileri, büyük savaşların ve ayaklanmaların olduğu dönemlerde yaşamış, fakat birkaç önemsiz bağlam dışında hiçbiri yazdıklarında bunlara değinmemiştir. Yazarların sözü edilen savaşlardan çok uzak bir yaşam sürdükleri ve bu nedenle bu savaşları aytrıntılarıyla ve gerçekçi bir biçimde anlatmalarının olanaksız olduğu ileri sürülebilir. Sözü edilen olaylarla doğrudan bir iletişim içinde olmadıkları doğru; günümüz yazarları için oldukça basit olan yerinde söyleşi ve röportaj olanaklarından da yoksundular ve bunlar göz önüne alındığında sanatlarındaki bu yetersizlikleri belki de hoşgörebiliriz. Peki ya evdeki olaylar? Yazarların kendi ülkelerinde olup bitenlere baktığımızda yukarıdaki savunma biçiminin çöktüğünü görürüz.

On dokuzuncu yüzyıl başlarmda Britanya'nın, gerek kentlerindeki, gerekse kırsal yerleşim birimlerindeki sos-

yal ve politik tarihi, hiç de sevimli bir görünüm sergilemez. Kapatmalar, işçi isyanları, Birlik Kanunları, Fabrika Yasaları, yiyecek için ayaklanmalar, korkunç bir yoksulluk, fabrikalardaki, değirmenlerdeki ve madenlerdeki daha da korkunç çalışma koşulları, toptan işçi alımları ve çocukların ağır çalışma koşulları, raylı sistem, yolsuzluk ve çöken adalet sistemi, işçi sınıfı haklarını ve kuruluşlarını sindirme savaşları, hapishane skandalları, çok önemsiz suçlar için verilen şaşırtıcı derecede ağır cezalar, kadınların ve çocukların idam edilmesi, sıradan insanları bastırmak için silahlı güçlerin kullanılması - tüm bunlar ve daha da fazlası (eğer kanıt gerekliyse) zamanın parlemento ve İçişleri Bakanlığı'nın belgelerinde kayıtlıdır. Tüm bu tarihsel olaylar, en az günümüzde olup bitenler kadar sarsıcı, devrimci, korkunç ve dramatiktir. Hepsinin de ortak teması insanların çektiği acıdır. 1819 yılında Manchester'da, askerler meclisin önünde reform isteminde bulunmak için toplanan insanlara ateş açmış ve Peterloo olarak bilinen toplukıyımda on bir kişiyi öldürüp dört yüz kişiyi de yaralamışlardı; yine aynı tarihlerde Robert Owen, Peel'in heyeti önünde, altı ve yedi, hatta dört ve beş, bazı durumlarda da üç yaşındaki çocukların, sıcaklığı 75 ila 85 derece arasmda değişen değirmenlerde günde yaklaşık on beş saat çalıştırıldıkları yönünde kanıtlar sunmuştu; 1813 yılında on bir ve on iki yaşındaki iki erkek çocuk, hırsızlık yaptıkları gerekçesiyle yedi yıllık sürgünle cezalandırılmıştı; bundan bir yıl sonra, yine aynı suçtan dolayı on dört yaşındaki bir çocuk asılarak idam edilmişti. Yine o dönemlerden kalma güvenilir belgelerde, çocukların köleler gibi satıldığı, ıslahevlerinden gruplar halinde değirmenlere taşındıkları, madenlerde inanılmaz bir mutsuzluk içinde yaşadıkları sık sık göze çarpan gerçeklerden bazılarıdır. Bu çirkin tarih, yüzyılı düşünülebileceğinden çok daha geniş bir biçimde etkisi altına almıştır. Fakat o günlerin romancılarına döndüğü-

müzde, dışarıdaki savaşlardan daha çok, kendi yurtlarında olup bitenlerden haberdar oldukları söylenebilir mi?

Dickens, Mrs. Gaskell, Charles Reade ve *Alton Locke*'un yazarı (Charles Kingsley) dışında, dönemin öteki yazarları ne yazık ki, kendi çevrelerindeki sosyal gelişmelere ilgisiz kalmayı seçmişlerdir. Turgenyev'den Gorki'ye, on dokuzuncu yüzyılın başta gelen Rus yazarlarının hepsi de, belli ölçülerde zihinsel bir içtenlik ve bir tür sıcak kanlı liberalizmle yazmışlardır. Her zaman için "yeni insanlık" kavramının ölçütlerine göre düşünmüşlerdir. Aynı dönemin İngiltere'sinde bu amaçlarla yazan hiçbir yazar yoktur. Yoksa ortak orta sınıf kültürleri gereği, kendi sınıfları dışında olup bitenlere ilgisiz kalmayı mı seçmişlerdi? Belki de romanı, hatta kurmaca olan tüm düzyazı türlerini, yaşamın gerçeklerini derinlemesine değil de, yüzeysel olarak yansıtması gerektiğine inandıkları bir eğlence türü olarak değerlendirmişlerdi.

Belki de haklıydılar: roman belki de yalnızca, acımasız güçlerin çatışmasının, insanın insana yaptığı kötülüklerin, açlık, eşitisizlik, çocuklara yöneltilen kötülük ve toplumsal sıkıntı gibi konuların dışta bırakılması gereken kültürel bir eğlence türü olarak kalmalı. Fakat bunun karşıtı da savunulabilir. Peki betimlenen hoş sahnelerin gerçeklik payı nedir? Örneğin on dokuzuncu yüzyıl İngiliz köy yaşamını görmek için kime bakıyoruz? Bir Turgenyev ya da bir Sahar Orne Jewett var mı? Yine zorunlu olarak Mrs. Gaskell'a dönüyoruz. Gaskell'ı dışta bıraktığımızda, doğayı betimleme ve yorumlama işi, Wordsworth, Tennyson, Crabbe ve Clare gibi şairlere, dağınık günlük yazarlarına, hepsinden önemlisi Cobbett'a, daha sonra Hudson ve Jefferies'a ve romancılar arasında da Hardy'e kalmaktadır.

Bunlar, özellikle romancılara sormamız gereken sorular, fakat aynı zamanda kısa öykü yazarlarına da yöneltilebilir. Doğrusu bu soruları ikinci bir defa sormamıza gerek yok, çünkü burada romancılar ve kısaöykü yazarları aynı kişiler. Sözünü ettiğimiz günlerde kısa öykü, roman ile eş düzeyde bir tür değildi; şiir ile de hiçbir koşutluğu yoktu. Roman yazarı roman yazarı, şair de şair olarak görülüyordu ve şairlerin, dünyada birbiri ardına gelen ve herbiri dünyanın görünürdeki dengesini altüst eden felaketlerin etkisi ile lirik şiirden uzaklaşacakları günler de daha gelmemişti. Şairler hâlâ, kadife ceketler giyen, uzun saçlı ve kültürlü insanlardı; soylu bir düşünce biçimine ulaşmayı amaçlıyorlardı ve genel anlamda düzyazı onların ilgi alanına girmiyordu.

Fakat kısa öykünün yükselişi yakındı; 1850'lerden başlayarak kısa öykü türünün etkisi ve popülaritesi Amerika'dan Avrupa'ya yönelmeye başlamıştı. Önemli yazarlar kısa öyküyü anlamaya ve ayrı bir tür olarak onun olanaklarından yararlanmaya başlamışlardı. Ortak söylemlerinin, doksanlı yıllarda yayınlanan *The Yellow Book*'da görülebileceği bu yazarlar arasında önde gelenler şunlardı: Stevenson, George Moore, Wilde, Wells, Kipling ve neredeyse unutulmuş Hubert Crackanthorpe. Kipling bunların içinde en dokunulmaz olanıdır; belki de berbat bir şair olarak ün salmış olsa da, Kipling İngiliz ulusunun sesi olmuştur. Ulusal kriz zamanlarında, büyük savaş yıllarında ve toplumdan özveri beklenen günlerde, yapılan konuşmalardaki alıntılar açısından Kipling, Shakespeare ile yarışabilen tek yazardır. Hem bir şair hem de bir kısa öykü yazarı olarak Kipling, belki de psikolojik anlamda, bir tür fenomendi. Kısa öykünün genel gelişimi dışında incelenmesi gereken bir fenomen.

Geriye kalan yazarların tümü, kısa öykünün genel gelişimi içinde geçmişle karşılaştırılarak değerlendirilebilirler. Wells, Dickens ve Poe'nun bileşiminin bir ürünüdür; Stevenson, Scott, Dumas ve Poe ile aynı çizgidedir; ilk yapıtlarındaki inanılmaz gevşekliği ile herkesi şaşırtan George Moore, başarılı bir biçimdeTurgenyev ve Fransızların ayakları dibinde oturmuştur; Crackanthorpe ve Wilde ise aynı tapınaktan gelirler. Bu yazarların ellerinde ve daha sonra gelen James, Conrad, Galsworhty, Bennett ve Maugham gibi yazarların da katkılarıyla kısa öykü, bir önceki yüzyılın açlık çeken öksüz çocuğu olmaktan çıkmış ve iyi beslenen gürbüz bir evlat olmuştur. Elbette ki, erkek egemenliği altındaydı, fakat sesi tüm dünyada duyuluyordu. Yüzyılın sonuna doğru İngiliz kısa öyküsü bir varlık göstermeye başlamış, kimliksiz ve güçsüz bir embriyo olmaktan çıkıp, güçlü ve olumlu bir varlık kazanmıştır. Bu ani gelişim, "doksanlı yılların, en azından İngiltere'de, altın bir çağ olduğu" yönündeki efsanenin de sorumlusudur. Bugün bile, bu gelişmelerden elli yıl sonra, (genç yazarlardan bile) bu altın çağa yönelik özlem dolu iç geçirmeler duyulmaktadır. Benim görüşüme göre, bu söylencenin ve altın çağın herhangi bir sınavdan başarıyla geçeceği kuşkuludur.

O dönemin önde gelen yazarlarının, bu "doksanlı yıllarla" ilgili savundukları nokta, bu dönemde erkek egemenliğinde ürünler çıkmasıdır. Bu da, kısa öykünün iyi olması için her zaman maskülen olması gerektiği inancını ortaya çıkarmıştı. Cesur ve güçlü bir devinime sahip olmalı; anlam birbirini izleyen fiziksel eylemlerle verilmeli; bu eylemlerin de, eylemin ve duygunun saydamlaşarak birleştiği bir doruk noktası bulunmalıdır. Okur, öyküyü okuduktan sonra uyarılmalı ve hoşnut kalmalıdır. Böyle bir öyküde; dişiliğin, edilginliğin, içgözlemin, ince ve dolaylı ayrıntıların fazla yeri yoktur.

Doksanlı yıllarda yazılan kısa öykü, başarısını gerçekten bunlara mı borçluydu? Kipling'i şimdilik bir kenara bırakırsak, Wells o dönemin en başarılı yazarıydı. Wells, öykülerinde en çok neye dayanır? Kesinlikle maskülen değerlere değil. Eylemin de fazla bir önemi yoktur. Wells, düşsel bir basil ile aşılanmış bir bilimadamıdır; bilimsel bir dille peri masalları anlatan bir öykücüdür. Bence, Wells nasıl incelenirse incelensin, tüm niteliklerinin güçlü bir biçimde ve bütünüyle karşıt bir nitelik ile yan yana durduğu görülür. Öyküde yabanıl bir olanaksızlık görebilirsiniz, fakat anlatıcı ya da anlatıcıyı konuşturan zihin, ayakları tamamen yere basan, mantıklı biridir. Öykünün son derece karmaşık ve ince bir zekâ ürünü olduğunu kanıtlayan bir yapısı olabilir, fakat Wells büyük bir alçakgönüllülük göstererek, bunu "beceriksiz bir gencin işi" olarak gösterebilmektedir. Öykü düşsel bir dünyayı yansıtabilir, fakat gerçekte toplumsal bir eleştiridir. Astronomik bir mucizeyi anlatan bir öyküsü, Kutsal Kitap'ın dizemleri ile neredeyse bir ayin havasında anlatılmış olabilir. Bu ve buna benzer karşıt güçler, Wells'i, kaprisli ve güçlü bir düşlemle parıldayan düşünceler ortaya çıkartabilen, yorulmak bilmeyen güçlü bir dinamo haline getirir.

Yazınsal anlamda bir Edison olarak tanımlanmıştır ve Edison gibi, doğru zamanda doğmuştur. Daha erken doğmuş olsalardı, Wells ve Edison çok rahat, asılarak idam edilebilirlerdi. Fakat zaman Wells'in zamanıydı ve Mr. Frank Swinnerton o günleri çok güzel anlatmıştır:

"Bize artık basit gelen, fakat o günlerde oldukça yeni ve şaşırtıcı olan, birbiri ardınca gerçekleştirilen yeni buluşlar karşısında, o günlerdeki okurların şaşkınlığını düşlemeye çalışın... Bir çocuğun merakı ve enerjisi ile "Neden?" "Nasıl?" gibi sorular soran ve kendi düşünceleri-

ni ileri süren bilimsel karakterler yaratmıştır Wells. Bu olağanüstü bir durumdu.... Yeni kavramlarla kaynıyordu ve çevresindeki insanlar bu kavramlara geç de olsa atlamışlardı. [5]

Poe, daha önce de belirttiğim gibi, on dokuzuncu yüzyılın düş dünyalarına ve bilimsel fantezilerine duyduğu açlığı öngörebilmiş, fakat bu açlığı ancak belli bir ölçüde giderebilmiştir. Wells bu açlığı tamamen gidermiştir. Gerçekçiliğin yazınsal akımlar içinde en çok savunulan ve kullanılan tutum olduğu günlerde Wells, gerçekçilik peşinde koşmamıştı; kısa öykülerinde yaşamı olduğu gibi ele alınıyordu. "Öykülerimdeki yaşam devamlı değişen bir yaşamdır ya da bu öykülerde yaşamı değiştirmek için türlü yollar arayan insanlar vardır," demiştir kendi de. "Ve hiçbir zaman yaşamı 'sunmadım' En nesnel yazılarım, değişimi amaçlayan eleştiriler ve kışkırtıcı metinlerdir." Wells, yaşamı tersyüz etmeye yönelik bu güçlü isteğe, biraz afacanlık ve şeytanlık katmıştır. Zaten Wells, yetenekli karikatüristler tarafından, arkasında gizli gizli bir iğne tutan küçük, yaramaz bir çocuk olarak betimlenmiştir. Wells, bu iğnesiyle, zamanının tatsız, kendinden hoşnut ve üç boyutlu dünyasında, lezzetli ve heyecan verici bir hasar yaratmıştır. Wells, yeryüzündeki yaşamla ilgili en yabanıl olanaksızlıklardan vazgeçmek istemiyordu. Her şey üç boyutlu değil de, on boyutlu olsaydı? Adamın biri, bir kapıdan geçse ve yok olsa? Evrende yaşayan tek insanlar biz değilsek? İnsanlar ya uçabilse? Wells'in üstün olduğu nokta, bu düşüncelerin yeniliklerinden öte, bunları yoğun olarak kullanması ve inanılır öykülere oturtabilmesidir. Kuşkusuz Wells'den önce gelenler de, bir insanın aniden yok olup olamayacağını, insanların uçup uçamayacağını ya da öteki yıldızlarda yaşam olup olmadığını merak etmişlerdir. Böylesi düşünce-

leri inanılır kılmak için Wells'in, başka yazarlardan farklı olarak kullanabileceği, sözcüklerden başka, değişik bir aracı yoktu. Çoğu yazarın bildiği gibi düşüncelere ulaşmak kolaydır. Zor olan, bu düşünceleri, inanılır bir düzen içinde sözcüklere aktarmak ve başkalarının da, geçici de olsa bu düşüncelere inanmalarını sağlamaktır.

Bu, elbette herkes tarafından bilinen bir gerçek; fakat Wells ile biçemci bir yazar olarak alay edilmiş ve "güzelliğe dikkat etmeden ve onu aramadan" bayağı bir dil kullandığı ileri sürülmüştür. Fakat Wells'in biçeminde ayrı bir güzellik vardır: kurnazlığın güzelliği. Örnek olarak *Eski Mr. Elvesham'ın Öyküsü* 'nü ele alalım. "Bu öyküyü, diyor Wells ilk tümcesinde, "inanılsın diye yazmadım. Burada kuşkusuz yumuşak bir saflık duyumsanıyor, fakat bu, gerçekte güzel bir kurnazlığın başlangıcı; çünkü hemen ardından Wells'in, okura yönelik kaygılarını dile getiren sözler geliyor: "Bunu yazış amacım, bir sonraki kurban için olası bir kaçış yolu aramak. Belki benim talihsizliğimden yararlanabilir. Benim durumum, biliyorum ki, umutsuz ve ben de belli ölçülerde kendi yazgımla yüzleşmeye hazırım. Okurun birdenbire uyarılan zihni, hemen canlı bir soruşturma havasına girmiştir. Kaçış? Kurban? Talihsizlik? Umutsuz? Yazgı? Okur bu tatlı sözlerle kandırılıp, Wells'in gizemli ve önceden kestirilemeyen hesaplarla dolu dünyasına sokulmuştur. Belki bir ton daha ileride? Belki de inanmaya hiç gerek yok? Fakat Wells, okurunu bu tür kuşkulardan ve olanaksızlıklardan çıkartmak için oldukça basit yöntemlere başvuruyor: "Adım George Edward Eden. Trentham, Staffordshire'da doğdum ve babam, buradaki bahçelerde çalışırdı.

Görünürdeki bu sanatsız dilin bazı noktaları, Wells'i biçemci olmaktan kurtarmaktadır. Her ikisi de gerçeği di-

le getirmektedir; her ikisi de belli bir söz dizgesinden oluşur. Anlatıcının her iki adının da, George Edward, dile getirilmesi, yalnızca doğum yerinin değil, bu yerin bulunduğu yerleşim biriminin de belirtilmesi, Wells'in bu tümcelerine, bir doğum belgesinin güvenilir gerçekliğini vermektedir. Wells, yazdıklarının yere sağlam basmasını amaçlamaktadır. Bu her iki farklı söz dizimi, benzer bir kurnazlıkla tasarlanmıştır. "Artık biraz hazır sayılırım, ve "babam buradaki bahçelerde çalışırdı" söz gruplarının her ikisi de biçemciliğin bir örneğidir. Çünkü buradaki ses Wells'in sesi değil, anlatıcının sesidir. Bu, Wells'in biçeme bakış açısı değil, anlatıcının biçeme bakış açısıdır. Bu konuşma, halk tabakasından gelen birinin, bir topluluk önünde konuştuğu için, doğal konuşma biçemini bir kenara bırakıp, "uygun İngilizce "olduğuna inandığı bir biçemle söylediği sözlerden oluşmaktadır. Bu, karakter betimlemesinin iyi bir anahtarıdır.

Görünürde fazla önemli olmayan bu tür gerçeklerin ve türlü biçimsel özelliklerin kurnazca kullanılmasına Wells'te sıklıkla rastlıyoruz. Fakat bu, yalnızca Wells'e özgü bir durum değil. Wells, Dickens'dan sadeliğin güzelliğini öğrendi, Defoe'dan ise, hiç görmediği yerleri ve olayları büyüleyici bir sağlamlık ve gerçeklik içinde betimlemeyi öğrendi. Bence Wells'in bir yazar olarak çekiciliği de, büyük ölçüde buna dayanmaktadır. Wells, bu özelliği sayesinde, gelecekte de verimli olmaya devam edecek bir öykü anlatıcısı olacaktır. Çünkü Wells, yazdıklarına kendi yaşam enerjisini aktarmanın yanında, okurun merakı ile ne yapacağını da çok iyi bilen bir yazardı. Wells, okurunu tatlı sözlerle kandırarak, onunla şakalaşarak, onu tahatsız ederek, gıdıklayarak, denetim altında tutarak ve şaşırtarak; ortaya çıkardığı bu merakı olanaksız durumlara yöneltmeyi ve okurun da bu olanaksız durumları bir

beklenti ve heyecanla karşılamasını sağlamaktadır. Bu nedenle, gelecekte herhangi biri Wells'in bilimsel ve toplumsal düşüncelerini geride bıraksa da, Wells her zaman için usta bir yazar olarak kalacaktır. Kendi kuşağının yazarlarından çok daha iyi öyküler yazan Wells, sıradan olgularla düşgücünün sınırında bulunan düşlem dünyalarını ustalıkla birleştirmiş ve insanların anlattıklarına inanmalarını sağlamıştır.

Gerçekte Wells bir alegori ustasıdır, fakat bir farkla. Onun öyküleri dinsel bir anlamı olan dünyasal öyküler değil; dünyasal bir anlamı olan dinsel öykülerdir - belki daha doğru bir deyişle dünyasal birer uyarı niteliği taşıyan öyküler. Wells, gerçek bir alegori ustası gibi, aynı zamanda öngörüsel yetilere de sahipti: Wells'in uçuş düşleri daha kendi zamanında önemli bir gerçeklik kazanmıştı. 1895'in düşsel dünyası, 1941'in korkunç-gerçekliğin dünyasıydı. Bu elbette ki çok iyi biliniyor ve bunu burada belirtmemin nedeni de, doksanlı yıllarda Wells'in, popüler olan yazarlar içindeki en büyük rakibi ve kendisinden tam bir yıl önce, 1865 yılında doğan Kipling ile aralarındaki temel bir farklılığı vurgulamaktır. Wells, öngörülerinin gerçekleştiğini gören ve bundan tartışılabilir bir hoşnutluk duyan bir kahin ya da bir peygamberdi, bir çağı parçalayıp yıkan ve başlangıçta daha iyiymiş gibi görünen başka bir çağın nasıl kurulduğunu ve sonunda onun da nasıl yıkıldığını gören, yerleşik düzene karşı gelen biriydi. Kipling ise, bunun tam tersine, yok olmakta olan bir düzenin sesiydi. Bu düzen her ne kadar acımasız, şiddetli ve kendinden aptalca hoşnut olsa da, Kipling bunu devam ettirmeyi amaçlıyordu.

Kipling, Hitler gibi, simge olarak gamalı haçı seçmişti. Bu iki kişi arasında görünürde bir fark olmayabilir, fa-

kat her ikisi de abartılı bir yurtsevgisini savunmuş, gösterişli bir etki vermeyi amaçlamış ve zayıfları sadist bir biçimde hor görmüşlerdir. Yazın incelemelerini, psikolojik analizlere dayandırmaktan hoşlananlara ilginç gelebilecek bir gerçek de, Kipling'in çocukken, anne ve babasının Hindistan'a gittiklerinde çocuklarına bakması için görevlendirdikleri bakıcıdan, oldukça çok çekmesidir. Kadın Kipling'e acımasız davranışlarda bulunmuş ve çocuğu son derece mutsuz etmiştir. Bu acımasızlığın dışavurumunu Kipling'in yapıtlarında sık sık görürüz. Kipling, hemen hemen tüm öykülerinde, dayak ve kırbacı, sorunları çözen ve adaleti sağlayan birer araç olarak kullanmıştır. Söylentilere göre Kipling'in, Hindistan'da yaşayan iki İngiliz'in bir yerliye işkence edişlerini anlattığı erken dönem öykülerinden *The Mark of the Beast* (Canavarın İzi), Andrew Lang'ın haklı olarak büyük tepkisini almış ve öykünün derhal yakılmasını öneren William Sharp'ın midesini bulandırmıştı. Aynı fiziksel acıyı *The Light that Failed* (Sönen Işık), *The Mutiny of the Mavericks* (Maverick İsyanı) adlı öykülerde de görebiliriz. Öykülerinden birinin de, mide bulandırıcılığı nedeniyle ün salmış şöyle bir sonu vardır: "Bronckhorst'dan geriye kalanlar bir araba içinde evine yollandı ve ağlayan eşi bu yığını yeniden bir insana döndürmeye çalıştı."

Kipling'in herhangi bir yapıtı incelenirken, bu gerçek kesinlikle gözardı edilmemeli. Kipling bir insan olarak, ilginç bir sayrıl inceleme konusu olabilir, fakat bir yazar olarak ününü duyup da, Kipling de yazınsal anlamda üstün nitelikler arayanlar düş kırıklığına uğrar. Kipling'in büyük bir yazar olduğu yönünde duyulan tüm sözler söylenceseldir. Kipling yazmaya bir gazeteci olarak başladı ve öyle de kaldı. Wells gibi şanslıydı, çünkü tarihsel olarak doğru bir zamanda ve yerde doğmuştu; çocukluğunu

Britanya İmparatorluğu'nun en hareketli denizaşırı yerleşim birimlerinde geçirmişti. Kipling'i bir gazeteci olarak tanımlamak, onu küçümsemek değil, tersine, onu oldukça önemli ve özel niteliklerle özdeşleştirmektir. Bu nitelikleri anlatmanın en iyi yolu alıntı yapmak:

"Korku, şaşkınlık ve katilin yoldaşlarından ayrılması ben gelmeden önce son bulmuştu. Yerdeki karoda yalnızca, inleyen adamın kanı vardı. Sıcak güneş, kanı tozlu bir tabaka halinde kurutmuş ve bu kan tabakası üzerinde dörtgen pastiller biçiminde çatlaklar oluşmuştu. Rüzgâr estiğinde her pastil hafifçe kımıldıyor ve ıslak bir dil gibi uçları havaya kalkıyordu. Daha sonra, sert esen başka bir rüzgâr, havaya, siyah renkli ve taneli bir toz bulutu kaldırıyordu."

Bu kısa alıntıda Kipling'in nitelikleri açıkça görülmektedir. Sahnenin, gösterişli ve teatral bir dizi abartılı imgeyle yansıtılması, dramatik ve kanlı olaylara yöneltilmiş kusursuz bir gazetecinin bakış açısının sonucudur. "Tozlu bir tabaka", "ıslak diller" "inleyen adamın kanı" gibi sözcelerin tümü, belli bir kargaşa, zorbalık ve tropik bir sıcaklık havası yaratmak için bir araya gelmiş etkili, dramatik ve sahte etkilerdir. "Adamın kanı", Kipling'in İncil İngilizcesi'ne öykünerek oluşturduğu dil kullanımına iyi bir örnektir. Bu tür kullanımlara, yazdığı hemen her sayfada rastlarız. Tüm yazdıklarında, kendini küstahça beğenen, kendini dizginlemeden konuşan ve okurun yorumlama yetisini gözardı eden saldırgan bir ses duyarız. Bunların tümü, "ya da daha az çoğalır yasasız" diyen ünlü dizede aydınlatıcı bir ses bulur ve kutsal kitabın horgörücü gücünü açığa vurur. Hitler gibi Kipling de, sıradan insanları hor görüyordu ve onları "aralıklı olarak belirsiz bir ruhsal alanın önceden kestirilemeyen tepkile-

ri ile yüzleşmek zorunda kalan, zavallı, vahşi bir adam ve karmaşık bir hayvan" olarak tanımlamaktaydı. İnsanları bu biçimde hor görmesi, yine Hitler gibi, onları, karakterlerine aldırmadan sınıflara ayırmasına neden oldu. Seçkinler güçlüydü, zekice davranabilen kendini beğenmiş ve küstah kişiler. Peki ya gerisi? Kipling için ötekileri, "bir süpürgenin sopasıyla idare edilen" bir zenci ile eşti.

Kipling'in biçemini renklendiren bu otoriter tutum, onun bir yazar olarak kendini okur ile eş konumda görmediğini ortaya çıkartır. Okura bir şeyler anlatılmaktadır ve o da dinlemek zorundadır. Abartılı bir sahne yaratmak da yeterli değildir; kendi düşünce biçimin, çıkarımını ve felsefesini kabul ettirmeyi amaçlayan Kipling, sonuç çıkarması için son düşünce ve değerlendirme hakkını okura tanımaz. Hemen her öykünün sonunda, ucuz gazeteciliğin ayrılmaz bir özelliği olan, sözde İncil İngilizcesi'ni andıran bir dil ile yazılmış bir ahlak dersi görürsünüz.. *The Miracle of Phanda Bhagat* adlı öykü şu sözlerle biter; "daha bilgili ve bilimsel toplumlar, gerek bu dünyada, gerek öteki dünyada daha iyiyi elde edeceklerdir." Bu, küstah, ucuz ve kişisel bir sondur. Kipling'in öznel otoritesini yansıtmaktadır ve okurun bunu isteyip istemediği düşünülmeden yazılmıştır.

Kipling'in kullandığı, sözde İncil dilini öykünen sahte dilsel iniş çıkışlar, ilginç bir inceleme konusu olabilir. Unutulmaması gereken bir ayrıntı da, Wells'in bile yanlarında sönük kaldığı, dönemin çok satan öteki iki romancısı, Marie Corelli ve Hall Caine'in de bu yöntemi kullanarak büyük okur kitlelerinin gözünü boyadığıdır. Bu yöntemde, cinsel bir skandal oldukça törel bir atmosfer içine oturtulur ve sonuçta ortaya çıkan öykünün dili

çok ince işlenerek, Viktorya dönemi insanlarının doğruluğunu asla sorgulamadıkları o "söz"ün dizemine ulaşılmaya çalışılırdı. Kipling'in cinsel skandallar üzerine söyleyecek fazla şeyi yoktu, fakat uygar bir barbarlığın üyeleri, zayıfların bastırılması ve İmparatorluk sınırları içindeki okuma yazma bilmeyen farklı ırklardan insanların ezilmesi gibi konularda söyleyecek çok şeyi vardı. Eğer bunları gerçekçi bir biçimde anlatmış olsaydı, Kipling kesinlikle toplum dışına itilmiş biri olurdu. Kipling oldukça renkli bir gazeteci dili kullanarak, her şeyi büyük bir gerçekçilik içinde anlatıyormuş gibi davrandı, fakat her şeye, kan, ilke ve sınıf gibi önyargılarla yaklaşıyordu. Sözde İncil'i andıran törel ton sayesinde, her iki epizotu ve onlara kaynaklık eden ilkeleri hoş göstermeyi başardı. Böyle yapmasaydı, yazdıkları tiksindirici olurdu. Mr. Hugh Kingsmill'in belirttiği gibi: "Kipling'in İngilteresi, bilimsel ve yazınsal kulüplerin, Carlton ve Beefsteak Klüpleri'nin ve kır evlerinin İngilteresiydi ve *zenginlerin gözünde işçi sınıfını görebilirdiniz.*" [9]

İtalikler bana ait. Başka bir görüş yoktu. Sonuç olarak Kipling'in Tom Atkins'i, vantriloğun oyuncak bebeği kadar gerçek oluyordu. Kipling'in askerleri hem gerçekti, hem de içten betimlenmişlerdi. Onun yerlileri sessizdir; dünya yönetiminde bir rol oynamazlar. Öte yandan, Kipling'in de çok iyi bildiği gibi, bir sesleri vardı, fakat bu ses yabancı bir dil konuşuyordu ve ancak daha büyük bir adam bunu anlamlandırabilirdi. Fakat Kipling yalnızca tek bir sesi anlamlandırmayı seçti: yönetimi elinde tutan kastın sesi. Mr Kingsmill'in de belirttiği gibi, "kırpılmış konuşmalarda ve yapmacık bir stoacılıkta" ve Tanrı'nın kendi kitabının yatıştırıcı dizeminde, amaçlar ve ilkelere daha "doğru", daha "yüce" ve daha fazla "cennet kaynaklı" gibi gösterilebilirdi.

Wagner'da olduğu gibi Kipling'de iki farklı yön bulamazsınız. Romantik tanrıları ile o parlak alacakaranlıklar ya benzersiz bir biçimde harikadır ya da yine benzersiz bir biçimde kabadır. Bu noktada, Wagner hakkında öne sürülen iki farklı görüşü anımsayabiliriz. Bunlardan ilki Hitlere ait:"Yaşamımın her döneminde ona geri dönerim. Öteki görüş ise Sibelius'a ait: "Wagner kaba, vahşi ve son derece bayağıdır. İncelikten tamamen yoksundur. Aynı şey Kipling için de geçerlidir. Bir yanda onun, uzun bir zaman boyunca yaşamış olmasına karşın artık ölen İmparatoluk ilkeleri önünde saygıyla eğilen ve yazdıklarını dinsel bir metinmiş gibi saygıyla alıntılayan sınıflar ve toplumlar; öte yandan da kaçınılmaz olarak aralarında bulunduğum ve Kipling'in tek bir hecesinin kendilerine bir anlık bile bir zevk vermediği karşıt gruptakiler. Kipling, vahşi duygular betimleyen ve okurda bunları uyandıran bir yazar. Fakat bunların içinde hiçbir sevgi kırıntısı olmadığından eminim. Yetenekli olmasına karşın, biçemci biri olarak nasıl kabul edilemez olduğunu göstermeye çalıştım. Psikolojik bir analiz yapmadan bir insan olarak başarısızlığını anlatmak ise çok daha güç. Fakat öteki yazarlar gibi onun da karakteri yapıtlarında gizlidir. Bu genel kahraman içinde ise, büyük bir yazarın niteliklerini bulamıyorum. Çehov'da olduğu gibi kuşatıcı bir hoşgörü yok; Maupassant gibi tüm karakterleri acımasız bir soyutlanmışlık ve nesnellik içinde betimleme çabası yok; Hardy'deki iyi yüreklilik ve dostluk yok; Conrad'da olduğu gibi yazgıcılık ve soyluluk yok; Dickens ve Shakespeare'de görülen tüm toplumsal sınıfları ve her tipten insanı alçakgönüllülük içinde ele alma da yok; Wells'in geleneklere karşı çıkıcılığından ve erkinciliğinden de hiçbir iz yok ve Rus yazarlarının "ruhun saflığı" dedikleri kavramdan da bütünüyle yoksun. Bunun yerine okur, sınıfsal hoşgörüden yoksun bayağı ve acıma-

sız bir sesi ve sertlik, şaşkınlık ve bencil bir mistisizm ile dolu olan bir bakış açısına sahip bir yazar izlenimi elde ediyor. Zaman ilerledikçe, Kipling'in Hindistan'a bakış açısının doğru olup olmadığını göreceğiz. Şimdilik, Kipling'in otokratik altın çağından elli yıl sonra (antolojilerde çok az görüldüğüne ve yapıtlarının ucuz baskısına yıllarca izin vermediğini göz önüne alın), Hindistan'ın özgürlüğüne kavuşmuş yazarları artık kendi ülkeleri hakkında yazabiliyorlar. Kipling'in duymak istemediği ses, artık gerçekçi ve şiirsel bir tonda konuşarak, Kipling'in gümüş ve pirincine ilginç bir ışık tutmaktadır.

Wells ve Kipling'i bir yana bırakıp, on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki kısa öykünün sahnesine döndüğümüzde, ilginç bir gerçekle karşılaşırız. Ortak bir akım yoktur; yazarlar hiçbir grup içinde birleşmezler. Hepsi de, edilgen değil de, etkin anlatı birimleri içeren öykülerle uğraşmaktadırlar. (Bu da, o an için, Amerikan ve İngiliz karışımı olan James'i beklemek gibi birşeydi.) Stevenson, Doyle ve Wells arasında bazı benzerlikler kurulabilir, fakat bu belli bir akımın nedeni değil, sonucudur. Bu, Poe'nun son meyvesidir. Stevenson söz konusu olduğunda, George Moore'un onun hakkında söylediklerini anımsamak yeter herhalde: "Mr. Stevenson bence, güçsüz elleriyle solgun çiçeklerden yapılmış çelenkler takan ya da büyük bir pencereye dayanıp, elmas uçlu kalemiyle olağanüstü resimler yapan tüketici bir genç. Doyle'da ise Wells'in başka bir yöntemi görülebilir: İkincil ayrıntılar yardımıyla gerçeklikle sıkı ilişkiler kurmuş bir düşgücü, gündelik ortamlarda işlenerek inandırıcılık kazandırılmış korku ve iyi niyetli, kafası karışık okuru simgeleyen can sıkıcı bir doktor ile yola çıkmış inanılmaz ve tuhaf dedektif.

Wells dışında bu sınıftan hiç kimse bir yere ulaşamaz. Onların çağdaşlarına baktığımızda aynı oluşumu görebiliriz. Gissing [7], Dickens'in küçük bir yankısıdır; Wilde, Fransız gerçekçileri tarafından kusursuz bir biçimde arınmış Hans Andersen'in bir ürünüdür; Hubert Crackanthorpe ise, yalnızca İngiliz yazınına bir Maupassant tadı verilmeye çalışılması açısından ilginçtir. Bay Heinemann'ın 1895'te yaptığı liste incelendiğinde, zamanın süslü hanımefendileri ve centilmenleri arasında bir şey bulamazsınız Hall Caine, Sarah Grand, Flore Annie Steele, Ouida, Zangwill, Maxwell Gray, W.J. Locke Adını duyurmuş çoğu kısa öykü yazarı, öteki alanlardaki şanssızlıkları nedeniyle bu alandaki yeteneğini gerekli bir biçimde kanıtlayamamıştır. *The Yellow Ticket* ve *Elder Conklin* gibi yapıtlarında Frank Harris, bugün hâlâ büyük bir beğeniyle okunulan, doğrudan gerçekçi olan öyküler yazmıştır. Yüzyılın bitimine kadar adını duyuran önemli bir kısa öykü yazarı çıkmadı. Adını duyuranlar arasında, Leacock-Thurber-Wodehouse üçlüsünün yazınsal çerçevesi içinde daha belirgin değerlendirilebilecek H.H. Munro (Saki) ve kendi ulusundan gelen bir yazarda görülmeye alışık olunmayan bir biçimde hâlâ akıcı bir İngilizce yazmak için çabalayan George Moore vardı. Moore'un *The Untilled Field* adlı yapıtı ancak 1902 yılında basıldı ve bundan birkaç yıl sonra da Conrad sesini duyurdu.

Kısa öykünün büyük bir dikkatle desteklenen doksanlı yıllardaki tüm ağırlığı bu nedenle, sayısı onu geçmeyen birkaç yazarın sırtındaydı ve bunlardan ancak yarısı birinci sınıf yazabiliyordu.

Fakat yeni yüzyılın başında ilginç ve önemli bir gelişme olur. Kısa öykünün o güne dek İngiltere sınırları için-

de hiçbir kadın yazarın dikkatini çekmemesi önemli bir ayrıntıdır. Fakat doksanlı yıllardan sonra gelen otuz ya da kırk yıl içinde İngiliz kısa öyküsünü etkileyecek en önemli yazarlar, kadınlar arasından çıkacaktır. Yüzyılın sonlarına doğru Surrey tepelerinde, çok renkli bir kişiliği ve hafif İskoç ruhu katışmış bir duyarlığa sahip küçük bir kadın, Rusça'dan bir dizi çeviriye başladı. Yaptıkları insanüstü bir başarının ürünüydü. Constance Garnett'ın, Turgenyev, Tolstoy, Gogol, Dostoyevski, Gorki ve Çehov çevirilerindeki dehası ve şaşırtıcı çalışkanlığı olmasaydı, yirminci yüzyıl İngiliz yazını, özellikle kısa öykü ve tiyatro alanında, çok farklı bir yönde gelişirdi. Yalnızca İngiltere'de değil, Amerika'da da, Rus yazarlarından yapılan bu çevirilerin yokluğunda kısa öykünün nasıl gelişeceğini tasarlamak gerçekten olanaksız. Daha iyi ya da daha kötü olabilirdi: fakat farklı olacağı kesindi. Mr.Murray'in tersini savunmasına karşın, Çehov'un çevirilerinden etkilenmeseydi, Katherine Mansfield yazdıklarını yazamazdı ve İngiliz kısa öyküsü, onu bir köşeye sıkıştırıp yalnızca fantazi sınırları içinde ele alan yazarlarm elinden kurtulamazdı. Kısa öykü yenilikçi bir ruh kazanamayabilirdi, bir anlamda eşitlikçi olamazdı ve asla yapaylıklarla dolu kutusundan çıkıp sıradan yaşamın açık havasma ulaşamazdı. Kısa öykü tür olarak elbette ki, ortaya çıkacaktı, fakat bunun nasılını tahmin etmemiz olanaksız. Bu nedenle benim görüşüme göre, yüzyıl başı ile dünya savaşı arasında, İngiliz ve Amerikan yazınları üzerinde etkili olan en önemli dış kaynaklı yazınsal olayın Garnett'in Turgenyev ve Çehov çevirileri olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Bunun savaş sonrası oluşan kısa öykünün bağımsızlaşması sürecinde etkili olan yazınsal gelişmelerden yalnızca biri olduğu da bir gerçektir. Çünkü kısa öykü toplumsal bir devrim ile ateşlenmişti, tıpkı devrimin savaş ile ateşlendiği gibi. 1914'ten sonra her türlü yazar, fa-

kat özellikle bu tarihten önce adını duyurmuş yazarlar, "ilkin savaşın, sonra da barışın duyarlıklarına yönelttiği baskıdan dolayı şaşkın bir durumdaydı." [8] Fakat bu dönemde adını duyurmamış başka yazarlar vardı. Bunlar varlıklı dergilerin mekanik yapılarından ve sonuçta ortaya çıkan ekonomik özgürlüklerinden kaçamadılar. Onlardan başka yazarlar bile vardı ve görünüşe göre bunlar şair olabilecekken, savaştan sonra dikkatsizce evlerin köşelerine bırakılmış tüfeklere çarpıp dişlerini kırmışlardı. Ve bunların arasından günümüzün kısa öykü yazarları çıktı.

Notlar:

(1) Louise and Aylmer: trans. *Private Diaries of Leo Tolstoy* (1853 - 57) (Oxford University Press)

(2) Bkz. Not 1.

(3) Bkz. Not 1.

(4) Edward Garnett: *Friday Nights* (Cape)

(5) Frank Swinnerton: *The Georgian Literary Scene* (Hutchinson)

(6) Hugh Kinsmill: *Rudyard Kipling* (Horizon, Vol.II., No.9)

(7) Ç.N. George Robert Gissing (1857-1903): Kötü çalışma koşulları ve yoksulluk üzerine yazdığı romanları ile tanınan İngiliz yazar. *New Grab Street* en bilinen romanlarından biridir.

(8) E.J. O'Brien: intro., *Best Short Stories*, 1927: English

BÖLÜM ALTI
KATHERINE MANSFIELD VE A.E. COPPARD

Bir savaşın kötü sonuçları, başka bir savaşa hazırlanan geçiş dönemine yerleştiğinde, yazın alanında da bir rönesansın göstergeleri duyumsanmaya başlamıştı. Ulusların çektiği acılar, verdiği kurbanlar ve kazandığı utkulardan sonra, bir ulusun, kan ve zaferle beslenen yazını, elbette daha güçlü bir biçimde yeniden doğacaktı. Unutulmaz bir şiir ve tiyatro dönemi başlayacaktı ve ağırlığını en çok hissettiren tür de şiir olacaktı.

Bu rönesans, herkesin bildiği nedenlerden ötürü, olgunlaşma olanağını elde edemedi. Öncelikle, insanların kafalarında canlandırdıkları bu rönesansm, temel olarak onur ve utkunun sembollerini kullanması bekleniyordu. Benim düşünceme göre insanlar, Kipling'in o savaşçı yurtseverliği ile Agincourt öncesinin konuşma sanatının bir bileşimini arıyorlardı. İkincisi ve en olumsuzu, çoğu şairin artık lirik bir havada yazacak durumda olmamasıydı, çünkü hespi kırık dökük olmuştu. Savaştan dönen öteki şair arkadaşları önlerinde kupkuru ve bomboş bir gelecek bulmuşlardı. Böyle bir geleceği ise lirik bir tonda betimlemek olanaksızdı. Bu nedenle, savaş sonrası dönemin en ünlü şairlerinden olan Brooke, Noyes, Masefield, Drinkwater ve Housman içinde, yalnızca Housman'ın dikkate değer olması bizi şaşırtmamalı. Şiirdeki rönesans

tam anlamıyla bir fiyaskoydu, tıpkı Shaw ve O'Casey'i çıkarttığınızda tiyatrodaki rönesansın bir fiyasko olması gibi. Yeni şairlerin çıkmasının umulduğu en genç kuşak ise, kendi seslerini çok erken yitirdiklerini gördüler ve kafaları bedenlerinden çok önce yaşlandı. Söylemek istedikleri, duydukları kızgınlık, lirik şiire giremezdi; öte yandan sıradan düzyazının kıvrımlarına da sığamayacak kadar yoğundu. Bu kuşak (1900 ve 1910 yılları arasında doğmuş saygın İngiliz ve Amerikan kısa öykü yazarlarının sayısı gerçekten çok ilginç olabilir), lirik şiir ve kurmaca düzyazı arasında yeni bir türe gereksinim duyuyor ve bunu arıyordu. Aradıklarını kısa öyküde buldular ve bu türü işleyip geliştirmeyi sürdürdüler.

Bu belki bir rastlantıdır, fakat öyle olsa bile ilginç bir rastlantı olsa gerek, çünkü Büyük Savaş'ın sona ermesinden hemen sonra, iki önemli yazar kendi doğal anlatımlarını yalnızca ve yalnızca kısa öyküde buldular. Böyle bir duruma daha önce, Kipling dışında bir yazarda rastlanmamıştı. Bu yazarların, kendilerini yeni bir akımın öncüleri olarak gördüklerini sanmıyorum. Kısa öyküyü bir anlatım aracı olarak seçmeleri elbette bir akımdı ve kendilerinden sonra gelen yirmi yıl içinde, şiiri yeterli bir anlatım aracı olarak görmeyen onlarca yazar da bu akıma katılacaktı. Gerçekten de, Katherine Mansfield ve A.E. Coppard'ın, tüm kusurlarına ve Çehov'a olan borçlarına karşın, İngiliz kısa öyküsünü yaşadıkları dönemde bir yetişkinin özgürlüğüne kavuşturdukları gerçeği yadsınamaz. İngiliz kısa öyküsü onlardan önce, romanın tüm olumlu ve olumsuz yönleriyle beraber, düşgücünü Poe'da, özgünlüğü Wells'te, maskülen özellikleri Kipling'te, güldürü ve kurgu kıvraklıklarını O.Henry'de, renk ve ironiyi Crane'de tanımıştı. Şiirden oldukça uzak kalan tür, doğal olarak lirik özelliklerden de yoksundu, çünkü şairler bunu bir kenara itmişti. Fakat Katherine Mansfield ve

A. E. Coppard kısa öyküye, Elizabeth dönemi lirik şiirinin düşgücünü, kıvraklığını, biçimini ve renkli yapısını vermeye çalıştılar ve kısa öyküye bu yolla yeni bir canlılık, yeni bir biçim ve hepsinden de önemlisi bir saydamlık kazandırdılar.

Bu iki yazarın karşılaştırmasını yapmak bence yararsız olur. Fakat ikisini de ayrı ayrı ele almadan önce, her ikisinin de Rus ve İngiliz etkilerini kendi içlerinde birleştirdiği söylenebilir. Katherine Mansfield, Çehov ve Virginia Woolf'u birleştirirken (belki Dorothy Richardson yoluyla), Coppard ise Çehov ile Henry James'in bir bileşimiydi. Her ikisi de, yirmili yılların başlarında ünlü olma şansını elde ettiler. Öte yandan şunu da belirtmeliyiz ki, her ikisi de, bazı unsurların ilk çıkış noktası değil, fakat bunların iletimini sağlayan yazarlardı. Hiçbiri, Joyce'un yaptığı gibi düzyazının biçimini bozmadı; hiçbiri "Ulysses" ve "The Rainbow" gibi törel ve mistik tartışmalara yol açmadı; hiçbiri Samuel Butler gibi toplumun temellerini sarsmadı. Fakat onlardan sonra, tıpkı Joyce, Lawrence ve Butler'dan sonra olduğu gibi, dokundukları şeylerin hiçbiri eskisi gibi olmadı.

Katherine Mansfield, 1888 yılında Yeni Zelanda'da doğdu. Daha 1909 yılında, yirmi bir yaşındayken, henüz olgunlaşmadan, başarısız da olsa yazmaya başlamıştı. Bu tarihle Büyük Savaş arasında geçen dönemde, 1911 yılında "In a German Pension" başlığı altında bir seçkide toplanan bir dizi öykü yazdı. Fakat savaşın ve genç erkek kardeşinin ölümünün verdiği ruhsal bunalımın etkisi ile, 1917 yılından sonra "düşünceleri, savaşın doğurduğu mekanik uygarlığın etkisinden çok uzaktaki çocukluğuna yönelmeye başladı. [1] Aynı yıl, bu yeni yönelişinin bir sonucu olarak, ilk önemli öyküsünü yazdı. Bu öykünün ilk adı "The Aloe" idi ve daha sonra nedendir bilinmez, bu çekici adı "Prelude" olarak değiştirdi. Ayrı olarak basılan

bu öykü kimsenin dikkatini çekmedi ve yalnızca iki eleştiri aldı. 1920 yılında "Bliss" adındaki ikinci seçkisi çıktı ve avans olarak £40 aldı. 1922 yılında, ağır bir hastalık geçirirken ve neredeyse ölecekken, hiç sorgulanmayacak ününü doğuran "The Garden Party" adlı öykü seçkisi yayınlandı.

Bu birkaç gerçekten, ortaya ilginç sonuçlar çıkmaktadır. Etkin olarak yazdığı dönem kabaca bir on yılı kapsar ve Mr. Middleton Murry'nin sürekli çöp sepetini karıştırıp bir şeyler bulma çabalarına karşın, fazla ürün vermemiştir. Yapıtlarını ortaya koyduğu dönemin tamanında, ruhsal ve fiziksel açıdan büyük acılar çekti ve kendi yazgısının ona çizdiği yolda ilerlemeye çalıştı. Yazdığı öyküler de, izlediği bu yolun ayrılmaz parçalarıdır. Yazgısının ona çizdiği yolun sonuna kadar ulaşamadığı için, yapıtlarının yalnızca küçük bir bölümü olgun parçalar olarak değerlendirilebilir. Keats gibi, onunkine benzeyen ince duyarlığı ile, yazın eleştirmenleri kuşaklar boyunca, eğer yaşamaya devam etseydi, onun daha başka neler yapabileceğini düşündüler.

Peki o halde başarısının sırrı neydi? Başarısı neden bu kadar etkili oldu?

Bu soruların yanıtı özellikle basit. Sanatsal yeteneği ve bunu kısa öykü türüne uygulamadaki başarısı son derece kendine özgüydü. Yazdıklarının belli bir tadı vardı. D.H. Lawrence yapıtlarının çoğunda baş karakter olarak nasıl kendisi ön plana çıkıyorsa, Katherine Mansfield de, yazdığı her sayfanın görülmeyen ve konuşmayan kişiliğidir. Yazdığı mektuplardan, onun anlık, fakat güçlü yanıtlar veren biri olduğunu anlıyoruz. Zihni çok hızlı çalışırdı ve alıcıları devamlı açık duran bir gözlemciydi. Gözleriyle, çevresindeki imgeleri tüm canlılığı ile yakalardı. Yakaladığı bu veriler ve bunlara verdiği tepkiler öncelikle duygusaldır ve gerektiği durumlarda -kişisel yorum ve güvensizlik- sonradan açımlanır. Bu özelliklerin tümü, çoğu za-

man yakındığı acıları ile daha da güçlenmiş ve vurgulanmıştır. Ruhsal durumu ya çok olumlu ya da çok olumsuz bir durum sergilemiş ve hep karşıt iki uç arasında gidip gelmiştir. Aşırı neşe ve umutsuzluk arasında yaşadığı bu kişisel gerginlik, kaçınılmaz olarak yapıtlarını da etkilemiş ve biçimlendirmiştir. Fakat tüm bunların gerisinde büyük bir yüreklilik yatar. Bu yüreklilik kendisini, küçük bir çocuğun yaptığı gibi, umutsuzluğu kolaylıkla yenebileceğini göstermeye çalışırken kuşandığı, zaman zaman ironikleşen yaşam sevgisinde gösterir.

Tüm bu nitelikler, yazarı biçimlendiren kadına aittir. İşte bu, başkalarının öykünemeyeceği gizem ya da dehadır. Fakat böylesine derin bir dugusallık, kısa öykülerin oluşumunda tek başına etkin rol oynayamaz ve Katherine Mansfield gibi çok gözlemci bir kişiliğin, başka yazarlardan etkilenmeme olasılığı bizi çok şaşırtırdı.

Katherine Masnfield çok okurdu ve işin doğrusu, başkalarından çok etkilendi. Yapıtlarındaki ana etki çoğunlukla Çehov olarak görülmüştür. Fakat Mr. Middleton Murry, sanırım biraz aceleci davranarak, buna karşı çıkıyor:

"Katherine Mansfield'in ve Çehov'un öyküleri arasında belli bir benzerlik bulunmaktadır. Fakat eleştirmenler, bu benzerliği çoğu zaman abartma eğilimindeler. Bu eleştirmenler, Katherine Mansfield'in, sanatını Çehov'dan öğrendiğini ileri sürüyorlar. Öne sürülen bu benzerlik ilişkisi oldukça yapaydır. Gerçekte, Katherine Mansfield'in tekniği, Çehov'unkinden çok farklıdır. Çehov'u ve onun yazdıklarını anlayan pek az İngiliz'den biri olan Katherine Mansfield, hiç tanımadığı Çehov'a bir insan olarak büyük bir sevgi duyardı. Fakat kullandığı yöntem bütünüyle ona aittir ve Çehov var olmasaydı bile, yazınsal gelişimi aynı çizgide ilerlerdi.

Yukarıdaki savunmada geçen iki savın özellikle yorumlanması gerek. "Benzerlik ilişkisi" tanımı bana göre derinliği olmayan bir niteleme. Mr. Middleton Murry Katherine Mansfield'i çok iyi tanıyor, fakat Çehov hakkında pek fazla bir şey bilmiyordu. Aynı biçimde, "Çehov var olmasaydı bile, yazınsal gelişimi aynı çizgide ilerlerdi, gibi kesin bir sav da oldukça sorunlu bir öngörüymüş gibi duruyor. Hiç kimse, Mr. Middleton Murry bile, eleştirmenliği kahinlikle karıştırmamalı. Üstelik, Çehov'un kötücül bir etkisi olmadığı ve böyle bir etkinin Katherine Mansfield gibi bir yazarın olgunlaşmasında olumlu bir etki yaratacağı düşünüldüğünde, Mansfield'in sevdiği türün gerçek bir ustası olan Çehov'dan severek bir şeyler öğrenmiş olabileceği gerçeğini kabul etmek bize zarar vermez.

Katherine Mansfield Çehov'dan, İngiliz kısa öyküsünde daha önce hiç uygulanmamış olan iki yenilik edindi: rastlantısal ve dolaylı anlatım. Çehov gibi Katherine Mansfield de, bir öykü anlatırken, içerde kalanlar kadar dışarıda bırakılanları da kullandı ve görünürde belli bir olaya gönderme yaparken, gerçekte tamamen başka ayrıntılar üzerinde bilgiler verdi. Biçemsel ve anlamsal açıdan Çehov ile benzerlikler bulunsa da, Mansfield ve Çehov'un öyküleri arasında önemli bir ayrım bulunmaktadır: Çehov'un öykülerinde gri bir ton vardır, kurşun kalem ve pastel boyalar kullanır. Mansfield ise canlı renkler kullanır ve öyküleri, ışığı yansıtan renkli vitraylar gibidir. Sanatının üstün gözlem yeteneği ile zenginleşen bu yanını, çağdaşı olan iki yazarla paylaşır: Virginia Woolf ve Miss Dorothy Richardson. Sanatı, tıpkı bu iki yazar gibi feminendir. Karakterlerinin düşüncelerini sessiz düşünsel monologlar, kendi kendine söylenmeler ve dedikodular halinde sunmaktan çok hoşlanır: "Bahçe partilerinin, sepetlerin ve dantellerin onunla ne ilgisi vardı ki?

O, tüm bunlardan çok uzaktı. O harikaydı, yakışıklıydı. İnsanlar gülüp oynarken, bahçeye bu muhteşem insan gelmişti. Mutlu... Mutlu... Her şey yolunda, diyordu bu uykulu yüz. Her şey olması gerektiği gibi. Mutluyum.

Ya da aynı biçimde, yine Çehov'unkiler ile paralellik taşıyan başka bir öyküde: "Tüm bunlar gerçekten oldu mu? Bu doğru mu? Korkutucu derecede gerçekti. Bu ilk balo, onun son balosu muydu? Müzik o anda değişir gibi oldu; çok, ama çok hüzünlendi. Derin bir iç geçirdi. Ah! Her şey ne kadar da çabuk değişti! Mutluluk neden sonsuza dek sürmedi? Çünkü sonsuz, yeteri kadar uzun değildi.

Burada, sorular ve yanıtlar, tıpkı denizdeki gelgit gibi birbirini izleyerek belli bir biçem oluşturuyor. Kullanılan retorik çok kırılgan ve ince dokulu. Kolaylıkla okunabiliyor. Gözlerinizi şöyle bir gezdirmeniz yeterli.

Fakat böyle bir biçemin tehlikeleri de açıkça görülebilir. Okur, anlatıcının sesini, karekterin sesi ile karıştırabilir. Katherine Mansfield'in öykülerini okuyanlar bunun doğru olduğunu bilirler ve öykü boyunca kendi kendine söylenip duran o gençkız sesinin, gizliden gizliye yazarın sesi olduğu kolaylıkla tahmin edilebilir. Böyle bir biçemin başka bir tehlikesi de monotonluktur. Sürekli kendi kendine konuşup sorular soran ve yanıtlarını kimseye fırsat tanımadan kendi veren bir ses, okurları zaman zaman bunaltabilir. Son olarak, aynı biçem her öyküde yinelendiği için, birbirinden tamamen farklı karakterler bile, okurda aynı etkiyi yaratmaya başlar: soluk bile almadan; aşk, yaşam ve mutluluk hakkında basit sorular soran ve bunlara kendi yanıtlarını veren kadınlar.

Gerçekten de, Katherine Mansfield'in can alıcı noktası karakter yaratmak değildir. Yanından geçen çok sıradan, çok yalnız, çok mutlu ve çok acınası insanları yakalar. Bunların her birinden, iç yüzlerini açığa çıkaran bir

iki yaşam dilimi alır ve sonra da parmaklarının arasında kayıp gitmelerine izin verir. Bu karakterler de kalabalıkların arasına karışır ve orada kalırlar: Okurların onlara olan acıma duygusu azalıp unutuldukça, onların ilginç anıları da unutulur ve sonunda olumsuz nitelikler edinerek yeniden uzak karakterler haline gelirler. Çehov ile kurulan benzerlik, işte bu noktada yıkılmaya başlıyor: Çehov'da bir karakter hakkında daha çok şey öğrenmeye başladığımız noktada, Mansfield'de anıştırılan birkaç gerçekle yetiniyor ve o karakteri unutmak zorunda kalıyoruz. Saldırıya uğrayan hedef, yüreklerimiz oluyor. Kurşun kalemin griliği ile çizilmiş Çehov karakterleri, öykülerin sınırlarını güçlü karakterler olarak aşarak, bir ulusal Rus resim galerisindeki portreler gibi zengin bir çeşitlilik oluştururlar. Daha çok gençkızlar ve kadınlardan oluşan birkaç tiple uğraşan Katherine Mansfield, Çehov'un bu görkemli çeşitliliğine asla erişemez. Sanatındaki bu yetersizliğin nedeni, hastalığı, olgunluk çağına ulaşmamış olması ve genç ölmesiydi ve tüm bu nedenlerden ötürü, Rus yazarın gücünden yoksundu. Zaman ve koşullar onun gelişimini engelledi. Sanatı, tamamen kişisel bir boyutta kaldı. Pembe yanaklı bir çocuk gibi, yetişkin bir olgunluğa asla erişemedi.

Öte yandan Katherine Mansfield, 1920'li ve hatta 1930'lu yıllarda, kısa öykü türüne damgasını vuran en büyük yazarlardan biri olarak görüldü. O günlerde daha birçok yazar kısa öykü türünde ürünler veriyordu: Maugham, Galsworhty, Conrad, George Moore ve o olağanüstü, fakat istenmeyen "Dubliners"adı altında yayınlanan öykülerin yazarı. Bu yazarların öyküleri de, en az Mansfield'inkiler kadar kalıcı oldu. İçlerinde, Mansfield'i geride bırakanlar bile oldu. Öykülerini, neden kendi kendine söylenen karakterlerle doldurdu? Acaba bunun nedeni, İngiliz kısa öyküsünün tarihinde ilk kez sabit durum-

lar ve gerçekleşmesi olanaksız durumların dışındaki basit olaylara ve yapay ikilemlere değinmesi miydi? "Prelude"u basan matbaadakilerin, "AmanTanrım! Ama bu çocuklar gerçek!" dediği kayıtlara geçmiştir. Bu değişimin nedeni bu muydu? Sıradan yaşamların, hiçbir değişikliğe uğratılmadan, dramatik, ama bir o kadar basit duygusal karışıklıklar halinde sunulabilmesi miydi? Oldukça aydınlatıcı bir nedenden ötürü, kendi dönemindeki yazınsal normlardan uzak durmuştur. Yaşadığı dönemde geçerli olan bu normlar, gerçeklikten ve bir yazar olarak içinde barındırdığı "yakıcı tutkudan" yoksundu. Bence, Katherine Mansfield'in başarısındaki ve geniş kitlelere ulaşabilmesindeki sır, yaşama yaklaşma biçimindeki tazeliği ve renkli, canlı yönteminde yatmaktadır.

Gerçekten de, onun kışkırtmasıyla, kısa öykü yüzünü gerçek yaşama dönmüştür. Üstelik kısa öykünün irdelediği bu yaşam biçimleri, büyük harflerle yazılan fildişi kulelerdeki yaşamlar değil, oldukça sıradan, fakat bir o kadar da sıradışı nitelikleri olan bir yaşamlardı: kenar mahallelerdeki aileler, yoksul sokaklar, köyler, yatak odaları, berber dükkânları, kafeler, oteller ve akla gelebilecek her yer. Savaş yalnızca toplumun her kesimindeki sosyal bariyerleri yıkmakla kalmamış, özellikle yazarlar için geçerli olan toplumsal sınırları da yeniden çizmiştir. Katherine Mansfield, her ne kadar tamamen ilk sorumlusu olmasa da, kısa öykünün kendine sağlam bir yer edineceği demokratik bir yazının başlangıcını oluşturur. Sıradan yaşamlara duyulan bu ortak ilginin tohumları, dolaylı yöntemlere başvurmayan kurmacaları ile Wells ve "Clayhanger" gibi yapıtlar ortaya koyan Bennet tarafından atılmıştı. Fakat savaştan sonra hem Wells hem de Bennett, genel kitleyi etkilemekten uzaklaşarak farklı yollara sapmışlardır: Wells toplumsal kurmacaya, Bennett ise Babil otellerine yönelmişti. Sahneye, var olan yazın-

sal düzeni altüst eden Joyce, D.H. Lawrence ve Virginia Woolf gibi yazarlarla "cinselliğin egemenliği" gelmişti. 1914-18 yılları arasındaki büyük savaştan sonra, yazarlar, insanlık tarihi boyunca elde ettikleri en geniş özgürlüğe ulaştılar ve zincirlerden kurtuldular. Birdenbire, istediklerini söyleme, görme, yapma ve tanımlama olanağı ve özgürlüğünü elde ettiler. Artık her konu, her yazara açıktı. Fiziksel sınırlarını istedikleri kadar zorlayabilirlerdi.

Bu nedenle, belki de bir romancıdan daha çok, kısa öykü yazarı için, sınırsız olasılıklar içeren bir dünya açılmış oldu. Katherine Mansfield, yaratıcı bir bakış açısı ile, en önemsiz olayların bile çok ilgi çekici hale getirilebileceğini göstererek, kapılarını yeni açan bu dünyaya ilk girenler arasındaydı. Belki de bir yazar olarak onun önemi, yaptıklarından çok, nelerin yapılması gerektiğini göstermiş olmasında yatmaktadır. Onun son derece kişisel olan yöntemini pek az yazar başarıyla öykünmüştür. Çoğu yazar, görünüşte sıradan olan olaylardan önemli olanı seçme yeteneklerini geliştirmeye çabalamıştır.

Mansfield'in yapıtlarını sıradanlıktan uzaklaştıran düşgücü ve şiirselliğin aynısı, belki de daha vurgulu haliyle, A.E. Coppard'da görülebilir. "The Garden Praty"nin moda olduğu yıllar, Coppard'ın da yükselişe geçtiği yıllardı. 1878 yılında doğan Coppard, öyküleri özel bir yayınevi tarafından basıldığında, Sherwood Anderson gibi, elinde "bir araba dolusu" basılacak kitabı olan bir yazardı. Yaşamının birkaç yılını bir işadamı olarak geçiren Coppard, yazın dünyasına girmek için öteki yazarlardan daha uzun bir süre beklemek zorunda kalmıştı. Bu nedenle, Coppard'ın bu dünyada verdiği ilk yapıtların, Katherine Mansfield'in ilk yapıtlarından daha olgun olmasına şaşmamak gerek. Doğrusunu söylemek gerekirse, Coppard'ın ilk yapıtları oldukça iyi yapılmış, çok renkli bir el sanatları gösterisi gibiydi: güçlü bir do-

kusu, yürekli ve fantastik bir tasarımı, meşe ve yün gibi has malzemelerden özenle yapılmış ve kendilerine özgü tatları olan ürünler. Bunun nedeni, Sherwood Anderson gibi Coppard'ın da, güzelliğin ve değerin özgün malzemelerden doğduğuna inanmasıydı.

Coppard'ın yapıtları, birkaç şiiri dışında, yaklaşık on adet öykü seçkisinde yer alır. Bunların içinde yalnızca ilk altı ya da yedisi dikkate değerdir; "Adam and Eve and Pinch Me" ile "Silver Circus" arasında yazdığı öyküleri, başyapıtları olarak değerlendirilmektedir. Bu seçkilerin hepsinde, Coppard'ın uygulamada ve kuramsal alanda sahip olduğu bazı karşıt özelliklerin karşı karşıya geldiğini görürüz: bir tarafta gerçekçilik, verilere dayanan betimlemeler, ayakları yere basan gözlemler, basit yöntemlerle sağlanan bir güç ve yalınlık dururken; öte yandan fantastik öğeler, peri masallarında rastlanan olanaksızlıklar, egzotizm, psikolojik tuzaklar ve varsayımlarla karşılaşırız. Bir tarafta açık saçık sözler, söz oyunları, açık yürekliliк, argo, cinselliğe dayanan şakalar ve düzeysiz komedi görürken; öte yanda oldukça süslü ve saygın olmayı hedefleyen bir yazınsal biçem, sözleri ustalıkla yanyana getiren bir usta, derin metaforlar ve ince mizahla karşılaşırız. Zaman ilerledikçe, ilk gruptaki öğeler yerlerini ikinci gruba bırakır; basit yöntemlerle elde edilen güç ve denge, birden fantastik unsurların sisine bürünebilir. Bir öykü yazmaktan çok bir masal anlatma oyunu, üst düzey kuramsal yönergelere göre düzenlenen bir konuma gelir.

Coppard'ın yapıtlarının başka bir önemli noktası daha var: yazdıkları tam olarak öykü değildir. Her fırsat bulduğunda kendisinin de belirttiği gibi, o masal yazıyordu. Bu sözlerinin temelinde, Coppard'ın, öykü anlatma geleneğini, ateşin çevresinde toplanan eski zaman insanlarından türeyen sözlü bir gelenek olarak görmesine neden

olan kuramsal görüşü yatmaktadır. Bu kuramsal görüşünün izinde giderek, yazdığı öykülerin hanlar ve sokak köşeleri gibi ortamlarda abartılarak, eklemeler ve çıkarmalarla sözlü olarak anlatılmasından büyük haz duyardı. Fakat ne yazık ki, basit bir mantık çıkarımıyla, böyle bir kuramın uygulanmasının yazarların kökünü kurutacağı çok açıktı. Yazar denilen kitle, yalnızca belli öyküleri ezberleyecek ve uygun ortamlarda onu sözlü olarak aktarmaktan başka bir şey yapmayacaktı. Folklor, sözlü söylenceler ve sözlü halk fıkralar (Coppard'ın alegoriden çok hoşlandığını unutmamak gerek) ile büyük bir paralellik içeren böylesi bir masal anlatma geleneği, etkili olması için büyük bir yalınlık, uygun metaforların kullanımını ve yazınsal dilden tamamen arınmayı gerekli kılacaktı.

Coppard ve ortaya koyduğu bu kuramın tersine, Coppard'ın yapıtlarında -çoğu zaman yoğunluğu giderek artarak- sözlü gelenekten çok, yazınsal geleneğin biçemsel izleri görülür. Üstelik başka yazarların etkileri bile seçilir: özellikle Henry James. Coppard'ın yapıtlarının bütününde, öykü anlatmanın en yalın ve yazınsal anlamda en karmaşık ve gösterişli biçimleri arasında sonu gelmez bir savaş sürer. Ve bu savaşta kazanan kişi, çoğunlukla -ne yazık ki, Henry James olmuştu.

Coppard'ın yapıtlarının bu anlamda yozlaşması; başlangıçta büyük umutlar vermiş olan, yalın, yürekli ve Kraliçe Elizabeth döneminin yazın rengine yakın bir yazarın gelişimini de önlemiştir. Coppard yirmili yılların başlarında, "Clorinda Walks in Heaven", "The Black Dog" ve "Fishmonger's Fiddle" gibi yapıtları ile sesini duyurmaya başladığında, bir şairin kısa öykü yazmaya başladığı açıkça belli oluyordu. Bu yeni kısa öykü yazarı, kendisine İngiltere'nin kırsal alanlarını, pub'larını, solgun binaları olan taşra kasabalarını ve hatta Londra'nın yoksul semti East End'i seçmişti. Olgunlaşmış bir betin

leme yeteneği, bir öykü kurgulamadaki sıradışı başarısı, lirik renklere, sıcak bir insancıllığa sahip olan ve tüm bunların yanında trajedik unsurların da ayırdında olan Coppard, güçlü ve sağlam yeteneklere sahipti. Bu yeteneğin ürünleri, beklendiği üzere dikkatleri üzerine çekti. Coppard'ın, "Dusky Ruth", "The Poor Man", "The Higgler" ve "Fishmonger's Fiddle" gibi yapıtlarının ortaya koyduğu nitelikler, İngiliz kısa öyküsünün ilk defa tanıştığı özelliklerdi. Bu öyküler ulu çınarlar kadar sağlamdı ve çam kozalakları gibi ilginç kokular salıyordu. Coppard'ın bu öykülerde ortaya koyduğu üstün başarı, yakın zamana kadar geçilememiştir. Bu öyküler, okurlara daha önce hiç bilmedikleri bir tat veriyordu. Uzunca bir süre insanlar bu tadın ne olduğunu anlayamadılar. Sonunda Mr. A.J.J. Ratcliff bu öykülerin tadını buldu: hindistancevizi.

Öte yandan, "Adam and Eve and Pinch Me" öyküsünü yazdığı ilk dönemlerinden başlayarak, Coppard tehlikeli eğilimler göstermeye başladı. Bunu, alıntılarla örnekleyelim:

"Ana caddede yer alan ticaret ve tapınma kurumlarının yüksek yapıları arasında, uzun ve çok dar bir ev yer almaktaydı." (Arabesque: The Mouse)

"Onun bu kıvrak zekâsı, çevresinden keskin ve ılımlı uyarılar almasına neden oluyordu. (The Quiet Woman)

"Düşünmeyen zihinlerle dolu geçen yıllar, onu duyarlı hale getirmişti. (Communion)

"Pozitif enerjinin bulunmadığı bir ortamda salınan iki negatif atoma benziyorlardı. (Craven Arms)

"Tüzpgaz, beklenmedik darbe karşısında kendini birden geri çekti, şeytanca bir kıvrıldı ve alevden dilini dışarı çıkardı. (Fifty Pounds)

Yukarıda seçilerek verilmiş olan tüm bu örnekler, Coppard'ın yanlış olduklarından haberi olmadan yazdığı ve bu nedenle düzeltme olanağı bulamadığı bir biçem ortaya koyar. Alıntılardan ilk üçü, taşra gazeteciliğinin, sizin seçiminize bağlı olarak en iyi ya da en kötü örneklerini ortaya koymaktadır; dördüncü alıntı, anlatının temeline oturtulmaya çalışılmış zorlama bir söz oyunudur ve tüpgaz metaforu da oldukça iticidir.

Oysa Coppard, aşağıdaki gibi de yazabilmektedir:

"Önlerinde, içinden geçtikleri tarla uzanıyordu. Rüzgârda titreşen sarı tomurcukların arasından, havaya ekşi bir koku yükseliyordu." (The Field of Mustard)

"Kapıyı kapatmadan önce, ağır ve sert adımlarla merdivenlerden aşağı inmesini izledi. Yatağa dönüğünde örtüyü kaldırdı. Ölü çıplaktı ve sabun kokuyordu. Örtüyü örterek, yana uzanmış kolu yeniden eline aldı ve soğuk bir mum izlenimi veren kolu gövdeye yanaştırdı. Tam o anda, büyük bir darbeyle yatak odasının kapısı açıldı. (The Higgler)

"Meydana palmiye ağaçları dikilmişti ve ağaçların gövdeleri ananaslara benziyordu. Açık safran renkli çiçeklerle kaplanmışlardı.

Yukarıdaki ilk grup alıntının kısa öykünün doğasına son derece aykırı olduğu çok açık ve bunları yazan bir yazarın, aynı zamanda, sözcüklerin özenle seçildiği ikinci gruptaki alıntıların da yazarı olması, gerçekten çok şaşırtıcı ve inanılmaz. Öte yandan Coppard büyük bir dikkat-

le yazardı, yazma eyleminden çok, öykülerini oluştururken sahip olduklarını ustalıkla bir araya getirirdi. Aklına gelen metaforları not eder, tuhaf betimlemeler seçer, tuhaf adlar, tuhaf durumlar yaratırdı. Tüm bunlar en sonunda bir öykü oluşturabilecek olgunluğa ve yeterliğe ulaştığında, bir araya gelirler ve yazılacak öykünün ana çerçevesini oluştururlardı. Bu süreç, Coppard'ın yapıtlarına bir el işi havası verirdi. Öykülerin görünürdeki doğaçlama havası gerçekte önceden tasarlanmıştır; East End'deki mağaza vitrini, gerçekte zengin bir West End'li tarafından tasarlanmıştır. Coppard bence, en iyi yapıtlarında bile bu zorlama izleniminden kurtulamaz. Öte yandan, "The Higgler", "Dusky Ruth", "Fine Feathers" "The Cherry Tree" ve "The Field of Mustard" gibi yapıtları, Coppard'm çoğu öyküsünün arkaplanını oluşturan Cotswold tepeleri ve Buckinghamshire korulukları gibi son derece güçlü ve İngiliz ruhu taşıyan yapıtlardır. Bunlar ve bunlara benzer onlarca başarısı gibi Coppard'ın ünü de son derece güvenli bir konumdadır. En kötü öyküleri bile, İngiliz kısa öyküsünün en güzel örnekleri arasında yer alabilecek niteliktedir.

Wells ve Kipling'in tersine, Coppard'ın sosyolojik açılımları bulunmamaktadır. Öykülerle, yalnızca bir öykü anlatma adına ilgilenirdi ve yazdıklarında toplumsal, dinsel, bilimsel ve emperyalist bir arkaplan yer almamaktadır. Coppard'm ilgilendiği tek şey, insanların içinde bulunabilecekleri duygusal durumlardı ve öyküleri gerçekten de, ister gerçekçi ister fantastik olsun, bir karnaval izlenimi verirler. Öykülerinin dıştan verdiği aydınlık izlenimin gerisinde çingenemsi bir düş dünyası ve romans gizlidir. Coppard'm yaşamının belli bir döneminde tıpkı çingeneler gibi, Buckingham koruluğunda bir karavanın içine tek başına yaşamış ve en güzel öykülerini de bu dönemde yazmıştır.

Fakat Büyük Savaş'ın sona erdiği tarihte kırk yaşında olan Coppard, insanların 1920'lerin sonrasını karanlık bir boşluk olarak gördüğü bir kuşağın yazarıydı. Ruhsal açıdan her zaman için genç bir yazar olarak görülen Coppard, genel olarak Conrad ve Maugham gibi yazarların kuşağındandır. Coppard'ın en büyük önemi, kendi kuşağında kısa öyküye gerçek değerini veren ilk yazar olmasıdır. Conrad'ın seçtiği tür romandı; Maugham romanın yanında oyun da yazdı. Conrad ve Maugham'ın ikisi de usta işi kısa öyküler yazabilmelerine karşın, kendilerini ifade etmede kullandıkları temel tür kısa öykü değildi. Genç yazarlar için -burada kendi değenimlerime dayanarak konuşabilirim- Coppard büyük bir esin kaynağı oldu. Yazının yetim çocuğu olan kısa öykünün koruma altına alındığını ve kendinden emin bir yetişkin olduğunu, serpilip güçlendiğini gören 1920'li yılların genç yazarlardan en azından bir tanesi, bu gelişmelerden büyük ölçüde umutlanıp yüreklenerek, öteki yazarları da etkileyebilecek bir düzeye ulaştı.

1920'lerin başında, büyük ölçüde Coppard ve Katherine Mansfield'in ve bu ikisinin yanında Conrad, Maugham ve Galsworthy (Galsworhty'nin "Caravan" adlı yapıtı, ilk kısa öykülerden oluşan ilk seçki kabul edilir) ile Wells ve James'in etkisiyle, kısa öykü yeni bir gelişme dönemine girdi. Bu gelişme daha sonra, büyük ölçüde İrlanda ve Amerika'dan beslenecekti, fakat henüz yirmili yılların başlarında Amerikan kısa öyküsü, kış uykusundan uyanmamıştı. E.J.O'Brian bu konuda şöyle diyor: "O yıllar (1915-1922) başarı dolu yıllardı. Makinelerin altın çağıydı. Makineler ve kısa öykü yazarları, çok sayıda ucuz ve kaliteli standart ürünler ortaya koyuyordu. Gerçekten de, yeniliklerle dolu bir dönemdi." Bu nedenle İngiltere'deki yazarlar henüz Amerika'ya bakmıyorlardı. Daha çok Amerikalı yazarlar, İngilizleri izlemeye çalışıyorlardı.

Eğer bu yazarlar kısa öykü yazarlarıysa, daha çok Conrad ve Maugham'a bakıyorlardı.

Yirmili yılların başında Conrad, yazınsal bir popülariteye ulaşmıştı. Maugham da, ilk yıllarında kitlelerin ilgisini üzerine çekmeye başarmıştı. Maugham, George Moore gibi, yazmaya, görünürde çok yeteneksiz biri olarak başlamıştı. Elindeki tek kozu, doğal gözlem yeteneği ve yalın biçimiydi. Bunlar sayesinde de, kısa bir zaman dilimi içinde, yaptığı işin ustaları arasma katılmayı başarmıştı. Maugham'ın kazandığı ünün iki boyutu vardı: bir yanda, yazdığı romanlar ve oyunlarla elde ettiği popülarite: öte yanda "Cakes and Ale" gibi nitelikli kısa öyküleri ile elde ettiği saygın bir yazın adamı kimliği.

Maugham'ı ticari bir sanatçı olarak tanımlamak hiç de yanlış olmaz. Conrad gibi değildi Yazdıklarının niteliği ve görkemine karşın, Conrad'ın kısa öykü türü ile herhangi bir ilgisi olduğunu düşünmüyorum. Conrad çok az öykü yazdı ve bunların çok daha azı kısaydı. İnanılmaz boyutlarda konuşkan olan bir yazar olarak, Conrad, az sözle çok şey anlatma yeteneğinden yoksundu. Bu nedenle, özellikle "Heart of Darkness", "The End of the Tether and Gaspar Ruiz" gibi öyküleri, daha çok uzun kısa öykü, kısa roman ve kısa romancık olarak bilinen tartışmalı türler arasında değerlendirilmektedir. Bu olağanüstü güzel, düşündürücü biçimde romantik öykülerinde Conrad, romanlarında kullandığı yöntemlerden fazla farklı olmayan yönetmler kullanır. Her zamanki gibi, ironik koşullar gereği toplumdan uzak yaşayan yalnız insanları anlatır ve doğanın basit kanunları karşısında içine düştükleri dramatik karşıtlamları betimler. Buna benzer temalar, belki de zorunlu olarak Conrad'ın kullandığı ve uzmanlaştığı yöntemleri gerekli kılıyordu. Bu yöntemlerin etkisi, Conrad'ın kazandırdığı derinliğe, egzotizme ve psikolojik derinliklere inebilme yetilerine dayanmaktadır.

Tüm bunların aktarımında, iki üç bin sözcükten oluşan bir kısa öykü, kesinlikle doğru tür değildir. Yazdığı iki üç öykü, Maupassant'ın onlarca öyküsünün yer aldığı bir seçkiyi doldurmaya yeter. Bütünüyle kişisel, aristokrat ve bir İngiliz'den çok yabancı biri olan Conrad, İngiliz kısa öyküsünün dışında yer alır. Hatta, denizle ilgili yazdığı romanları ile, genel İngiliz romanının bile dışında yer alır. Savaş sonrasındaki genç yazarlara, sunacak fazla bir şeyi yoktu.

Şaşırtıcı bir biçimde, Maugham da, savaş sonrasına bir şey bırakmadı. Maugham aynı anda hem çekici hem de rahatsız edici bir yazardı. Başlangıçta sözcüklerle arası pek iyi olmayan Maugham, işin en başında, kendi yetersizliklerini gizleyecek biçemsel bir model seçmek zorundaydı. Bu noktada, Maupassant için ortaya atılan "doğuştan popüler bir yazar olarak" doğduğu ve "doruğa Flaubert tarafından" çıkartıldığı yönündeki yorumları anımsamak yerinde olabilir. Belki Maugham da, kısa öykü türünde buna eşgüdümlü bir gelişim göstermişti. Maugham, en iyi yapıtı olan "Cakes and Ale"de, uygar bir alaycılık sergilemektedir. Arada bir duygusallığa kayan gerçeklerden uzak düzyazı biçemi, ticari ve yazınsal ustalığın gereği larak, sağlam bir temel olarak gösterilebilir.

Kendisi belirtmemiş olsa da, bence Maugham'ı bir yazar olarak etkileyen başka bir etken daha vardı. Yazdıklarında sürekli olarak, hem yazar olarak kendi sesinde ve karakterlerini konuştururken, Maugham, yazınsal ve etik geleneklere karşı alaycı bir sabırsızlık sergiler ("Cakes and Ale"'de betimlenen, toplumda üstün konumlara gelmeyi hedefleyen romancı karakteri anımsayın) ve bu iki gücün, yanlışları düzeltme iddialarını alaya alır. Maugham'ın bu yanma paralel arayacak olursak, Maupassant'dan uzak durmalıyız. Maugham'ın etkilendiği yazar, "The Way of All Flesh"in yazarıydı. Maugham, bu

yapıtın kendi çağına uygun düşen bir versiyonunu yazacaktı. Aşağıdaki iki alıntıya bir bakalım:

"Bu yüzyılın başındaki öteki zengin adamlar gibi, yalnızca sağlığını korumaya yetecek miktardan daha fazla içiyor ve daha fazla yiyordu. Harika bedeni bile, bu çok yeme ve çok içme alışkanlığının izlerini yansıtmıyordu. Fakat bu uzun süremezdi. Karaciğeri sık sık sorun çıkaracak, kahvaltı sofrasına sararmış gözlerle inmeye başlayacaktı.

"Sanırım yaşam şu anda, kırk yıl önce olduğundan çok daha eğlenceli ve insanlar sanki daha dost canlısı oldular. Eskiden daha değerli ve yücelerdi, daha fazla bilgiliydiler; bilmiyorum. Eskiden daha kavgacı olduklarını biliyorum; çok yemek yerlerdi ve içlerinden birçoğu içkiciydi ve pek az spor yaparlardı. Karaciğerleri bozuktu ve sindirim sistemlerinde sorunlar vardı."

Butler'ın yazdığı ilk paragraf, Maugham'ın yazdığı ikincisiyle temel bir benzerlik içermektedir. Her iki paragrafta da, etki bir dizi gerçekliğin sıralanmasıyla elde edilmiştir. Bu gerçeklerin sıralanması ise, oldukça rahat bir söylem içinde, neredeyse "Bunu ben nereden bileyim?" dercesine yapılmıştır. Yazar sanki, "Benim söylediklerime o kadar da güvenmeyin,"demektedir ve bu da, yazdıklarına ironik bir nitelik katmaktadır. Maugham ve Butler, okura aktardıkları bilgilerin fazla güvenilir olmadıklarını bildirerek, aktarımlarını olumsuz bir tabana oturturlar. Sonuç olarak elde edilen etki ise çok haz vericidir. "The Way of All Flesh" ve "Cakes and Ale" karşılaştırmalı bir çalışma içinde ele alındıklarında, ortaya çok ilginç gerçekler koyabilirler. Böyle bir çalışma en azından, Maugham'ın Maupassant'tan çok, Butler'dan etkilendiğini gözler önüne serer.

Kendi düşünceme göre, eğer Maugham Maupassant'tan daha uzak dursaydı ve Butler'a sarılsaydı, Kıta Avrupası'ndaki yazarlardan çok daha üstün olan ilk İngiliz kısa öykü yazarı olabilirdi. Ne yazık ki Maugham, sahip olduğu üstün gözlem yeteneğine, dinginliğine ve insan güçsüzlüğünü algılamadaki gücüne karşın, çok önemli bir özellikten yoksundur. İkisi arasında büyük farklar gördüğü, fakat en azından bu açıdan birbirlerine büyük ölçüde benzeyen Çehov ve Maupassant'ın tersine Maugham, sevecenlikten yoksundur. Bir yüreği yoktur ve insan, onun yüreğinin olması gereken yerde, otomatik bir aygıtın yer aldığı izlenimine kapılır. Sanırım Maugham'ın yapıtlarındaki o ucuz ve basit izlenimi de buradan kaynaklanmaktadır. Maugham'ın yapıtlarında, bu etkiyi güçlendiren başkabir etki daha vardır: İroni konusunda büyük ustalık elde eden Maugham, bunu baş hedefi haline getirmiştir. Fakat Maugham'm yapıtlarının geneline bakıldığında, özellikle öyküleri incelendiğinde, Maugham'ın görünürdeki ironik biçeminin gerisinde gerçek bir duygusallığın yattığı görülür. Onun bu ilk bakıştaki alaycılığı, gerçekten de eleştirmenlerin biraz çekinmesine neden olur. Oysa bu ince ironinin altında, insanları seven gerçek bir duygusal yatmaktadır.

Maugham'ın öykülerindeki nitelikleri burada özetlemek bize fazla yarar sağlamayacaktır. Oldukça kolay anlaşılan öykülerdir; zevkli bir okuma süreci sunarlar, hepsinden önemlisi, gerçekten birer öykü anlatırlar. Başka bir deyişle, anlattıkları olaylar, anekdot olarak yeniden üçüncü kişilere anlatılabilir. Genelde romantik yerlerde geçerler, çünkü Maugham, Kipling ve Conrad gibi Doğu'yu sever ve egzotik manzaraları ve olayları betimleyip anlatmadaki yeteneği sayesinde büyük bir popülarite kazanmıştır. İnsanın kırılganlığını ve güçsüzlüğün özellikle sevgi ve aşk konularındaki deneyimlerini aktarmak-

tan çok hoşlanıyordu. Dramatk durumları betimleyerek ince bir ustalık noktasına getirdiği öykülerini, Maupassant ve O.Henry'nin yaptığı gibi okurlara sunmaktan büyük keyif alıyordu. Şiirsellikten bütünüyle yoksundu, yöntemleri bir gazeteci ve hakimin dili kadar nesnel ve yalın bir biçem ortaya koyuyordu. Fakat klişe sözceleri kullanmaktan hep kaçınmıştı. Uslu bir çocuk gibi iyi olmak istediğinde tamamen iyi oluyordu; fakat kötü olmak istediğindeyse alabildiğine korkunçlaşıyordu.

Maugham'ın gerçekten de, kariyerinin başlangıcında sözcüklerden anlamayan biri olarak (kendi itirafı) sonradan kazandığı popülariteve ve başarıya karşın, okurlara sunacak hiçbir şeyi bulunmamaktadır. Yaptığı tek şey, kaynağını Fransız gerçekçiliğinden alan sıradan ve nesnel öykü anlatma geleneğini sürdürmektir. Bu nedenle Maugham'ın etkisi hiçbir zaman geniş çaplı ve önemli olmamıştır.

İşte tamamen bu nedenden ötürü, savaş sonrası kısa öykünün gelişimine katkıda bulunan ilk etkiler içinde Conrad ile birlikte anılmıştır. Sahip oldukları popülarite ve kusursuzluğa karşın, ne Conrad ne de Maugham, kısa öykünün gelişimine önemli bir katkıda bulunmamışlardır. Aynı durum çağdaşları için de geçerlidir. En iyi yapıtlarında gözardı edilemeyecek sağlam ve gerçekçi bir geleneği uygulayan Gaslworthy ve Bennett de kısa öyküler yazdılar. W.H. Hudson ("El Ombu" adlı seçkisi olağanüstüdür) ve günün başka yazarları da bu türe katkıda bulundular. Fakat içlerinden hiçbiri gibi, Joyce'un ya da Lawrence'ın yaptığı gibi, var olan düzenin altına dinamit yerleştiremediler. Conrad, Maugham, Bennett, Galsworthy, Hudson ve o günün birçok öteki yazarı, yalnızca eski günlerin ölmüş geleneklerini geleceğe taşımaya çalıştılar. Değişmek için çok geç kalmışlardı ve devrim

yapacak zamanları yoktu. Roman türünü, onu buldukları düzeyden bir üst düzeye taşıdılar. Fakat bu da küçük bir gelişmeydi. Kısa öykünün gelişmesini sağlayacak en büyük etki, her zamanki gibi dışarıdan gelecekti.

(1) J. Middleton Murry: intro. *Letters of Katherine Mansfield*, 1914-22 (Constable)

(2) *The Garden Party*, (Constable)

(3) *Her First Ball* (Constable)

(4) E.J.O'Brian: inro. *Best Short Stories of 1932* (Cape)

BÖLÜM YEDİ
İRLANDA OKULU

İngilizcenin gözenekli bir yapısı vardır ve sürekli alıcı bir esnekliğe sahiptir. Yabancı dillerden gelen etkileri bu kadar kolay içine çekebilmesi ve yeni sözceler oluşturmadaki yeteneği, bu dili canlı tutan etmenler arasındadır. İşin en ilginç yanı, İngilizce'nin bu esnek yapısını en yoğun olarak gösterdiği yerlerin İngiltere dışındaki yerler olmasıdır. Özellikle Amerika ve İrlanda'da İngilizce, hem yazılı hem de sözlü alanlarda çok canlı bir değişim gösterme eğilimi sergiler.

Aynı durum, İrlanda'da uzun yıllar geçerli olmuştur. Yaşamı dramatize etmeye yönelik doğal bir yetenek, en sıradan ve yalın duyguları şiirsel bir dille aktarma eğilimi, İngiliz yazınından çok, İrlanda yazınında kendini gösterir. Eğer İngiliz yazınından İrlanda etkilerini çıkartacak olursanız (Sheridan, Goldsmith, Shaw, Synge, Yeats, O'Casey), bu yazının içinin büyük ölçüdde boşaldığını görürsünüz. Aynı şeyi, son kırk yılın İngiliz kısa öyküsüne yaptığınızda (George Moore, Joyce O'Flaherty, O'Connor, O'Faolain) sonuç hemen hemen aynı olacaktır.

İrlanda kısa öyküsü, İngiliz kısa öyküsü ile karşılaştırıldığında tamamen farklı kaynaklardan beslenmiştir. İnsanların ve sanatın, dinsel, törel ya da politik baskı kar-

şısında var olmak için savaş verdikleri bir ortamda, sanatın kullandığı biçemin kaçınılmaz olarak şiirsel olduğu ve insanların kavgacı bir tutum sergiledikleri bir dönemde, insanların kendilerini ifade etme biçimlerinin devrimsel bir nitelik taşıması kaçınılmazdır. İrlanda'da şiirsellik, kesinlikle bir delilik göstergesi olarak algılanmıyordur. Bir keresinde O'Casey'in bir oyununu izlerken, Dublin'de yaşayan hiçbir çamaşırcı kadının, güneş ve ayla ilgili metaforlar kullanarak şiirsel bir dille konuşmayacağı yorumunda bulunmuş ve O'Casey'in bu kadını neden böyle konuşturduğunu merak etmiştim. Fakat anında, yanımda oturan bir İrlandalı beni kınamış ve bütün İrlandalıların böyle şiirsel konuştuklarını, bunun onların doğasında olduğunu söylemişti. İrlanda yazınını etkileyen başka bir güç de, yine İngiliz yazınınından farklı olarak, politika olmuştu. İrlanda'da iç politika çoğu zaman kanlı çatışmalarla denk tutulmuş ve İrlandalıların gözünde İngilizler birer aptal olarak görülmüştü. Almanlar, Japonlar ve İtalyanlar gibi, İngilizler kendi topraklarında fazla savaşa girişmediler ve yüzyıllar boyunca farklılıklarını Avrupa anakarasında, Asya'nın geçitlerinde ve Afrika çöllerinde hissettirdiler. Daha önce belirttiğim gibi, yazarları da tüm bu gelişmelere kayıtsız kalmıştır. İngiltere, İskoçya ve Wales'te, politik görüş farklılıkları hiçbir zaman, sözcüklerden daha güçlü araçlarla ifade edilme gerekliliği doğurmamıştır. İngilizler, gizli silahları, bombaları, dinamitleri, devrim niteliği taşıyan silahları kendi üzerlerinde kullanmama konusunda büyük bir dikkat göstermişlerdir. Oysa İrlanda'da, tüm bunlar doğal birer politik araç olarak değerlendirilir. Bu görüşün etkileri de her zaman için İngiltere'de görülmüştür. Elizabeth Bowen bu konuda şöyle diyor: "İrlanda tarafındaki öfke, son derece verimli olmuştur; o uzun ve umutsuz romantik kavga, ortaya bir edebiyat koymuştur." [1]

İngiliz yazınında görülmeyen başka bir kitlesel etki de, irlanda yazınında etkisini göstermiş olan Katolik kilisesidir. James Joyce'u ele aldığı kısa, fakat oldukça aydınlatıcı bir çalışmasında, Mr. L.A.G. Strong (yarı irlandalı), "Ulysses'nin geri planında neler yattığını şu sözlerle dile getiriyor: "bu yapıtın özünde, ona kaynaklık eden "Odyssey", tekniği konusunda katkıları olan Fransız yazarlar, "Divina Commeida" ve Engizisyon yatmaktadır.[12] Strong aynı zamanda günah duygusuna değinir ve bu duygunun "Katolik kilisesinin çocuklarının sırtına yüklediği korkunç bir miras" olduğunu söyler. Sanatçı ve din; din ve gerçek yaşam arasındaki bu sonu gelmez çatışma, Joyce'ta öteki yazarlardan daha belirgin ve olumlu bir düzeyde kendini gösterse de, İrlanda yazınının genelini etkisi altına alan bir etkidir. Bu etki, İrlanda yazarlarına şiirsel bir mistizm verir. Bu bölümde tartışılan yazarların çoğu, Moore'dan O'Faolain'a kadar, öykülerinde genel olarak güzel olan ve günah sayılan; yaşamın fiziksel güzellikleri ile törel inançlar arasındaki çatışmaya değinir. Farklı güçler arasındaki bu gerilim ve çatışma, bu yazarların, papazların görkemli cüppeleri ardında kalan gerçek yaşamı canlı bir biçimde betimlemelerini sağlar.

İrlandalı yazarları gerginliğe sokan işte bu içsel çatışmadır. Belki de bu nedenle, İrlanda yazınının son elli yılda etkisi altında kaldığı en önemli yazınsal gelenek Fransız yazını olmuştur. Çağdaş İrlanda kısa öyküsünün, varlığını, Fransız gerçekçiliğinden etkilenen George Moore'a borçlu olduğunu söylemek gerek. George Moore'un kendi öykülerini topladığı "The Untilled Filled" adlı seçki de önemli bir etkiye sahiptir. 1903 yılında, Boer Savaşı'nın hemen sonrasında yayınlanan bu kitap, günümüzde kısa öykünün önemsiz bir tür olduğunu savunanların cesaretini kırmaması gereken bir başarı yakalamıştı. Kitap, yüz adet satmıştı. Daha sonraki bir baskıya yazdığı önsözün-

de, Moore, çok sevdiği geçmişe özlemden yola çıkarak, bu seçkisinin, tıpkı Synge'in "The Playboy of the Western World" adlı yapıtında olduğu gibi, İngiliz ve İrlanda yazın tarihinde önemli bir dönüm noktası olduğunu belirtir. Moore'un, Synge'in yazınsal yaşamında nasıl bir etki yarattığını tam olarak bilmenin bir yolu olmadığından, Synge'i şimdilik bir kenara bırakabilir ve Moore'un kendi kitabı için söylediklerini nesnel olarak değerlendirebiliriz.

Yazınsal alandaki tüm yeni açılımlar gibi Moore'un "The Untilled Field" adlı seçkisi de yanıltıcı biçimde çok yalın görünür. Fakat yazıldıkları dönem göz önüne alındığında, bu öyküler, L.A.G. Strong'un yirmi yıl sonra Joyce'un tuhaf karşılanan öyküleri için söyleyeceği gibi, olağanüstüydüler. Çünkü bu seçki, eğer çok büyük bir yanılgı içinde değilsem, Joyce'un İngiliz kısa öykü tarihinde belki de en önemli yapıt olan "Dubliners" adlı öyküsü ile bazı benzerlikler taşıyordu. Moore'un kendisi de, "sunma sanatı"nı Paris'te öğrendiğini söylemektedir ve bu gerçekten de çok önemli bir ayrıntıdır. Moore'dan önceki yazarlar, öykü anlatırken ilk olarak bir dizi ikilemden (törel, bilimsel vb.) yola çıkar, daha sonra yeniden gündelik yaşama dönerek öykülerini öyle kurgularlardı. Moore, bu sıradan yöntemi terk eden ilk yazardı. Okurların bu öykülerle ne kadar ilgilendiklerini de, bu öykü seçkilerinin satış rakamları gözler önüne sermektedir. Öte yandan, İrlanda köylüleri, taşralı dinadamları, Amerika'da sürgün yaşamı sürenlerle ilgili olan bu öyküler, yapay yapıtların üzerinde kısa zamanda biriken küften hiçbir iz bulamayacağınız gerçekçi anlatılardır ve günümüzde bile büyük bir ilgi ile okunmaktadır. Dahası, ağdalı bir düzyazının hâlâ beğeniyle karşılandığı bir dönemde, Moore'un yazdıkları gerçekten kısa öykülerdi: ekonomik, yalın, hafif bir kurgulama ve saydam. Bu öykülerde doğal bir şiirsellik vardır ve Moore'un da umdu-

ğu gibi, bu öyküler gelecek için birer model olma yeterliğine sahiptir.

Fakat bu durum, Moore'un sonraki öyküleri için geçerli değildir. Yazarın son dönem öyküleri, Moore'un kendi sesine duymaya yönelik çılgın tutkusunun, bu öyküleri ağır bir düzyazıya bürümesi ve giderek daha uzatmasıdır. Sözcüklere -yalnızca sözcüklerin kendisine değil, içlerinde barındırdıkları göndermelere de- yönelik bu tutkulu ve nostaljik aşk, Joyce'da olduğu gibi Moore'da da giderek artacaktı ve sonuç olarak, o karmaşık düşsel dünyaları çıkacaktı ortaya. Moore'un amacı dili yalınlaştırmak veöykü diline daha yüksek bir nitelik katmaktı. Bu amaçları doğrultusunda, kendine özgü bir biçem geliştirmişti. "The Untilled Field"in yalın şiirselliğini, "Celibate Lives"ın kumruları andıran melodilerine bıraktı. Moore'un son dönem öyküleri bence oldukça güzel, fakat bu öykülerin olağanüstü yüzeylerinde bile toz birikmeye başladı ve "The Untilled Earth" adlı seçki, daha yeni yeni tozlanıyor.

Joyce 1882 yılında doğdu ve Dublin'deki gençliğinde "The Untilled Field" adlı seçkiyi okumuş olabilir. Sıradışı tenör sesi yerine, yazarlığını geliştirme kararı almıştı. Bu kitabın yazılmaya başlamasından sonra Joyce yaşama veda etti. O, "Finnigans Wake" ve "Ulysses" gibi yapıtları nedeniyle sıksık onurlandırılmaktadır, fakat insanların pek azı, onun "Dubliners" adlı kısa öykü seçkisindeki başarısından söz eder. "Dubliners", Joyce'un daha sonra hiç kullanmadığı bir biçemle yazılmıştı ve "Ulysses" ya da daha sonraki yapıtları olmasaydı bile, bir tek bu seçkiyle sonsuza dek anılacak yazarlar arasında kalmayı başarabilirdi.

Yazıldığı dönemde bir yayıncıdan ötekine gezip duran "Dubliners" adlı öykü seçkisi, Mr. Strong'un yazısında belirttiği gibi, yazınsal bir devrim niteliğini taşımaktaydı:

"Bu öyküler, çağdaş kısa öykünün dokusunu belirlediler. Yazınsal bilincimize yerleştiklerinde, kısa öykü türü büyük bir değişime girdi. Joyce'un öyküleri, o derin sessizliklerine, kasvetli tonlarına karşın, yüzyılımızın en özgün yazınsal yapıtları arasında yer almaktadır.

Bu yorumdaki anahtar sözcük "özgün. Peki bu özgünlük nerede yatmaktadır? On dört kısa ve bir tane de uzun öykü içeren "Dubliners", 1914 yılında basıldı. Fakat öykülerin yazımına çok daha önce başlanmıştı. Bu öyküleri bugün okuduğumuzda, biçemlerindeki yalınlık ve doğallık karşısında şaşırıp kalırız. Dublin'in resimleri, sisli ve duyarlı bir gerçeklikle çizilmiştir. Üzerlerinde dişil bir gizem bulunmaktadır, çünkü Dublin, Joyce'un kadın kahramanıdır. Bu öykülerde başka bir yenilik daha vardı. Gerçi bunun, İrlanda yazınında öncülleri bulunuyordu, fakat İngiltere için bütünüyle bir yenilikti: şiir. Joyce'un düzyazısındaki duygu yüklü müzik, Wells, Kipling ve O.Henry'nin yazdıklarında yoktur:

"Pencere camındaki birkaç ışık pırıltısı onu kendine çekti. Yeniden kar yağmaya başlamıştı. Uykulu gözlerle kar tanelerini izledi, gümüş rengini andıran taneler, sokak lambasının ışığında yavaşça yere süzülüyordu. Batıya yapacağı yolculuğun zamanı gelmişti. Evet, gazetelerde yazanlar doğruydu: İrlanda'nın tamamında kar vardı. Tüm ülkeyi kaplayan karanlık platonun tamamında kar yağıyordu. Taneler yavaş yavaş, Allen Bataklığı'na daha batıya ve sonra da Shannon'un o hınzır dalgaları üzerine düşüyordu.

Bu paragrafta, on yaşındaki bir çocuğun anlayamayacağı tek bir sözcük bulunmamaktadır. Paragrafın genelinde, şiirsel bir doğallık egemendir. Hiçbir söz oyununa

başvurmadan, sözcüklere yalnızca bir müzikalite verilmiştir. Bu müzikalite, betimsel ve duygusal bir portre ortaya koymaktadır ve özellikle "The Dead" adlı öykünün son sayfalarında bu niteliğin en güzel örneklerini görebilirsiniz. İrlanda'da yazılanlar içinde belki de en iyisi olan bu öyküde de aynı yöntem kullanılmıştır. Öykü, Dublin'deki bir yılbaşı kutlaması ile ilgilidir. Kutlamalar, şarkılar, süslemeler, lezzetli atıştırmalar, sohbetler arasında, öykünün odak noktası, akşam yemeğinde yapacağı konuşmayla ilgili kafa yorup duran bir adamdır. Verdiği partinin başarısı ve onun bu partide oynadığı rol, adamı çok mutlu etmektedir. Partinin sonlarına doğru, konuklardan biri bir şarkı söyler: "Aughrim'li kız." Kendinden son derece hoşnut olan adam, şarkının eşi üzerinde yarattığı etkiyi görür: "yanaklarına renk gelmiş ve gözleri ışıldamaya başlamıştı. İkisi birlikte karanlık gecenin içinde evlerine giderken, yağan karların arasında, bir zamanlar bu şarkıyı söyleyen ve ona delicesine aşık olan, fakat yaşamını yitiren bir delikanlı için yas tutar. Adamın anlık üzüntüsü, birdenbire kendi bencilliğini anlaması ve eşinin yaşamında ne kadar önemsiz bir ayrıntı olduğunu sezinlemesi, yalnızca öykünün kurgusunu değil, aynı zamanda öykünün ruhunu da oluşturmaktadır. İngilizcede yazılmış daha önceki hiçbir öykü, böylesine duyarlı ve bir o kadar da nesnel yazılmamıştı. Hiçbir öyküde, böylesine duygu yüklü bir atmosfer yaratılamamıştı.

İşte bu nedenle, Joyce'un özgünlüğünün sırrı burada yatmaktadır. Bu özgünlük, düşüncelerden, ince zekâ ürünü kurgulardan, şaşırtıcı olaylardan, korkunç ikilemlerden ve bilimsel gizemlerden kaynaklanmamaktadır. Bu özgünlük yalnızca, Joyce'un sıradan yaşamı (bir yılbaşı partisi, bir intihar, sarhoş bir memur, yatılı okul yaşantısı, kırkanç bir anne) büyük bir doğallıkla, tutkuyla ve nesnellikle, ender görülen bir dugusallığa büründürme

yeteneğinde yatmaktadır. İşte bu yetenek, Mr. Strong'un da söylediği gibi, günümüz kısa öyküsünün dokumasını oluşturmuştur. Bu, şaşırtıcı bir gelişme değildi. O yılların kısa öyküsü, hâlâ düşüncelerin, eylemlerin, özenle düzenlenmiş kurguların ve çoğunlukla gerçekte var olmayan insanlarm yaşamlarını etkileyen krizlerin kölesi durumundaydı. Oysa Joyce, gerçek yaşamın ikilemlerini ve krizlerini yeteri kadar şaşırtıcı buluyordu ve yapaylarını yaratma gereği görmüyordu. Moore gibi o da yalnızca kurgulama ve sunma sanatını değil, yaşama derin bir duyarlıkla sızabilme yeteneğini kullanmıştı. Sonuç olarak "The Dead", "Clay", "A Little Cloud" "Araby" ve öteki öyküleri çıkmıştı. Fakat Joyce, belki de sonraki geniş kapsamlı yazınsal girişim ve uğraşları nedeniyle, bu türde başka yapıt ortaya koymadı.

Böylece, 1914 tarihinde, hiç de popüler olmayan bir öykü anlatma biçimi ortaya çıkmış oldu. Büyük güçlüklerle yayınlandıktan sonra başarı kazanan "Dubliners", silahların ve çatışmaların üzerine düşen yalnız bir yaprak gibiydi. "The First Hundred Thousand"ın halka açık okuması da, böylesi bir bireysellik barındırmıyordu. Sekiz yıl boyunca kitabın ikinci baskısı yapılmadı. Bu süre içinde İrlanda kendi devrimsel savaşını yaşayacaktı ve bu karmaşadan, üç önemli kısa öykü yazarı çıkacaktı.

Bu yazarlardan ilki, oldukça ilginç ve yenilikçi bir kişiliğe sahip olan, 1920'li yıllarda Londra'ya gelerek yazmaya başlayan Liam O'Flaherty'dir. Yazamaya yeni başlayan birçok öteki yazar gibi, O'Flaherty de, herkesin ilgileneceği ortak ve genel konularla ilgilendi. Çevresindeki politik açıdan hatalı gördüğü durumları ele aldı ve Londra'daki yaşamı betimlemeye çalıştı: yani en az bildiği konularda yazmaya kalkıştı. Kendisini sıkı bir gerçekçi olarak gören O'Flaherty, içindeki şairi terk etti ve Ma-

upassant'ın silik bir gölgesi olmaya çalıştı. Kendisini sürekli anayurdu olan İrlanda'ya gitmesi yönünde ikna etmeye çalışan Edward Garnett, ona şu öğütte bulunmuştu: "Ülkene geri dön ve inekler hakkında bir öykü yaz." Oldukça mantıklı olan bu öneri sonucunda, ortaya İrlandalı köylüleri, balıkçıları ve kırsal yaşamı anlatan oldukça renkli ve canlı öyküler çıktı. Bir kuzunun doğumundan, bir ineğin ölümüne; yavru bir kuşun ilk uçuşundan, köylü kardeşlerin kavgalarına; hatta Atlantik'te bir dalganın kabarıp İrlanda kıyılarına çarpmasına kadar, ülkesinde gördüğü her konuyu ele alan O'Flaherty, yabanıl, duyarlı ve kimi zaman huzursuz bir güzelliğe sahip öyküler ortaya koydu. Bu evcilleştirilmemiş sözcükler, kimi zaman sayfaları delip geçer. Denizin ve ufka dek uzanan tarlaların, hayvanların ve köylülerin dünyası, Maupassant'da olduğu gibi insanın gözünü alan bir ışıkla aydınlatılmıştı. Buradaki duygular son derece ilkeldi: tutku, hırs, fiziksel şiddet, kıskançlık, nefret, aşk, açlık, yoksulluk. Erkekler ve kadınlar, yalnızca arada bir ortaya çıkan cehennem ateşi korkusuyla dizginlenebilen, ham bir hayvansal güdü, öfke ve açlıkla hareket ediyorlardı.

Bu yazınsal dünyanın, Maupassant'ın dünyası ile birçok ortak yanı vardı ve O'Flaherty, basit, duygusal ve ucuz bir romancı olarak, tutku ve din, yalınlık ve karmaşıklık, bağlılık ve aldatma gibi karşıt güçlerin rengini ce dramasını, denizin, toprağın ve gökyünün arkaplanında büyük bir başarıyla yansıtıyordu. Bu nedenle öyküleri, ekrana yansıtılmış bir hareketlilik izlenimi verir. Joyce'un rahatlıkla serpiştirilmiş sevecenliği bu öykülerde bulamazsınız ve Moore'un melodilerini işitemezsiniz. Bu öykülerde her şey, bir tür sabırsızlık içindedir ve yabanıl, duygusal, fiziksel ve basit bir güç yayarlar.

"Spring Sowing" "The Tent", "The Mountain Tavern" adlı öykülerin başarıları dikkate değerdir, fakat

bunların devamı gelmemiştir. O'Flaherty bir dönem, "The Informer" ve başka romanların yazarı olarak adını duyurmuş, fakat yurtdışına açılarak İngiliz yazın sahnesinden ayrılmıştır. Bu durumdan olumsuz anlamda en çok etkilenen alan kısa öykü idi, çünkü Joyce'un öyküleri kendi açılarından ne kadar devrimsel yenilikler taşıyorsa, O'Flaherty'nin öyküleri de, tıpkı Maupassant'ınkiler gibi, kısa öyküyü geniş kitlelere duyurarak daha popüler hale gelmesini sağlayabilirdi. Maupassant gibi O'Flaherty de, yaşama güçlü bir ışıkla bakıyor, onun dramatik ve sağlam bir yorumunu yapabiliyordu. Tek başına enerji yeterli değildir, fakat O'Flaherty'nin şiirsel enerjisi bir ırmak gibi akıyordu. Okur kendini bu ırmağın seline kaptırıyor ve inanılmaz deneyimler yaşıyordu. "The Dead" adlı öykü, eğer geleceğe dönük tahminlerimde büyük ölçüde yanılmıyorsam, oldukça az bir kitle tarafından okunacaktır; fakat O'Flaherty, popüler bir yazar olmak için doğmuştu.

O'Flaherty savaşta yer aldıktan sonra, Komünist akımı desteklemeye başladı. İrlanda ayaklanmalarında yer alıp almadığını bilmiyorum, fakat onun peşinden gelen iki önemli yazarın, Sean O'Faolain ve Frank O'Connor'ın, bu ayaklanmalar uğruna çok şey yaptığını biliyoruz: gizli silah taşırlar, çiftliklerde gizlenirler, bomba yaparlar ve İrlanda'nın güzel kırlarında sürekli bir kovalamaca içinde yaşarlardı. Onların yaşadığı bu parçalanmışlık, gizlilik, tehlikeler, dramlar, nefretin ve bağlılığın uç halleri, yalnızca iki yazınsal türde yansıtılabilir: O'Casey'in başarıyla yaptığı gibi tiyatroda ve şiirsel anlatıda. Şiirsel anları terimi, bir önceki kuşağın aklına baladları getirebilirdi, fakat Sean O'Faolain ve Frank O'Connor'ın elinde, "şiirsel anları" kısa öykü anlamına geliyordu. Her iki yazar da, gençliklerini parçalanmışlıklar içinde yaşadı ve O'Casey'in deyişiyle 'büyük bir bunamıl geçiren' bu dünyada, her ikisi de geleneksel lirik ideallerden yoksun

bırakılmıştı. Her ikisi de, kısa öykü türünü benimsemişlerdi. Kısa öyküde, devrimin acısı, doğal bir güzellik eşliğinde dramatize edilebilirdi.

Bu son tümce, O'Faolain'ın ilk ve en önemli seçkisi olan "Midsummer Night Madness" için daha geçerlidir. Frank O'Connor'ın "Guests of the Nation" adlı seçkisi, bu açıdan daha zayıftır. O'Faolain İrlanda'nın güneyinden gelir ve yaşamı onun gibi Maupassant'ın gözlerinden bakarak gören daha yabanıl ve doğal bir İrlandalı yazar yoktur. O'Faolain, daha düşsel bir nitelik taşıyan yazarlara özenirdi, bir yanda Turgenyev, bir yanda George Moore. Bu yazanlar gibi onunda, doğanın rengini ve kokusunu kağıda aktarmada üstün bir yeteneğe ve dişil güzellikten kolaylıkla etkilenen bir yapıya sahipti: bu nitelikler onun yapıtlartına duyusal ve olağanüstü güzel bir doku kazandırır. Bu niteliklerin en üst düzeydeki örneklerini "Midsumer Night Madness" adlı öyküde görebiliriz. Bu öyküde genç bir devrimci, uzaklardaki bir kır evinde yaşayan genç bir kızın ve yaşlı bir adamın trajedisini izler. "Small Lady" ve "Fugue" adlı öykülerde de, iki devrimci otorilerden kaçarken, bir çiftlik evinde çok güzel bir kız görürler. Onun yanında kalmak için yanıp tutuşurlar, fakat kaçmak zorunda olduklarını da bilirler. Bu öykülerin gerisinde, devrimin hızlı kalp atışlarını, İrlanda'nın sisleri, dağları ve Cork'un sessiz sokaklarında duyarız. Aynı konulara değinen Frank O'Connnor, şiirsellikten daha az yararlandı ve daha rasyonel, nesnel ve sabırsız bir kişilik yansıttı. Onun öykülerinde İrlanda'nın atmosferi ikinci planda kalır. Öte yandan onun öyküleri de kusursuzdur: Organik yaşamı büyük bir güzellikle yansıtırlar ve temelde İrlanda'nın tüm özelliklerini taşırlar.

Sonuç olarak bu öyküler, İrlanda kısa öyküsünün temellerini oluştururlar: "The Untilled Field" "Dubliners", "Spring Sowing, "Midsummer Night Madness" ve "Gu-

ests of the Nation" İngilizce'de benzerleri olmayan çünkü İngiltere'de Dublin diye bir kent, devrim ve Katolik Kilise bulunmamaktadır- bu seçkiler, gerçekte İngiliz kısa öyküsünün de can damarlarıdır. Bunlar, yeni kısa öykülerdir: bunlar, yapay unsurlardan oluşmuş, birer bulmacayı andıran ve farklı boyutlarla parçaların okurlar tarafından bir araya getirilmesi gereken öyküler değillerdir. Bu öykülerde, yazar her şeyi kendi algıladığı biçimde sunar ve içinde bulunduğu yaşamı dört boyutlu bir resim olarak yansıtabilir. İrlanda'daki gelişmeyi İngiltere'dekinden daha önce tartıştıysam, bunun nedeni, İrlanda ruhunun kısa öyküdeki bu yeni yönteme -eğer gerçekten yeni bir yöntemse- daha çabuk bir yanıt verdiğine inanmış olmamdır. Çünkü Moore ve Joyce, Katherine Mansfield ve Coppard tarafından ortaya konan rönesanstan birkaç yıl önce yapıt vermişlerdi. Aynı yazarlar, Sherwood Anderson'ın Amerika'da yarattığı rönesansın da öncesinde yer alırlar. Buradaki önemli nokta, devrimin tetiklediği İrlanda kısa öyküsünün, enerjisini çok çabuk harcaması, fakat Sherwood Anderson'ın (Hemingway ve öteki yazarlar aracılığıyla) Amerikan kısa öyküsünde yarattığı etkinin hâlâ sürmesidir. Bu etki İngiltere'de duyulmuş ve hâlâ duyulmaktadır. İngiltere'nin bölgesel öykülere ve yerek aksanlara tutucu bir duruşu olması bile bu etkinin yayılmasını etkilememiştir. İrlanda'dan kaynaklanan hareketlilik bir an duralamıştır. Yeni ve taze bir akım hiç beklenmeyen bir yerden, Wales'ten gelmiştir. Bunu daha sonra tartışacağız.

(1) Elizabeth Bowen: intro. *The Faber Book of Modern Stories* (Faber)

(2) L.A.G. Strong: *English Novelists*, ed. Verschoyle (Chatto)

BÖLÜM SEKİZ
AMERİKAN RÖNESANSI

Yaklaşık olarak 1921 yılında yazmaya başlayan genç bir İngiliz yazar için, Amerika'dan gelebilecek biricik esin kaynağı "Winesburg Ohio"nın yazarıydı. Yakın bir tarihte yaşamını yitirmiş olan Sherwood Anderson'ın öyküsü, iyi bilinen bir öyküdür. Savaşın hemen sonrasındaki çılgınlık içinde nasıl yazmaya başladığı, öykülerinde Amerikan geleneklerinden ve biçimciliğinden nasıl uzaklaştığı, dönemin önemli editörlerinden hiçbirinin bu öykülerle başlangıçta ilgilenmemesi ve bu öykülerin başlangıçta nasıl önemsiz dergilerde dağınık bir biçimde yayınlandığı, Sherwood Anderson'ın yaşamındaki ilginç boyutlardır. O günlerin soğuk yazınsal gelenekleri içinde Anderson'ın yazdıkları gerçekten de oldukça tuhaf görünmüş olmalıydı. O dönemin Amerikan kısa öykü yazarı, kendisine çok kullanışlı ve pratik bir şablon bulmuştu ve o tanıdık iki boyutlu öykülerini yazarak para kazanmakla meşgüldü. Kendisine örnek aldığı yazarlar, İngiliz yazarlardı. "Soyutlamalardan olaylar çıkartır ve kendi küçük sahnesinde oynatmak için yaptığı kuklalarını giydirirdi. [1] Eğer Anderson olmasaydı, bu yalıtılmış geleneklerin daha ne kadar ayakta kalacağını tahmin etmek gerçekten olanaksız olurdu.

Anderson iki önemli noktanın ayırdına varmıştı: Bunlardan ilki, Birleşik Devletler'in bir ülke değil bir kıta olduğu ve kendi deyişiyle, "burada o kadar farklı yaşamsal durumlar ve o kadar çok değişik toplumsal gelenek var ki, yapıtlarına ulusal bir tat katmak isteyen yazarlar kesinlikle başarılı olamazlar. Anderson'ın üzerinde durduğu ikinci bir yenilik de, eğer gerçekten bir Amerikan yazını varsa ve bu yazın yalnızca Amerikan geleneğinin ışığında yapıtlar verecekse, Amerikalı bir yazarın yapması gereken ilk işin, Avrupa'ya ve Avrupa yazın geleneklerine sırtını dönüp, kendi insanlarını anlatması gerekliliğidir. Anderson'ın bu kuramını uygulamaya koymak için iki kuşağın yazarları çaba göstermiş olsa da, onun söyledikleri oldukça basitti. Öte yandan, yüz elli yıllık Amerikan yazın geleneği içinde hiçbir yazar şu basit ilkeleri anlayamamıştır: "California. Maine değildir. Kuzey Dakota, Louisiana değildir. Ohio, Kuzey Caroline değildir ve tüm Amerikalılar birbirine yabancıdır." Anderson, bir yazarın tek bir yerde durup, kendi renksiz ve önemsiz dünyası içinde, tıpkı Jane Austen gibi, bütün bir dünyayı betimleyebileceğini biliyordu.

"Betimleme" sözcüğü, Anderson'ın yapıtlarında ayrı bir öneme sahiptir, çünkü Anderson aynı zamanda, bir yazarın betimleme yoluyla her şeyi aktarabileceğine inanmıştır. Bunun sonucunda da, Amerikan tarihinde ilk kez bir yazar, kısa bir oyun yazmak yerine bir resim sunma girişiminde bulunmuştur. Fakat "Sherwood Anderson'ın betimleme yönündeki çabaları fazla fark edilmez, çünkü onun betimlemeleri renkten yoksundur. Anderson renkleri sunmaktansa, gördüğü durumların biçimsel iletimine daha fazla önem veriyordu. Anderson gerçekten de; yavaş, dingin ve renksiz biçemine karşın devrimci bir yazardı. Yarattığı bu yenilikçi etkinin önemli bir bölümünü, yazarı kullandığı materyalle daha da yakınlaştırmak ve

özellikle Amerikalı yazarları Anderson'ın "soğuk, katı ve taşlaşmış" olarak betimlediği İngiliz kültüründen uzaklaştırmaktı. Anderson'ın itici bulduğu bu kültürde, soyluluk ve saygınlı yazarların tek amacı haline gelmişti. Anderson'ın gerçek amacı, Amerika'nın orta batısındaki yaşamı, aristokrat İngilizlerin bakış açısına karşıt bir bakış açısıyla betimlemekti. Anderson, yaşamı, soylu İngilizler gibi "ölümden sonraki başka bir yaşam için hazırlık" olarak görmüyordu. Tüm insan eylemlerine etik amaçlar ve sonuçlar biçmiyordu. Anderson çevresindeki yaşamı, hareket halinde organik bir yapı olarak görüyordu ve bu yaşam ne kadar aptal, renksiz, biçimsiz, acımasız, yoksul ve karmaşık görünürse görünsün, o bu yaşamı anlatmayı hedefliyordu.

O dönem göz önüne alındığında, oldukça basit, fakat bir o kadar da devrimsel olan bu yöntem, Anderson tarafından, daha önce yazınla hiçbir ilgisi olmayan insanlar üzerinde kullanıldı: Ohio vadilerinde yaşayan yoksul beyazlar, kıyıda köşede kalmış çiftçiler, birbirleriyle yarışan beyaz ve siyah gençler, Chicago'nun arka sokaklarında düş kurarak yaşayan aylaklar, taşradaki öğretmenler, unutulup gitmiş kasabalarda yaşayan yaşlı avukatlar. Anderson bu insanların yaşamıyla ilgili romantik olan hiçbir şey söylemiyordu. Bu insanlara biraz düşünceli, ayrıksı ve derinliklerinde büyük bir sevecenlik yatan melankolik bir yürekle yaklaşıyordu. Anderson olmadan, bu insanlar genç gazetecilerin çalıştığı ofislerin pencerelerinin önünden, kimsenin dikkatini çekmeden geçip giderlerdi. Yaşamları, görünürde hiçbir amaca ilerlemeden, öylesine akıp giderdi. Anderson bu insanlar hakkında hissettiklerini ve gördüklerini tatlı bir şaşkınlıkla aktarmıştır. Bu insanların yaşadıkları, aptallıkları, renksiz yaşamları, kendi başına bir büyü ve özenli bir biçim içinde aktarılmıştır.

Bu yöntemin olumlu yanları ve tehlikeleri son derece açıktır. Karakterlerin iyi ya da kötü olarak basmakalıp portreler çizdiği, yaşamın ve insan ilişkilerinin de tekdüze kalıplara baplı kaldığı bir yazına alışık olan okur kitleleri, Anderson'ı okuduklarında onu elbette törel açıdan uygunsuz buldular. Bu doğal bir süreçti ve günümüze hiçbir etkisi bulunmaktadır. Anderson'ın yöntemindeki gerçek tehlike, parodiye son derece açık olmasıydı. Anderson bu özelliği "Dark Laughter" adlı öyküsünde bir dereceye kadar uygulamıştır ve Hemingway ise "Torrents of Spring" adlı yapıtında bunu tamamlamıştır. Bence bunun da fazla bir önemi yok. Anderson'ın yapıtında, otokontrol eksikliğinden kaynaklanan bir zayıflık bulunur. Duyguları tam olarak yansıtabilecek yalınlıktan yoksundu. Fakat bu özellik, Anderson'ın günümüz kısa öyküsü açısından önemini kesinlikle azaltmaz. "Winesburg Ohio" Amerikan kısa öykü tarihinde bir dönüm noktasıdır ve yazarları kendi iç dünyalarına ve doğallığa yöneltmiştir.

Anderson'ın bu öncül örneklerinden yayılan enerji, sonraki on beş yirmi yıl süresince, geniş yaratıcı sonuçlar verecekti. İlk etkiyi Hemingway'de görüyoruz: Eğer Anderson bamakalıp karakterlere dayanan öykülerin modasını eskittiyse, Hemingway de Amerikan kısa öyküsünün tanıdığı tüm öteki kalıpları ve kuralları yıkarak, çok daha yenilikçi ve canlı, öte yandan bir o kadar da klasik öyküleriyle sesini duyurmuştur. Hemingway, kendisinden önceki tüm yazınsal geleneklere bir darbe indirmiştir; özellikle Henry James'in yapıtlarında doruk noktasına ulaşan olağanüstülükten ve karmaşıklıklardan uzak durmuştur. İngilizce'nin yazınsal ağırlığını, daha önce kimsenin cesaret edemeyeceği bir güçle üzerinden atabilmiştir. Anderson gibi Hemingway de, başlangıçta yayınlanmakta büyük güçlükler çekmişti. 1920'li yıllarda giderek

yaygınlaşan özel matbaalarda ve açık biçimde Gertrude Stein'ın etkisi altına girdiği Paris'te, yazdıklarını yayınlama olanağı bulmuştur. Fakat Stein ve Anderson arasında orta bir yol vardı ve Hemingway bu yoldan da geçti. Yazdıklarını, Stein'ın dramatik ritimlerine uygun olarak okuyacak bir kurmaca okur kitlesinin henüz var olmadığının ve uzunca bir süre de böyle bir kitlenin ortaya çıkmayacağının bilincindeydi. Okur kitlelerini düşsel yazınsal kuramlarla besleyemezsiniz ve söyleyecek çok şeyi olan Hemingway, kendisine bir kitle istiyordu. Sonuna dek kullanıldığında zihinsel bir yetersizlik çağrışımı yapan Stein'ın yöntemini alarak, buna biraz sağduyu kattı. Stein'ı okuyan ve gerçekte anlasa da anlamasa da, anlıyormuş gibi görünen herkes, Hemingway'i okuyabilirdi.

"Up in Michigan" adlı ilk öyküsü, 1921 yılında Paris'te yazıldı ve bildiğim kadarıyla herhangi bir sansayona neden olmadı. Başka öykülerle birlikte, "In Our Time" adlı bir seçkiye alınmıştı ve bildiğim kadarıyla bu seçki de fazla heyecanlı bir karşılama görmedi. Öte yandan bu öyküler son derece yenilikçiydi ve "Men Without Women" seçkisindeki öyküler kadar olmasa da, bütünüyle Hemingway'e özgü bir yöntemle yazıldıklarını belli ediyorlardı.

Bu yöntem nedir? Neden bir devrime yol açtı? Öncelikle, Hemingway elinde balta taşıyan bir adamdı. Kuşaklar boyunca -belki de yüz yıl ya da daha fazla süreden beri- yazılı İngilizce giderek daha gösterişli, karmaşık ve süslü olma eğilimi gösteriyordu. İngilizce'nin eğilimi tartışma ve açıklama edimlerine daha çok yaklaşırken; betimleme ve yansıtma edimlerinden olabildiğince uzak duruldu. Hiçbir işe yaramayan bir çok sözcük bir araya geliyordu ve bu sözcükleri biçmenin zamanı çoktan gelmişti. Doksanlı yıllarda Samuel Butler da elinde bir baltayla gelmişti, fakat bu balta, İngiliz dilinden çok, İngiliz törel

yargılarını hedef alıyordu ve Butler bu ikiliği yalnızca tek bir kitabında dile getirmiştir. Hemingway, günümüzde bile İngiliz romanının altın çağı olarak görülen döneme geri dönüp baktığında, ilginç bir gerçek karşısında şaşırmış olmalıydı. Bunun en iyi örnekleri Hardy'de görülebilir. Hemingway, uzun açıklamaların, tartışmaların, toplumsal ikilemlerin ve düşünsel karmaşıklıkların oluşturduğu o kasvet içinde ortaya çıkan parlak betimsel anlatı karşısında şaşırmış olmalıydı. Yalnızca tek bir kuşakta, felsefenin modası geçmiş, toplumsal ikilemler unutulmuş ve yerlerini başka ikilemlere bırakmış ve törel yargılar değişmişti. Fakat insanlar, anlatısal eylem, sahnelerin rengi yerli yerinde kaldı ve eğer doğru biçimde oluşturulmuşlarsa, asla solmadı. İşte bu nedenle Hardy okurlarının bugün akıllarında kalan, günümüzde olanaksız olan felsefi tartışmalar ve ruhsal sıkıntılar değil, gözlerini tamamen nesneye odaklamış ve onu başarıyla betimlemiş bir yazarın sözcükleridir: domuzların başında duran Jude, kışın tarlada çalışan Tess, çocuklarla dua eden Tess ve "The Mayor of Casterbridge"de eşini satan adam. Toplumsal ve törel yargılardaki hiçbir değişim, bu anlatılanları değiştirmiyor. Hiçbir gelişme, bu anlatılanlar ve sayısız kuşakların okurları arasına giremez.

Hemingway'in peşinde olduğu da, işte nesne ve göz arasında kurulan ve nesne ile okuru birbirine yaklaştıran bu doğrudan iletişimdi. Bunu başarmak için, süslü sözcüklerden oluşan koca bir ormanı yere devirmesi gerekiyordu. Açıklamaları, tartışmaları ve hatta yorumları bir kenara bıraktı, mecaz söylemlerden uzak durdu, ölü ve kutsal klişeleri kullanmadı ve sonunda, güçlükle evcilleştirdiği sözcüklerin gerisinde, manzara göründü.

"Sabahın erken saatlerinde, geçitteki yol sert, düz ve henüz tozlu değildi. Altımızda, meşe ve kestane ağaçla-

rıyla örtülü tepeler vardı ve daha da aşağıda deniz uzanıyordu. Öteki yanımızda da karlı dağlar vardı.

Yukarıda betimlenen resim bir bütünü yansıtmaktadır. Ve yine:

"Ebro vadisinin karşısındaki tepeler uzun ve beyazdı. Bu taraíta gölge ve ağaç hiç yoktu ve iki ray arasında kalan istasyon, güneşten kavruluyordu. İstasyonun yakınında, binanın sıcak gölgesi vardı ve açık kapıda, sinekleri uzak tutmak için açılmış bambudan yapılmış bir perde salınıyordu.

Aşağıda yine, arkaplanıyla bir bütünlük oluşturan eksiksiz bir portre bulunmaktadır:

"Çelik çerçeveli ve çok eski gisyileri olan yaşlı bir adam yolun kenarında oturuyordu. Nehrin üzerinde dubalı bir köprü vardı ve üzerinden arabalar, el arabaları, kadınlar, erkekler ve çocuklar geçiyordu. Katırların çektiği arabalar nehrin dik kıyısında zorlanıyor ve askerler arabaların arkasından iterek yardım ediyorlardı. Ayak bileklerine kadar çamura batmış köylüler de, ağır yüklerle dolu el arabalarını sürüyorlardı. Fakat yaşlı adam orada öylece oturuyor ve hiç hareket etmiyordu. Daha fazla ilerleyemeyecek kadar yorgundu."

Yukarıdaki alıntılarda yansıtılan resimler, gerçek yaşam kadar doğallar. Herhangi bir yanılgı olasılığı, yapay renkler, toz pembe gözlükler ve mecaz içermiyorlar. Betimlenmek istenen manzarayı bulutlandırıp kısıtlayabilecek her şey metnin dışında bırakılmış. Aşağıdaki paragrafı ötekilerle karşılaştıralım:

"Gökyüzünde yükselen güneşin ışıkları çiğin üzerinde parlar parlamaz ve güneş ateşten diliyle bu çiğlerin göz

kapaklarını yalar yalamaz, tanecikler içgüdüsel olarak eşyalarını toplayıp, ortadan yok oldular. Bütün bir gün sürecek bir yolculuğa çıkacaklardı. ta ki batmakta olan güneş havayı nemli bir ateş topuna dönüştürüp, gözleri yakıp, bedeni ürpertene kadar. Arkalarında bakırdan bir diski andıran ay vardı ve bütün ova ölü gibi duruyordu.

Burada, okuru etkilemek için oldukça büyük br çaba verilmiş. Oysa Hemingway yalnızca şunu söylüyor: "İşte resim burada. Hepsi bu. Gözünüzü ondan ayırmayın."Hemingway, resimden doğru izlenimi edinme konusunda okura güveniyor. Fakat Mr. Sitwell okura güvenemiyor. Işığı değiştiriyor, odak üzerinde oynuyor ve resmine bir dizi etki vermeye çalışıyor. Her tümcede bir metafor var ve her metafor hatalı bir eskillik ile desteklenmeye çalışılmış: "çiğlerin göz kapakları", "içgüdüsel olarak" Sonuç olarak, ortaya süslü bir paravan çıkmış. Küçük bir esinti onu sarsana kadar, bu paravan son derece gerçek görünüyor, fakat sonra birden gülünçleşiyor.

Fakat Hemingway, bu biçemsel özelliği yalnızca betimlemede kullanmadı. Roman, bir yüzyıldan beri, süslü geleneklerin ve konuşma biçemlerinin etkisi altında kalmıştı. Roman her nasılsa, tüm bunların arasında ayakta kalmayı başarmıştı, fakat kısa öykü her an için bir yıkılma tehlikesi altındaydı. Bu gelenekte, bir karakterin söylediği sözler, bu sözlerin vurgusu, tadı, duygusu ya da anlamı, her zaman için yazardan bir şeyler taşır. Örneğin: "söyediklerini bir kızgınlık belirtisiyle yineledi" "sesine melankolik bir duygu katarak şunları söylemeye yeltendi" "duraksayarak şöyle dedi", "korkuyla bölünen hecelerle kekeledi", "araya girdi", "hafiften gülerek sözlerini sürdürdü. Dickens'dan başlayarak yakın zamana

kadar birçok romanda, böylesi konuşma biçimleri egemen olmuştur.

Hemingway bu geleneğin her harfini bir kenara attı. Bunun yerine yalnızca kendi anıştırma yeteneğini koydu: bir karakterin neler hissettiğini, kızgınlık, pişmanlık, umutsuzluk, şefkat hissedip hissetmediğini, sözcüklerin sıralaması, tonlaması ve hızına göre aktarabiliyordu. Tüm vurgu ve duygu, sözcüklerin o anlık ve gelişigüzel sıralamasında yatmaktadır ("Ben iyiyim, dedi kadın. "Hiçbir sorunum yok. Ben iyiyim.") ve Hemingway okurlardan, bu vurguları ve duyguları yakalama sürecinde ufak bir işbirliğinden başka hiçbir şey istememişti.

Bu yöntemin klasik bir örneğini "Hills Like White Elephants" adlı öyküde görebilirsiniz. Bu öyküde, adamın biri, yasadışı bir iş için, genç bir kızı Madrid'e götürür. İşin içyüzü öyküde bir aska açıklanmaz, hatta kızın duyduğu korkuya ve acıya ya da herhangi başka bir duyguya değinilmez. Adam ve kız, istasyonda, Madrid'e giden ekspres treni beklerler. Hava çok sıcaktır, bira içerler ve konuşurlar. Kızın içinde bir şeyler çökmüş gibidir ve çöken yalnızca geçmiş değil, aynı zamanda gelecektir. Kız çok korkmaktadır ve bu öykü de Hemingway'in ya da başka bir yazarın yazmış olduğu en korkunç öyküdür. Öte yandan öykünün bütününde -büyük ölçüde diyaloglarla kurulu bir öykü- Hemingway, okurların düşüncelerini, izlenimlerini ya da çıkarımlarını etkileyecek tek bir girişmde bulunmaz. Yazar olarak asla metinde değildir ve bir an için bile olsa, nesne ve okur arasına girmez.

Bu öykü ve "The Killers" "The Undefeated" ve "Fifty Grand" gibi öyküler, Hemingway yöntemini bir söylence olarak yazın tarihine yerleştirmişlerdir. Söylenceye göre Hemingway kaba ve cahil biriydi, aptal bir öküzdü. Oysa gerçek, bu söylenenlerin tam tersiydi. Hemingway, en bilinçli kurmaca yazarlarından biriydi. Eğer büyük bir

yanılgı içinde değilsem, arkasında Turgenyev, Maupassant, Sherwood Anderson. Stephen Crane, Defoe ve İngiliz İncili'nin etkileri bulunmaktadır. [3] Bu söylencenin kaynağı, Hemingway ve yarattığı karakterleri birbirinden ayırmadaki başarısızlıktır: cahil boksörler, boğa güreşçileri, gangsterler ve askerler. Bu karakterler, düşüncenin egemen olmadığı bir yaşam sürüyormuş gibi betimlenmişlerdi, hayvansal içgüdülerle hareket ediyorlardı. Gerçek dünyada bunlardan fazlasıyla vardı ve Hemingway'e göre bu karakterlere, gerçekdışı yazınsal idealler yüklemeye gerek yoktu. İşte bu nedenle Hemingway onlar hakkında, onların yaşamlarıyla paralellik taşıyacak biçimde, hayvansal içgüdülerle ve düşüncesiz bir dille yazdı. Aldığı en büyük riskin duygusallık olduğunu biliyordu ve buna aldırmadığını göstermek için omuzlarını öyle bir güçle silkmişti ki, sırtüstü yere düştü. Hemingway gerçekten de, çok duygusal bir yazardır. Görünürde çok katı olan biçeminin gerisinde, sıcak volkanik lavlar gibi kıpraşan duygular yer alır. Her şeyin ötesinde, trajik bir yazardır ve sonsuzluğa yayılmış ölüm korkusundan çok etkilenmiştir.

Belki hiçbir Protestan, bir Katolik'in düşünce yapısını anladığını ileri süremez. Hemingway'in sürekli ölüm temasını irdelemesinin nedeni de belki Katolik düşünce biçimidir. Öyküleri türlü temalarla örülmüştür: boks, boğa güreşi, yasadışı işlemler, avlanma, savaş, balık tutma. Tüm bunlar fiziksel eylemlerdir. Falat gerçekte Hemingway yalnızca bir konu ile ilgilenir: ölüm. Öykülerinin neredeyse tamanında bu temaya rastlayabilirsiniz: "Death in the Afternoon" adlı öykü tamamen bu tema üzerine kuruludur. "Silahlara Veda"nın konusu da, kaçınılmaz olarak ölüme varır. Hemingway için, fiziksel eylem ve fiziksel töre kavramları, çekiciliklerini asla yitirmeyen güç-

lerdi. "Death in the Afternoon" adlı öyküsünde belirttiği gibi, "tüm öyküler, eğer yeterli üsrekliliğe sahiplerse, ölümle noktalanırlar ve sizi ölümden yoksun bırakan yazar, gerçek bir öykü anlatıcısı olamaz."Sonuç olarak ölüm, sürekli yinelenen bir temadır. Ölüm korkusu, tıpkı duygusallık korkusu gibi Hemingway'i ürpertir, fakat sonunda kaçınılmaz olarak ölüme ilişir: "The Killers" adlı öyküsünde gansgterlerin elinden ölüm; "Hills Like White Elephants" adlı öyküde ölüm korkusu; "The Snows of Kilimanjaro" adlı öyküde kangrenden ölen bir adam; "The Undefeated" adlı öyküde boğa güreşçisinin ölümü ve "The Capital of the World"de İspanyol çocuğun ölümü. Kimi zamanlar, daha kısa betimlemelerinde bu temadan uzaklaşır gibi olur, fakat er ya da geç, etin yaşaması, ama sürekli çürümeye yaklaşmasına ilişkin o sonu gelmez karşıtlamın büyüsüne kapılır. Görünürde katı olarak algılanan biçeminde, bu karşıtlamdan kaynaklanan melankolinin ağır atışlarını duyabilirsiniz:

"Çocuklar karyolayı alıp, onu yeşil çadırların arasından geçirerek, kayalıkların aşağısına ve oradan düzlüğe çıkardılar. Yanmaktan sararmış ve altın sarısı lekeler oluşturmuş çimlere doğru esen rüzgâr, ateşin yok ediciliğini azdırıyordu.

Bu alıntıda, kesinlikle öykünülemeyecek kişisel bir ton yatar: içten içe ölümden korkan, ama dıştan bakıldığında bunu kesinlikle belli etmemeye çalışan bir adamın sesi. İşte bu nedenle, Atlantik'in her iki yakasında ortaya çıkan binlerce Hemingway taklidi başarılı olamamıştır: çünkü bu küçük Hemingwayler, sokak köşelerinde duydukları bu sert biçemden etkilenmiş ve yalnızca görünürdeki bu kaba dili öykünmeye çalışmışlardır. Fakat içlerinden hiçbiri, Çehov'un da dediği gibi, "bir yazar ne kadar sert ve katı bir dil kullanırsa, işlediği konular o kadar

duygusal ve dokunaklıdır, ilkesini anlamamıştır. Hemingway gerçekte o kadar duygusaldı ki, kendisini sürekli olarak uzakta tutmaya çalışıyordu. Duygularını ve düşüncelerini, öykülerin yüzeyinden silip atıyordu. Aldoux Huxley, onun bu özelliğini eleştirmiştir. Huxley'e göre Hemingway, "aptal görünmeye çalışan ve iyi bir eğitim aldıklarını gizlemek için ellerinden geleni yapan, akıllı ve kültürlü biriydi.

Hemingway buna, oldukça iyi bir yanıt vermişti:

"Bir roman yazarken, yazar yaşayan insanlar yaratmak zorundadır; karakter değil, insan yaratmalıdır Eğer roman yazarının yarattığı bu insanlar, eski ustalardan, müzikten, çağdaş resimden, yazından ya da bilimden söz ediyorsa, romanda da bu konuların konuşulması gerekir. Eğer bu konular konuşulmazsa, fakat yazar karakterleri konuşturursa, o zaman ortada bir sahtecilik vardır. Eğer bu konularda ne kadar bilgili olduğunu göstermek için yazar konuşuyorsa, o zaman da gösteriş yapıyor demektir. Bu bilgileri aktarırken kullandığı dil ne kadar alımlı, güzel ya da uygun olursa olsun, büyük bir bencillik yaparak yapıtını rezil etmiş olur. "

Bu yanıt gerçekte yalnızca Huxley'e değil, yaşamda onlara sıkıcı gelmeyen pek az şey kalacak kadar çok eğitilmiş büyük aydınlaradır. Bu yanıt aynı zamanda, Hemingway'in kendini savunması ve nasıl yazılması gerektiği konusunda görüşlerini aktarmasıdır. Hemingway, Huxley'in hiçbir karakter yaratmadığını söyleyebilirdi. Huxley'in yaptığı daha çok, bir masaya yatırılıp analitik inceleme altına girecek biyolojik canlılar yaratmaktı. Hemingway ayrıca, kendisi belli bir zaman sonra ölecek insanları betimlese de, Huxley'in karakterlerinin daha öykülerinin başında ölü olduklarını da söyleyebilirdi. Hemingway, yukarıdaki sözlerine şunları eklemiştir:

"Bir romanda, ustalıkla karakter olarak yansıtılamamış kişiler, yazarın kendi deneyimleri, bilgisi, düşünceleri, yüreği ve ona ait olan her şeyden destek almalıdır." [5]

Bir yazar, amaçlarını daha açık bir biçimde belirtemez ve bence bu söylenenlerde, Hemingway'in biçeminin kaba ve katı olduğu yönündeki söylentilerin yanlışlığını ortaya koyacak tüm kanıtlar -eğer gerçekten kanıt gerekliyse- bulunmaktadır. Heminway'ın ayırdına vardığı ve tüm kısa öykü yazarlarının ayırdına varması gereken ilke, birçok şeyi kağıt üzerinde belirtmeden, onları aktarma olasılığının var olduğu idi. Bu anıştırma sanatını geliştirmek, tek bir tümcenin birden fazla şey söylemesini sağlamak, uzun betimlemlere girişmeden istenilen atmosferi ve duyguları aktarmak, kısa öykü yazarlarının gerçek ve en önemli uzmanlık alanlarıdır. Tüm bunları yeni bir biçem içinde geliştirdiği için ve kendisinden önce yazınsal anlamda kusursuzluk ve ideal olarak görülen birçok unsurdan uzak durduğu için, Hemingway günümüzde hâlâ çok önemli ve büyük bir yazardır.

Kabul edilen davranış biçimlerine hiç düşünmeden saldıran tüm put yıkıcılar gibi, Hemingway'i öykünmek de tehlikeliydi. Son on ya da on beş yılda, editörlere sunulan öyküler içinde "Hills Like White Elephants"a benzemeye çalışmaktan öteye gidememiş öykülerin sayısını bilmek gerçekten çok zor, fakat açık olan bir şey var ki, o da "Winesburg Ohio"nun taklitleri çok daha azdı. D.H. Lawrence yazdıklarıyla nasıl tüm İngiltere'yi kasıp kavurduysa, Hemingway ve Anderson ikilisi de, kısa öyküleriyle Amerika'yı etkileri altına almıştır. Hemingway ve Anderson'ın kısa öykü alanındaki yapıcı etkileri hâlâ sürmektedir.

Bu etkinin boyutları gerçekten de çok geniş çaplı olmuştur. Anderson'a göre Amerikalı kısa öykü yazarları, bölgesel bağlamlarda kendilerini yadsımayı bir kenara bı-

rakmalıydılar ve ulusal bir bakış açısı yerine, bölgesel bir bakış açısını benimsemeliydiler. Hemingway ise, Amerikalı kısa öykü yazarlarının gereksiz konulardan, yazınsal tanımlamalardan, söz oyunlarından, lüks duygulardan ve oyunlardan uzak durması gerektiğini savunuyordu. "Eğer düzyazı yazan bir yazar, ne yazdığını yeteri kadar biliyorsa, bildiği şeyleri dışarda bırakabilir ve bu yazarın okuru da, yazar sanki bunları belirtmiş gibi neye gönderme yapıldığını kolaylıkla anlar. [6]

Kısa öyküye ticari açıdan yeni bir başarı kazandıran bu öğretilerden yola çıkan yeni nesil Amerikan kısa öykü yazarları, yüzlerini Amerikan toprağına, Amerikan şehirlerine, Amerikan kasabalarına, Amerikan evlerine, Amerikan politikasına, Amerikalıların umutlarına ve dertlerine dönmüşler ve daha önce kimsenin kullanmadığı verimli Amerikan kaynaklarından renkli yazınsal yapıtlar ortaya koymuşlardır. Yazarlar bir dönem, yerel renkler konusunda fikir edinmek için, Küba, Tahiti, Honolulu gibi romantik ve egzotik yerlere gitmişlerdi. Fakat artık, bu yerel renkleri kendi ülkelerinde, Ohio'nun vadilerinde, Cape Cod'un balıkçı köylerinde, San Francisco salonlarında, güneydeki siyah ve beyaz çekişmelerinde, Ortabatı'da, hotdog büfelerinin önünde, New York'un doğu yakasında, Teksas'ta bulmuşlardı. Kendi çok dilli ve çok kültürlü ülkeleri, yeteri kadar yerek renk sunuyordu.

Tüm bunların dışında, başka bir önemli yeniliğe daha imza attılar. Hala İngilizce olan dillerini buldukları gibi aldılar. İngilizceyi, nerede kullanılırsa kullanılsın, yazılı dile geçirdiler: balo salonlarında, kafe masalarında, fabrika banklarında, sokakta, bakkalda, günlük konuşmalarda, atışmalarda, argoda. Sonuç olarak, ortaya çok daha özgür bir yazılı dil çıktı. Bu yeni dil daha esnek, daha canlı ve akıcıydı. Huxley'in zaman zaman gereğinden fazla enetelektüel görülen "Brave New World" adlı yapı-

tından çok daha cesur ve yeni bir dildi bu.

Böylece, zorlama yazınsal geleneklerden ve sıkıcı koltuklardan kurtularak sokağa çıkan Amerikan kısa öyküsü, daha canlı bir yapı kazanmaya başladı. Bu yeni gelişme çok daha kanlı canlı ve tazeydi. Özellikle 1925 yılından sonra bu yöntemi benimseyen yazarların sayısı önemli ölçüde arttı. Burada, bu yazarların yalnızca küçük bir bölümünde değinmek, dağınık ve yetersiz bir çalışma olur. Bu yazarlar, Amerika'nın her yerinden gelmekteydi. Yalnızca güneyden, koca bir yazın doğdu ve bu yazının ana temalarından bazıları, siyahla beyazın çatışması, çürümekte olan romantizm ve akıp giden zamandı. Bir kuşak önce, aile köklerini Avrupa gettolarında arayan adam, artık, kendinden öncekiler tarafından hiç söylenmemiş yeni şeyleri olan bir Amerikan vatandaşıydı. Savaşın getirdiği bu özgürlük havasında, tıpkı İngiltere'de olduğu gibi birçok kadın yazar ortaya çıktı ve bu kadın yazarların çoğunluğu, tür olarak kısa öyküyü benimsedi. Eğer bu yazarların içinden size on kişinin adını söylersem, bu, ötekileri önemsemediğim anlamına gelmemeli. Tam tersine, Amerikan kısa öyküsünün tamamı, içinde büyük bir enerji barındırır ve Hemingway ile Anderson sayesinde, devamlı yeni şeylere merak salan yazarlar, kendi ülkelerinin verimli topraklarında yaratıcılıklarını sürdürmektedir.

Sanırım bu yazarlar içinde akla ilk gelenler, William Faulkner, Erskine Caldwell, Katherine Ann Porter ve William Saroyan'dır. Gerçi bu liste, birçok öteki birinci sınıf yazara büyük bir haksızlık olabilir. Bu yazarlar, kısa öykü türünü, kendilerinden önce hiçbir yazarın başaramadığı bir ustalıkla biçimlendirmişlerdi: Ruth Suckow, Kay Boyle, Dorothy Parker, Willa cather, Morley Calaghan, Manuel Komroff, John Steinbeck, William Marsh, Dorothy Canfield ve elbette Leocock ile Thurber.

Faulkner, Hemingway'in çağdaşıdır. Savaş sonrasının zorluklarından çok, savaşın gerçek acılarını yaşamış bu kuşaktan gelen Faulkner, kafası karışmış bir romantiktir. İlk öyküleri, "Silahlara Veda" gibi, Avrupa'daki savaşla ilgiliydi ve bu öykülerde, yazının daha önce hiç tanımadığı oylumlu bir dil kullanmıştı. Fakat çeşitli nedenlerden dolayı, bu niteliğinia asla geliştirmemişti. Dil ve dilin gerisindeki duygu, onu hep aşmıştı. Hemingway, biçeminin dalllarını, çıplak kalana kadar budardı; Faulkner ise yalnızca, ağacın daha fazla çiçek açması ve gelişmesi için budardı. Böylece, en azından gölgesinden yararlanırdı. Avrupa'daki savaştan yorulup, belki de daha acımasız ve sinsi olan kendi ülkesinin güney eyaletlerindeki, beyazlar ve siyahlar arasındaki savaşa döndüğünde, Faulkner daha duygusal ve ılımlı bir dil kullanmaya başladı. Bu nitelik ona, Hemingway'in öykülerinin yanında bir biçimsizlik ve katılık verir. Öte yandan Faulkner, Hemingway'in asla ulaşamadığı atmosferik bir tutku ve görkeme sahiptir. Faulkner'ın ele aldığı konular ne olursa olsun -çürümekte olan güney aristokrasisi, tutku dolu bakirler, kitlesel öfke, ırkçılık, cinayet, cinsel çatışmalar ve başka konular- güneşin aydınlatığı ve uğursuz bir uyuşukluk içinde olan güney kentlerinin betimlemelrinde, bu süslü, zengin ve tutkulu dil, kesinlikle göze batmıyordu. Çünkü Faulkner, yazdığı her öyküde belli bir atmosfer yaratan bir yazardı. Onun öyküleri, canlılıklarını biçimsel katı kurallara, enerjik yönlendirmelere ve duyguların yadsınmasına değil, yarattığı atmosferin gücüne dayanmaktadır. Bu atmosfer bir kere yaratıldığında ve Faulkner'ın inanılmaz biçeminin uyumlu ritimleri ile bir araya geldiğinde, ortaya kesinlikle yıkılmayan bir yapı çıkmaktadır. Duygusal gücü ortaya çıkarmak da, kaçınılmaz olarak okura düşmektedir. Öykülerdeki karakterler de, yaratılan bu atmosferlerin karanlık güçleri tarafından biçimlenmekte ve trajik yazgılarını yöneltilmektedir.

"Beyazların evlerinin önünden geçerek yürümeye devam etti, bir sokak lambasından ötekine giderken, iki yandaki meşe ve akçaağaçların gölgeleri, beyaz gömleğinde kadifeden bir gölge salıyordu. Yalnızlığı, koca bir adamın boş bir sokakta yürümesinden daha başka bir durum bu kadar iyi anlatamaz. Adam fazla iri yapılı ve uzun boylu biri değildi, fakat giderek, koca bir çölün ortasında tek başına duran bir telefon direğine benziyordu. Geniş, boş ve gölgeli sokakta, bir ruh gibi kendi dünyasında yitip gitmiş izlenimi veriyordu." [7]

Bu paragrafta Conrad ile paralellikler vardır. Conrad'ın karakterleri de, daha kesin, belli ve bilinçli unsurlardan çok, belirsiz ve yazgıya dayanan unsurlarla biçimlenir. Karakterler arasında da benzerlikler vardır. Conrad, en derin acıma duygusunu, tek başına kalmış, var olma savaşı veren ve yazgısının getirdiklerine kapılıp gitmiş insanlara yöneltirken, Faulkner ilgisini, eziyet çeken ve ezilen insanlara yöneltmişti: yoksullar, siyahlar, dövülen çocuklar, çürümüş ve yozlaşmış aristokrasi. Onun yapıtlarında bir kızgınlık vardır: kendisine bir çift gerçekçi göz verilmiş romantik bir adamın topluma duyduğu öfke. Çünkü Faulkner, bizler gibi, yaşamın karşıt güçlerini; adaleti ve haksızlığı, basitliği ve karmaşıklığı, güzelliği ve çirkinliği aynı potada eritebilmeyi başaramamıştır. Bu son derece doğal ve rahatsız edici çatışmadan, yapıtlarındaki o haklı öfke ortaya çıkar. Oldukça duygusal öğeler taşıyan bu biçem, silinmesi çok zor kusurları da beraberinde getirir. Tüm bunlara karşın, şiirsellik, abartı, belli bir atmosfer ayaratma çabası, vahşeti yansıtma isteği ve dil kullanımında yenilikler- Faulkner'ın yapıtları mutlaka okunmalıdır. Yazar olarak birçok hata yapar, fakat bu hatalar, onun yeteneğiyle beraber kaçınılmaz olarak getirdiği hatalardır. Ayrıca bu öyküleri, onunla ay-

nı arkaplandan gelen Erskine Calwell ve Katherine Ann Porter gibi yazarların öyküleriyle karşılaştırmalı olarak okumak da yararlı bir süreç olabilir. Çünkü bu yazarlar da, Faulkner gibi, yoksul beyazların, ezilen siyahların ve ölmekte olan aristokrasinin içinde yetişmişti. Faulkner'ın yarattığı karmaşadan sonra, Caldwell'in öykülerinde bir çocuğun yazdığı metnin saydamlığını ve saflığını görürüz. Caldwell, Hemingway gibi, kendine karmaşık olmayan karakterler seçmişti. Bu karakterler, Aldous Huxley'in karakterleri gibi felsefe, bilim, El Greco, Matisse, komünizm ve doğum konrol yöntemleri hakkında konuşmazlar. Bunlar son derece basit tiplerdir. O kadar basitlerdir ki, yeryüzünde verdikleri yaşam savaşında hayvanlardan pek farkları yoktur. Caldwell'in bu karakterleri sunarken yaşadığı sorunlar Hemingway'inki ile son derece koşuttur. O da Hemingway gibi, yalınlığı yalınlıkla, anlaşılmazlığı anlaşılmazlıkla ve aptallığı aptallıkla sunmayı seçmişti. Biçemini tüm yazınsal karmaşıklıklardan arındırmış ve dili, olabildiğince ilkel bir düzleme indirmiştir: yalın, alt tabakaya ait, rahat, monoton, fakat bir o kadar da etkili. Ortaya çıkan tehlike, Hemingway'in karşılaştığı tehlike ile aynıydı. Yani yalınlık, eğer yeteri kadar güçlü bir biçimde kullanılırsa, duygusallığın başka bir biçimi haline geliyordu. Fakat Caldwell de, Hemingway'in yaptığı gibi bu tehlikeden uzak durabilmişti, çünkü biçemin gerisinde, anlatmak istedikleri son derece belliydi. Caldwell'in güneye ilişkin betimlemelerine güvenmeyenler, onu, oradaki yaşamı gereğinden fazla basit göstermekle suçlayanlar, Caldwell'in öykülerinin yalnızca belli bir bölümünde sözü edilen, siyah ve beyaz insanların yüzlerinin görüldüğü fotoğraflara bakmalılar. "You Have Seen Their Faces" adlı bu yapıt, Amerikan uygarlığının korkunç görüngüleri, "God's Little Acre", "We Are the Living" ve "American Earth" gibi öykülerle aynı nitelikte-

dir: derin bir acıma duygusu sergilerler. Miss Katherine Ann Porter ise, hem Faulkner hem de Caldwell'in tamamen karşıt bir kutbunda yer alır. Fakat onun da geçmişi, bu yazarlar gibi güneye dayanır. Bir bakıma o, günümüz Amerikan kısa öyküsünün en başarılı yazarıdır, fakat en bireysel yazarı değildir. Onun başarısı, şaşırtıcı çok yönlülüğünde yatar. Amerikan kısa öykü yazarlarına sıklıkla getirilen eleştiri, kısıtlı kusursuzluklarıdır. Amerikan kısa öykü yazarı, Crane ve Saroyan gibi, tüm teknik derslerini öğrenerek, tamamen donanımlı bir halde yazmaya başlarlar, fakat bu noktadan sonra tek bir adım bile ileri atamazlar. Tanınmak için verdiği savaşta, Amerikan kısa öykü yazarı, eğitimsiz bir sesin işe yaramadığını bilir. Bu nedenle sıkı bir eğitimden geçer ve belli kalıplar içinde başarıya ulaşır ve William Saroyan gibi, dikkat çeken renkli başlıkların altında, hep aynı bilgilerini ortaya koyar. Bölgesel öykünün bir kusuru, ortaya kısıtlamalar koyması ve yazarın yürekliliğini kırmasıdır. Bu nedenle yazar, denemelerin ve serüvenlerin öğretici hatalarından yoksun kalır. Bir yazar, belli ve sınırlı bir bölgenin kısıtlı yaşamını yansıtma konusunda bir zorunluluk hissedebilir ve sonuçların doğru ve güvenilir olacağından emin olabilir. Fakat bu sınırı aştığında, türlü sorunlarla ve belki de felaketlerle karşılaşabilir. Crane bu sınırı asla aşmamıştı ve sekiz kitap yazan Saroyan'ın da bu yönde en ufak bir çabası olmamıştı.

Miss Porter için, ne bölgesel, ne sosyal, ne ırksal ve ne de psikolojik hiçbir sınır yoktur. Tek bir seçkisinde, "Pale Horse, Pale Rider" Amerika'nın üç ana bölgesine ilişkin kusursuz betimlemeler ortaya koyabilmiştir ve bu, onun geniş erimli bakış açısının yalnızca küçük bir bölümünü yansıtmaktadır. Güney aristokrasisine ait olan bir aileinin portresini içeren "Old Morality" ya da bunun eşi niteliğini taşıyan "The Old Order" adlı öykülerin okuru

("din ve dünyanın yozlaşması ve insanların bozulan davranışları hakkında konuşuyorlardı ve ilk bakışta bu konuları akla getiren küçük çocuklardan söz ediyorlardı"), Miss Porter'ı yalnızca ailelerle ilgili küçük çaplı konuların yazarı olarak görebilir, fakat gerçek böyle değildir. İşte burada, sürekli olarak aynı konunun işlenmesiyle yaratılan sınırlı bir kusursuzluk örneği ortaya çıkar. Fakat Miss Porter, tek bir öyküde bu yanılgıyı yıkar. "Noon Wine" adlı öykü, çuval bezine çizilmiş bir resim gibidir; lavantanın yerini çamur almıştır; yaşlı hanımların dedikoduları yerine de, tütünlü tükürükler gelmiştir. Ortaya yeni bir biçem gelmiştir: "Ve sonra ikimiz de bir tutam tütünün başına oturduk. İstese onu yanından uzaklaştırır ve insanlara sıcağa alışkın olmayan şişman biri olduğunu söyleyebilirdi. Fakat konuşurken üzerine bir ağırlık çöktü ve uykuya daldı, ya da ona yakın bir duruma, fakat bu iki neden de gerçeği yansıtma çünkü onun uykuya dalmasına neden olan ne sıcak hava, ne de tütündü. Güneydeki bir çiftlikte geçen ve bir katille ilgili olan bu öykü, en az Hemingway'in öyküleri kadar maskülen bir tona sahiptir; Steinbeck'in konularıyla büyük bir koşutluk içindedir; uyguladığı sanatsal yöntem onlarınki kadar sağlamdır; öte yandan hepsinden daha dolu, daha bilinçli ve daha az saftır. Çehov bir keresinde, her şey hakkında bir öykü yazabileceğini söylemişti ve aynı biçimde, yaşlı kadınların dedikodularından, basit köylülerin hırslarına kadar birçok konuya değinen Miss Porter için de, bu açıdan bir kısıtlama bulunmamaktadır. Sanki yalnızca bu çok yönlülüğünü vurgulamak istermişçesine, "Pale Horse Pale Rider" adlı seçkisinde, 1918 yılının Amerikasındaki gerginlikleri yansıtır; savaşın öyküsünü anlatır ve bir kızın bir askere aşık olup, adama bulaştırdığı hastalık nedeniyle onun ölümüne neden oluşunu aktarır. Miss Porter tüm bu öykülerde uysal ve ılımlı bir biçem kulla-

nır. Bu biçem, konunun gereklerine göre biçimlendirilebilir: akıcı, düşünsel, feminen, maskülen, katı, sofistike ve alaylı. Birbiriyle ilgisiz konuları anlattığı öykülerde, kesinlikle benzer ve tek kalıptan çıkma bir biçem kullanmaz. Birçok kadın yazarın yapıtlarında, özellikle Katherine Mansfield, Virginia Woolf ve Elizabeth Bowen'da, yazarın sesi asla durulmaz, biçemin üzerinde devamlı hareket eder ve renklendirir ve belli bir etki yaratmaya çalışır. Oysa Miss Porter'ın sağlam, nesnel, yönlendirici ve öyküyü biçimlendirici sesi asla araya girmese de, her zaman oradadır.

Miss Porter'ın bu çok yönlülüğü ve teknik esnekliği belki birgün tüm Amerika adına konuşabilir ve bu tek ses, yalnızca bir yazarın sesi de olabilir. William Saroyan'ın tersine, Miss Porter, başarıya giden yolda önüne çıkan y abani otları budamaz. Saroyan, kaçınılmaz olarak ticari Pazar normlarının izinden gider. Yabancı bir ülkede Mısır halıları satan bir satıcıdır, bir sürü satış hilesi bilir ve elindeki pamuk halılardan, umulmadık biçimde şaheserler yaratır. Öyle iyi bir satıcıdır ki, müşterinin ilgilendiği her şey onu da ilgilendirir: aşk, atlar, kadınlar, küçük çocuklar, açlık, başağrısı, güzellik, umut, para, yoksulluk, Tanrı ve çılgın dünyanın tüm öteki unsurları. Saroyan, öykülerini işte bunları kullanarak oluşturur.

Saroyan yazın sahnesine, otuzlu yılların başında "The Daring Young Man on the Flying Trapeze" ile çıktı. San Francisco'da yaşayan genç bir Amerikalı Ermeni olan Saroyan, dilsel oyunlarla bezenmiş ve Amerikalı bireyleri anlatan öyküler yazdı. Saroyan o ilk günlerinde bile, teknik açıdan hiçbir şey öğrenmek zorunda değildi. Bir yazarı yazar yapan bütün nitelikleri, yazmaya başlamadan önce edinmişti. Yazdığı her öyküde, satılması gereken ve konuşmasıyla rahatlıkla satabileceği bir halı vardı:

"Kırk gün kırk gecedir saçımı kestirmedim ve giderek, çalışmayı bırakmış bir kemancıya benziyordum. Bu kemancıların nasıl göründüğünü bilirsiniz: dehalarını yitirmişlerdir ve her an komünist partiye katılabilirler. Anadolu'dan gelen biz barbarlar, kıllı insanlarız: eğer saçımız uzamışsa, saçımız gerçekten uzamıştır. Saçım öle uzamıştı ki, şapkamdan dışarı taşıyordu. (Şu anda çok ciddi bir öykü yazıyorum, belki de yaşamım boyunca yazacağım en ciddi öyküyü yazıyorum. İşte bu nedenle biraz küstah davranıyorum. Sherwood Anderson'ın okurları, biraz sonra söyleyeceklerimi çok iyi anlayacaklardır. Kahkahamın hüzünlü bir kahkaha olduğunu anlayacaklardır.) Berbere gitmesi gereken genç bir adamdım ve bu nedenle Üçüncü Cadde'deki (San Francisco) Barber College'a gittim ve on beş sent verip bir saç traşı oldum.

Saroyan'ın birçok özelliğini bu paragrafta görebiliriz: kurnaz, insanı kendine tutsak eden dolaysız başlangıç; okurun ılımlı bir havaya sokulması, kişisel geçmişe ve ırksal bağlılığa bir dokunuş ("bir Ermeniler" vb.), başka konulara yönelme (genellikle yazın, sanat ve politika), ve yalnızca bir sahneden ötekine geçişi olanaklı kılmaya yetecek kadar, anlatısal gerçekliğe son bir dokunuş. Buradaki kişisel alay, saf nesnellik gibi niteliklerde kesinlikle bir saçmalık yoktur. Saroyan hep önde durup konuşmaktadır; amacı okuru şaşırtmaktır (ve bunda başarılı da olacaktır), okura, kimisi ciddi, kimisi ironik, fakat tümü sorumsuzluk örneği olan kendi düşüncelerini aktaracaktır. Bu görüşler tamamıyla, büyük ekonomik bunalımların yaşandığı 1935 yılında San Francisco'da on beş sent verip saç traşı olan bir adamın görüşleridir. Yer Chicago da olabilirdi ve ortada on sentlik bir çorba da olabilirdi, takvimler de 1935 yerine 1936 yılını gösteriyor olabilirdi. Sahnelerin, yerlerin ve zamanın kendisinin fazla önemi

yoktur, değişmeyen tek şey, öykünün sonunda bile konuşan kişinin Saroyan olmasıdır. Ortada karakter diye bir şey yoktur. İnsanlar sahneye bir girip bir çıkarlar, tıpkı bir mağazaya girip çıkan insanlar gibi; onlara kaldırımlarda rastlarsınız, berber koltuğunda tanışırsınız. Hepsi bir ağızdan konuşur ve Saroyan da onların konuştukları üzerinde yorumlar yapar. Saroyan'ın konuşması çok hızlı ve renklidir, birçok konuya değinir ve okuru eğlendirir. En sonunda, bu söylenenlere kendiniz de bir şeyler eklemek istediğinizde, Saroyan'ın pılını pırtısını toplayıp sahneden ayrıldığını anlarsınız. Size eğlenceli bir zaman yaşatmış ve başlangıçta satın almayı düşünmediğiniz bir malı size satarak ortadan kaybolmuştur.

Eğer almak istediğiniz bir öyküyse, bu durumda iyi bir alışveriş yapmadığınızı anlarsınız. Tutucu standartlarla, Kipling, Bret Harte ve hatta Hemingway'in kurallarıyla biçimlenmiş bir anlatı olarak, çok gülünç bir hal almıştır. Görünürde önemsiz olaylardan oluşan ve iletmek istediği önem yalnızca anıştırılan bu olaylar dizisi, Çehov'u bile eski moda kılmaktadır. Ortada bir kurgu yoktur, insanı heyecanlandıran bir aksiyon yoktur ve bu nedenlerle bir son ya da bir çözüm de yoktur. Saroyan'a göre, bu unsurlar olmadan da, dünya yeteri kadar çılgınlık içindedir: herhangi bir berber koltuğunda hazır bir kurgu bulabilirsiniz ve hiçbir şey bu kurgunun rakibi olamaz. Gelin bunu bir inceleyelim ve nasıl işlediğine bir bakalım. Kağıda aktardığınızda bu oldukça tuhaf, delice ve düzensiz bir ilişkidir, evet, fakat yazın, yaşamın düzensizliklerini neden dışta bıraksın ki? Yaşamın en çılgın ve kaotik yönlerinden kaçtığınızda, yaşamın gerçeklerini duyabileceğiniz tek kitle, sarhoşlardır. Yazarlar kuşaklar boyu yaşamı düzenli parçalara ayırmaya çalışmışlar ve o düzenli parçalar şimdi tozlu raflarda duruyor. Yazarları da çoktan unutulup gitmiş. Ben, diyor Saroyan, yaşamı parça-

lara ayırmaya karşıyım. Tam tersine, ben yaşamı özgür bırakmak istiyorum, onu tamamen soymak istiyorum. Üzerindeki geleneksel ve yazınsal aptallıkları silmek istiyorum. Artık zorlama sözlere, düzenliliğe, kibarlığa, ciddiyete ve o sözde sağduyuya dayancım kalmadı. Bu dünyadaki hiçbir şey, karşıt düşünceler ve değerler, yücelik ve yozlaşmışlık, güzellik ve çirkinlik, sevgi ve nefret, ne de olsa hiçbir anlama gelmiyor ve hangimiz, en deli insanın gerçekte en akıllınız olduğunu bilebilir ki? Deliliğin, zekânın en üst ve en saf hali olmadığını kim söyleyebilir?

Tüm bunlar gerçekten çok taze düşünceler. Her kuşağın, dilini dışarı çıkartan bir yazara gereksinimi vardır ve Saroyan da, kısa öykü türünün sınırsız olasılıklarını gösteren başka bir yazardır. Fakat Saroyan'm yöntemleri de, kendi tehlikelerini beraberinde getirir. Bunlardan ilki monotonluktur. Çok kısa olan ve yinelemelerle dolu olan Saroyan'ın öyküleri, Hemingway'in ilk öykülerinde yaşadığı sorunlarla doludur. Hemingway bu durumun ayırdına varmış ve sonraki öykülerinde bundan olabildiğince uzak durmaya çalışmıştır. Saroyan'ın isyanı, fötr şapkalara, dantel yakalara ve eski moda pantolonlaradır; kendisi yeşil bir gömlek, kırmızı bir kravat ve sarı pantolon giyerek, geleneklere karşı çıkan bir gençtir. Saroyan çoğu kere yapmacık olarak görülmüştür ve kimileri de onu taklitçilikle suçlar. Fakat Saroyan için bu ikisi arasında pek fazla fark yoktur. Başlangıçta öyküleri son derece yeni ve duyulmamış bir haz verir ("Our Little Brown Brother the Filipinos" son derece klasik bir örnektir), fakat sekiz seçkiden sonra Saroyan, daha fazla bir gelişme göstermeyeceğini gözler önüne serer.

Öte yandan Saroyan, bence, yaptıkları açısından değil de, neler yapılabileceğini göstermesi açısından son derece önemlidir. Saroyan, kısa öykünün her türlü geleneksel

kalıptan arındırılabileceğini, ters yüz edilebileceğini, ama sonuçta hâlâ kısa öykü olarak kalacağını gösterdi. Kısa öykünün yalnızca kurgusuz değil, karakterler, dikkatle oluşturulmuş bir olay örgüsü ve düşsel kurmacanın tüm öteki yöntem ve uygulamaları olmadan da var olabileceğini gösterdi. Saroyan'ın öyküleri, bir tür düşsel röportajın sonucudur; bu öyküler, bir sokak köşesinde durmuş ve eline mikrofonu alarak, yaşam ve çevresinde olup bitenler hakkında doğaçlama düşüncelerini aktaran bir adamın sözlerinden oluşur. Saroyan'ın ellerinde bu yöntem son derece gelişmişti, fakat birgün bu yöntemin başka bir yazar tarafından ele alınması olasıdır, tıpkı Hemingway'in Stein'ın yöntemini alıp kullanması gibi. Böyle bir durumda, yeni yazar, aldığı bu yöntemi geleneksel bir yapının üzerine oturtarak, daha usta işi öyküler yazabilir.

Bu arada, her Amerikalı kısa öykü yazarı, şu anda içinde bulunduğu dönemin her anında kendisini kutlayabilir. Geçmişte, Amerikan yazınındaki tüm gelenekler akıllıca kırılmıştır. Günümüz yazarı, eskiler gibi dışarıya bakmaktansa, kendi içlerine bakıp Amerikan ruhunu nasıl yansıtabileceklerini bilmektedir. Geçmişte ona yol gösterecek birçok yazar bulunmaktadır (Poe, Bierce, Crane, Jewett, Anderson, Hemingway, Faulkner ve ötekiler) ve geçmişteki bu yazarlar, Amerikan kısa öyküsünü, en iyi Avrupa öyküler ile denk bir düzeye çıkartmışlardır ve çoğu durumda İngiltere'deki örnekleri geride bile bırakmışlardır. Her şeyden önemlisi, günümüz Amerikan kısa öykü yazarı, henüz kaynaklarının çoğu keşfedilmemiş bakir bir toprakta yaşamaktadır ve yazınsal açıdan bu toprakların verimliliği sonsuzdur. Bu verimli kaynakların kullanımı, son derece esnek bir dille daha da kolaylaşmıştır ve üzerinde yaşayan insanların şiirsel dilinde kendine sıcak bir yuva bulmuştur. Romancılar yeniden yaratma süreci-

ne girerlerken, gerçekçi ve romantik anlamda, kendinden önce gelenlerin gözardı ettiği Amerikan tarihinin o bölümleriyle (İç Savaş, Kızılderili Savaşları, İngilizlerle ve altın için yapılan savaşlar), Amerikan kısa öyküsünün önünde altın bir olanak yatmaktadır. Bu yeni topraklarda yapılacak buluşlar ve ulaşılacak yenilikler, tüm dünya okurları tarafından merakla beklenmektedir.

(1) E.J. O'Brien: intro. *Best Short Stories,* 1933 (Cape)

(2) Sachaverell Sitwell: *The Gothik North* (Duckworth)

(3) Hemingway'in yöntemini, Yeni Ahit'in İngilizce metnindeki dil ile karşılaştırmak ilginç olabilir.

(4) *Death in the Afternoon*, sf. 182 (Cape)

(5) *Death in the Afternoon*, sf. 182-83 (Cape)

(6) *Death in the Afternoon*, sf. 183 (Cape)

(7) *Light in August* (Chatto and Windus)

BÖLÜM DOKUZ
LAWRENCE VE GÜNÜMÜZ YAZARLARI

Amerika'ın tersine, İngiltere tarihte hiçbir zaman, altı yüz yıldan beri etkin bir yazın ortaya koymaya devam eden kendi kimliğine sırtını dönüp başka bir kaynak arayışına girmemiştir. Bu açıdan ele alındığında Amerika'nın dünyada başka bir örneği yoktur. Britanya'nın etkileri doğrudan ve doğal bir akışla Atlantik'in öte yakasına geçmiştir ve Amerika'nın püriten kültürünü biçimlendirerek, biçimsel ve geleneksel standartlar oluşturmuştur. Fakat 1920'li yıllarda, yazarlar bu geleneklerin peşinden gitmeyi bıraktıktan sonra, içlerinden pek azı yeniden gündeme gelmiştir. Avrupa'nın en uç sınırında yer alan Britanya, genelde Avrupa anakarasından etkilendi. Birinci Dünya Savaşı'nın sonrasındaki döneme kadar, kısa öykü göz önüne alındığında, bu etkilenme daha çok Rusya ve Fransa kaynaklı olmuştur, fakat 1920'li yıllara gelindiğinde, etkilenme rüzgârı başka bir yönden esmeye başlamıştır. İrlanda ve Amerika'dan yeni etkiler gelmeye başlamıştı ve İngiliz kısa öyküsünden önce bu ülkelerdeki gelişmelere değinmemizin nedeni de budur. Savaşın hemen sonrasındaki dönemde İngiltere'deki saygın kısa öykü yazarları hâlâ, daha önce de belirttiğim gibi, Kipling, Wells, O.Henry, Maugham, Galsworthy, Conrad ve Henry James idi. Bu yazarlardan ikisi dışında hepsi, da-

ha çok romancı olarak anılmaktadır. Coppard ve Katherine Mansfield gibi yazarların gelişine kadar, Kipling dışında hiçbir İngiliz yazar, yalnızca kısa öykü yazarı olarak anılmamıştı. Kipling bile, hepsi kendi başına birer fenomen olan şiirleriyle daha çok anılmıştır. Fakat 1920'li yılların ortalarında, Katherine Mansfield ölmüştü ve Coppard ise yapıtlarının çoğunu yazmıştı. Yazın ya çok yaşlanmış ve gelenekçi kalemlerin eline ya da savaşın başlangıcında duyarlık, entelektüel birikim açısından inanılmaz güven vermiş, fakat savaşın sonrasında delice bir şaşkınlık geçiren ve kendi iç bunalımları dışında anlatacak bir şeyleri kalmayan genç yazarların eline düşmüştü. Sözünü ettiğim bu genç yazarlar içinde en önemlisi Bloomsbury idi.

Henüz olgunluktan çok uzakta olan, fakat yemek kuyruklarını, gruplar halinde yürüyen askerleri ve büyük anıtların çevresinde bağırışan kalabakları anımsayan ve bunları anlamlandırabilen üçüncü bir grup da, savaşın içinden inanılmaz bir kimlik bunalımı ve arayışıyla çıktı. Arkalarına baktıklarında parçalanmış bir dünya görüyorlardı, fakat bu dünya onların dünyası değildi ve 1914 yılının enetelektüellerinin tersine, bu dünyayı sahiplenmek zorunda değillerdi. Başarısızlık onların değildi; onlar yalnızca, bu başarısızlığın yıkıntıları ile karşılaşmışlardı. Büyükleri hâlâ, bu yıkıntıların üzerinde, dine, geleneklere (ya da liberalizme, sosyal sınıflara, aile bağlılığına ve imparatorluğa) bağlı bir dünyanın yeniden yükseleceğini umuyorlardı. Ne yazık ki, böyle bir umudun gerçekleşmesini olası kılacak her türlü kurum, temelinden sarsılmış ve yıkılmıştı: kilise, aile, törel değerler, sınıf ayrımı ve imparatorluk. Tüm bu değerler yıkılmış ve ortadan kalkmıştı. "Bu, densiz soruların ve içten yanıtların verildiği bir çağdı Entelektüeller ve anti-enetelektüeller moda olmuştu, düşgücü artık ilgi çekmiyordu ve tatlı

sohbetlerin yerini ironi almıştı 'Sağduyu'nun bu başarısıyla bağlantılı olarak, gelişmekte olan analitik psikoloji bilimine büyük bir ilgi doğdu. Romancılar ve biyografi yazarları, insan doğasını, psikoanaliz gözlüğü altında yeniden incelediler, bilinçaltındaki korkuların ve tutkuların peşinden gittiler ve çocukluktan kaynaklanan komplekslere ulaştılar. [1]

Bu akım içinde, Aldous Huxley, Virginia Woolf, Joyce ve D.H. Lawrence'ın yapıtları ve etkileri oldukça önemlidir. Bu yazarlar, genç kuşak değil, ortada kalan kuşaktandı, fakat genç kitle, kaçınılmaz olarak onları dinliyordu. Hepsi de, roman alanında, kısa öykü alanında olduklarından çok daha önemlidir. Joyce'un öykülerini daha önce tartıştık; Virginia Woolf ve Aldous Huxley'in kısa öyküleri, romanları yanında son derece önemsiz kalır; fakat Lawrence'ın öyküleri, hem nicelik hem de nitelik olarak, gözardı edilemeyecek kadar önemlidir.

Anlaşmazlıklar, karşıtlıklar ve çekişmeler, Lawrence'ın kemiklerini yeteri kadar sızlatmıştır ve ben bu gösteriye bir katkıda bulunmak istemiyorum. Birkaç nedenden dolayı, Lawrence'ı bir kısa öykü yazarı olarak görmek, onu bir romancı olarak değerlendirmekten çok daha kolay. Roman, temalara ilişkin bir yoğunlaşmadan büyük zarar görebilir, fakat Lawrence bunu bile bile, roman türünü kişisel düşüncelerini ("İnsan sanatçı olmak için korkunç derecede dındar olmalı") iletmek için kullanmıştır. Bu kişisel düşünceleri, kendi kafasından çok ("Tüm bilimadamları yalancıdır!" güneş sisteminden ("Bunu burada hissedemiyorum!") kaynaklanıyor gibidir. Lawrence bir düşünür olmadığında ve "içindeki gizemli ve akıldışı güç" [2] olmasaydı, ortaya koydukları değersiz olacağı için, söyledikleri oldukça silik ve dağınıktır. Roman türünde, onun bu söylemeye çalıştıkları satır aralarına

dağılabiliyordu. Biçimsel değişimlere kapalı olan böyle bir söylem ("Onun çoğu zaman yazdıkları üzerinde düzeltme yapamadığını söylediğini duymuştum")[3], kısa öykünün içine sığmaz ve onu boğardı. Lawrence, içgüdüsel ya da bilinçli olarak bunu biliyor olmalıydı ve sonuçta, öykülerinde hep dolaysız, daha kontrollü ve nesnel bir söylem kullandı. Bu öykülerde Lawrence'ın, ders vermeye, sinirlenmeye, okuru ikna etmek için çabalamaya ve sonunda dayancı tükenince onu merdivenden aşağı iteklemeye zamanı yoktur. Lawrence, öykü yazarken, söylediklerini kısıtlı zaman dilimlerinde ve kısıtlı bir alan içinde söylemek zorunda kalır. Normal zamanlarda diktatörce davranan Lawrence, öykü yazarken, seçtiği türün emirlerini dinlemek zorunda kalır. Sonuç olarak, son dönem romanlarındaki o histeri görülmez. Yazdığı öyküler, Lawrence'ın en doğal yeteneklerinin sergilendiği kusursuz metinlerdir. Bu öyküler, onun duyarlığını, vizyonunu, fiziksel aitlik duygusunu ve alev alev yanan yaşam sevgisini yansıtır. Histeriden, öğretici teorik düşüncelerden kurtulmuş tüm bu nitelikler, Lawrence'ın yazdığı öykülerin dörtte üçünde görebiliriz.

Bu öykülerin yayınlanması ilk kez, 1914 yılında "The Prussian Officer" adlı öykünün basılmasıyla başladı. Bir madencinin oğlu olan Lawrence, kentlerin en ucuna işçiler için yapılmış o korkunç yoksul evlerin birinde dünyaya geldi ve yetişti. Yazdığı ilk on öyküde, Lawrence buradaki yaşamı anlatmayı ve yorumlamayı amaçlar: içinde yetiştiği insanları betimlemekten kaçmayan yerel bir yazar. Şirsellik ve gerçekçilikle dolu bu betimlemelerin canlılığı ve enerjisi gerçekten çarpıcıdır. Bunları kaydeden göz son derece berrak, keskin, tutkulu bir biçimde gözlemci ve yine tutkulu bir biçimde duyarlıdır:

"Küçük lokomotif motoru, 4 Numara, Selston'dan buraya, tangırdaya tangırdaya yedi dolu vagonla geldi. Ön-

ce köşeden, tehditkar bir hızla göründü, fakat ürküttüğü bir tay, ağırlığını henüz yeni hissettiren öğledensonra güneşinde, ileri doğru koşarak treni geçti."

Ford Madox Hueffer, bu paragrafı, Lawrence'ın yeteneğinin bir göstergesi olarak değerlendirmiş ve "Odour of Chrysanthemums" adındaki öyküyü basmıştı. Lawrence'ın kariyeri de böylece başlamıştı. Aşağıdaki betimlemenin yazarı olan Lawrence'ı seçmekle, kesinlikle bir hata yapmamıştı:

"Yol, düzlüklerde bir akarsu gibi gökmavisi kollara ayrılıyordu ve çevrede çançiçeklerinden oluşan göller vardı. Yeşil dalları hâlâ, mavi göllerdeki soğuk su akıntıları gibi, rüzgârda dalgalanıyordu.

Bir de şu betimlemeye bakalım:

"Akşam yemeği servisini yaptı ve karşısına oturdu. Gözlerinin beyazı ve kırmızı dudakları dışında, kafası kapkaraydı. Yemek yerken, açılan kırmızı ağzını ve beyaz dişlerini görmek, içini tuhaf bir duyguyla kaplıyordu. Kolları ve elleri kapkaraydı, çıplak ve güçlü boynu, omuzlarına göre biraz daha temiz kalmıştı ve bu da onu rahatlatmıştı. Odanın içinde, madenin o tanımlanamaz kokusu hissediliyordu. Nemin ve havasızlığın kokusu.

Burada yanılgıya gerçekten yer yok. Bu betimlemelerden, Lawrence'ın hem güzelliğe hem de çirkinliğe duyarlı bir yazar olduğunu görüyoruz. Lawrence için yaşam, işte bu karşıt güçler arasında sürüp gidecek sonu gelmez bir çatışmaydı. Lawrence'ın aynı zamanda anlatı yetenekleri de vardı, sözcükleri açımlamada ve okurun merakını uyandırmada da son derece başarılıydı: bir masalcının yetenekleri. Bu yeteneğini, kısa öykülerinde, roman-

larında gördüğümüzden daha fazla görürüz. Lawrence'ın, şeytanın betimlenmesi olarak adlandırmaktan hoşlandığı bu duygu düzeyi, kontrol altındadır ve yazar tarafından biçimlendirilir. Yazınsal bir tür olarak roman, bu görevi Lawrence'a hiçbir zaman böylesine katı bir biçimde yüklememiştir. Sonuç olarak romanları, fazla çocuksu ve süslü bulunmuştur. Lawrence'ın, yazar bilincinin metne girip okuru etkilemeye çalışmasını yanlış bulduğunu söylemek ve bunu kusursuzluk adına yaptığını ileri sürmek[4] ister yazar ister ressam ya da ister film yönetmeni ister marangoz olsun, tüm sanatçıları en temel sorumluluklarından bağışık tutmakla eşdeğerdir. Okur, izleyici ya da müşteri, karmakarışık sözlerden arınmış bütüncül bir metin, kötü karelerin çıkartıldığı bir film ve atölyedeki talaşlardan arınmış bir eşya ister. İşinin sorumluluğunu "içindeki şeytana" teslim etmiş olan Lawrence için bunları bir kenara koymak oldukça zordu. Kendisini olduğu gibi sayfanın üzerine akıtırdı ve her zamanki gibi ateşli bir halde karşı çıkarak şöyle derdi: "Benim bir biçim edinmemi istiyorlar ama ben biçim istemiyorum. Yapıtlarına ilişkin düşüncelerini biçimlendirmeye yönelik bu karşı çıkışı, okurlara, Lawrence'ı okurken sıklıkla olduğu gibi, bir hakarete uğramışlık duygusu verir. Bence bu, gerçekten de doğru. Lawrence'ın romanlarının çoğu okura aşağılayıcı bir tutum sergilertıpkı inşa ettiği evin bittiğini bildiren, fakat evin her odasında hâlâ molozların bulunduğu ve yapı iskelesini bile kaldırmayan bir inşaatçı gibi.

Gelecek kuşaklar Lawrence'ın romanlarına, bizim Hardy'nin romanlarına verdiğimiz tepkiye benzer bir tepki vereceklerdir. Düşünsel ve felsefi söz kalabalıkları yitip gidecektir; olağanüstü güzellikteki resimler ve doğrudan betimlenmiş yaşam kesitleri ise sonsuza kadar varlığını koruyacaktır. Buna koşut bir sınama sonucunda, Lawrence'ın kısa öyküleri daha kalıcı bir başarı elde

eder. Erken dönem öykülerinde -"Daughters of the Vicar", "The Shades of Spring" "Love Amnog the Haystacks vb.- şeytan, diktasına henüz başlamamıştı. Son dönem öykülerinde ise -"The Man Who Loved Islands" ve "The Fox" gibi" başyapıtları- öykünün, öykü biçimini yitirmemesi için bu şeytan zorunlu olarak denetim altına alınmıştı. Bu öykülerde Lawrence, sahip olduğu en değerli yeteneğine büyük bir bağlılık göstermeyi sürdürmektedir. Bu yetenek, Lawrence'da gerilimi ayakta tutma biçiminde ortaya çıkan anlatı gücüdür. Bu yeteneğini en çarpıcı biçimde kullandığı öyküleri: "The Fox" ve "The Man Who Loved Islands"dır. Tüm bu nitelikler, yapıtın yaratılma sürecinde gündeme gelmiş ve sonrasında zorlama iliştirilmemiştir. Ve tüm yapıtlarındaki -burada romanlar ve kısa öyküler arasında önemli bir ayrım bulunmaktadır- erkek figürü, Lawrence'tan başka birisidir. Lawrence tüm romanlarında kahramandır ("The White Peacock" "The Trespasser", "Sons and Lovers" ve daha birçoklarında), fakat öykülerinde durum böyle değildir. Lawrence, yalnızca kısa öykülerinde de olsa, nesnel bakış açısını başkalarına yöneltmeyi başarabilmektedir. Bu erkek figürlerden çoğunun kötücül olduğu ("The Prussian Officer") ya da nefretle betimlendiği ("The Man Who Loved Islands") ve Lawrence'ın kendi romantik betimlemelerindeki büyüden yoksun oldukları doğrudur, fakat yine de, kısa öykülerindeki bu betimlemeler küçük, ama başarılı portre denemeleridir. Yalnızca bu nitelik bile, kısa öykülerine, romanlarda bulunmayan bir nitelik kazandırır. Bu öyküler, yaratıcılarının sıkıntısını değil, aydınlığını yansıtırlar.

Eğer Lawrence biçimden nefret etmişse ve bundan büyük bir huysuzlukla uzak durmuşsa, kısa öyküde durum farklıdır. Kısa öykünün kendisine dayattığı her türlü biçeme büyük bir uysallıkla boyun eğmiştir: "The Fox",

"The Ladybird" "The Captain's Doll" gibi öykülerde uzun; "Second Best, "Goose Fair" "The Christening" gibi öykülerde de son derece kısa anlatılar kurgulamıştır. Kısa öykünün sıkıştırma eğiliminden kaynaklanan bu biçimsel dayatmalar Lawrence'da son derece verimli ve nitelikli sonuçlar doğurmuştur.

Elbette ki, Lawrence'ın kısa öyküye yaptığı biricik katkı biçim değildi ya da Katherine Mansfield'inki gibi dolaylı anlatım ya da Hemingway'inki gibi biçemsel yenlikler de değildi. Sherwood Anderson gibi (her zaman onunla karşılaştırılması çok ilginçtir) Lawrence, yapay sorunlara ya da durumlara dayanan geleneksel kısa öyküye sırtını dönmüş ve kendi insanlarını betimlemeye koyulmuştur: maden ocaklarının girişlerini, işçi sınıfı evlerini, korulukları ve tepeleri ve yaşadığı yerleri. Lawrence için bu, son derece doğal bir durum olmalıydı. Öte yandan, Lawrence insanları yalnızca insan olarak gördüğü için, Kipling'in yanlış temellenmiş, sadist emperyalizmine ve Wells'in bilimsel romanlarına alışkın olan çağdaşları tarafından yapıtları çok edici bulunmuştur. Fakat kendi görüşüne bağlı kalan Lawrence'ın yapıtları, yaşama, Kipling'in ya da Wells'in yapıtlarınan çok daha yakın olacaktır. Tıpkı Amerika'da Anderson'ın olduğu gibi, İngiltere'de de kendisinden sonra gelecek yeni kuşak yazarları etkileyen tek yazar Lawrence olacaktı. 1940 yılındaki kısa öykü yazarları içinde, Kipling'ten ya da Wells'ten etkilenip onlardan esinlenen tek bir yazar bulabileceğinizi sanmıyorum; fakat yapıtlarında Lawrence'a teşekkür eden ve onun izinden gitmiş olan onlarca yazar bulacağınızdan eminim. Burada Lawrence'ın felsefesini benimseyenlerden söz etmiyorum -bunlar sayılamayacak kadar çoktur ve günümüzdeçoktan unutulmuştur- fakat güvensizlik ve sarsılmış değerlerle dolu savaş sonrası toplumunda, kendilerini düzyazının ve şiirin arasında ortada

bir yerlerde bulan yazarlardan söz ediyorum. Lawrence gibi onlar da, gözardı edemeyecekleri somut sorunların üzerlerine birer tokat gibi indiği şiirler yazdılar. Bir zamanlar, çançiçekleriyle dolu koruluklar, el değmemiş, bozulmamış pastoral bir dünya betimlenirdi; fakat şimdi, görünürde kirli ve bakımsız evler, hüzünlü maden ocakları vardı. Bu, Lawrence'dan sonra gelen yazar kuşağının kendilerini içinde buldukları durumu yansıtmaktadır. Bu kuşaktan önemli ve saygın bir şiir çıkmadı (yeni şairleri otuzlu yıllar verdi) fakat bu kuşak, kısa öykü alanında çok verimliydi.

Günümüz İngiliz kısa öyküsünün belkemiği, büyük ölçüde bu kuşağa dayanmaktadır. Bu kuşak, 1900 ile 1910 yılları arasında doğan kuşaktır. Çok kesin konuşmak yanlış olabilir, fakat bu kuşakta şu yazarları sayabiliriz: V.S. Pritchett, L.A.G. Strong, Malachi Whitaker, H.A. Manhood, Leslie Halward, Arthur Calder-Marshall. Pauline Smith, James Hanley, Elizabeth Bowen, G.F. Green, Geraint Goodwin, Rhys Davies, T.O. Beachcroft, Dorothy Edwards ve daha önce sözünü ettiğimiz genç İrlandalı yazarlar. Bu yazarlar, kariyerlerinin her aşamasında şu iki eleştiriyi duymuştur. Bunlardan ilki, kısa öykünün beğenilmeyen bir tür olduğu ve bu nedenle hiçbir zaman basılmayacağıydı. Duydukları ikinci eleştiri ise, kısa öykünün artık ölmüş bir tür olduğu ve Kipling ile Wells'in altın günlerinden bu yana bu türde hiçbir canlılık kalmadığıydı. Eğer bu söylenenler doğru olsaydı, tüm bu yazarların bugün bile anılıyor olmaları ve yaşamlarını sürdürebilmiş olmaları son derece şaşırtıcı bir durum olurdu. Bildiğim kadarıyla hiçbiri zengin bir aileden gelmiyordu; hiçbiri Edgar Wallace gibi bir üne sahip değildi; fakat yaşamlarını sürdürmeyi başarmış ve kısa öyküler yazabilmişlerdir. Bu da, sanatlarına olan inançlarının en büyük kanıtıdır.

Bu yazarlar, doğal olarak ve haklı gerekçelerle, kısa öykü türünün ölmediğini düşünüyordu. Onlar yalnızca, kısa öykünün yaklaşık son yirmi yıldır yaşama yakından bakmak zorunda kaldığına inanıyorlardı. Uzun yıllar boyunca, kısa öykünün en büyük isteği kurgu olmuştu. Fakat hemen hiç kimse bunu tanımlayamamıştı. Kurgu dedikleri, bir desenden tutun da, belli bir saatte alarmını çalacak otomatik bir makine de olabilirdi. Fakat bu yazarlar, İngiliz kurmacasının son bir yüzyılına baktıklarında (Fransız, Amerikan ve Rus yazınları da bu geçmişe bakışın içinde değerlendirilmeli), kısa öykünün ne kadar az yer kapladığını gördüklerinde şaşırmış olmalılar Çıkardıkları sonuç, yapay kurgulanmış bir öykünün kalıcı olamayacağıydı ve bu sonucun onlara öğrettiği temel ilke de, kısa öykü türünde, yaşamı yazarın biçimlendirmesi değil, bu yaşama yöneltilen bakış açısının ve yorumlama ediminin önemli olduğuydu. Elinde yeterli malzemesi oldukça, kurguya dayalı öyküler yazan bir yazar hiç sorun yaşamaz, fakat öldüklerinde de hemen unutuluverirler. Fakat her nasılsa, Gogol, Turgenyev, Maupassant, Flaubert, Çehov, Moore, Joyce, Crane, Bierce ve Gorki gibi daha birçok önemli yazarın yapıtları günümüze dek ilk günkü tazelikleriyle kalmıştır. Aynı ilkeyle yazılmış bazı öyküler de, yaratıcılarının adları unutulmuş olsa da, iki bin yıldan uzun bir süre canlı kalabilmiştir. "Susannah", "Ruth", "Judith" ve "The Prodigal Son" gibi mesellerin günümüze dek kalmasında, önemli olan kurgu değildi.

Bu nedenle, yirmili yıllarda, geleneklere sırtını dönerek kısa öykü yazmaya başlayan her yazar, kusurları ne olursa olsun, çok önemlidir. Bu durum, Katherine Mansfield, Coppard, Joyce, Lawrence ve Sherwood Anderson için çok doğrudur. Bunlardan sonra, yazarlar bir ırmak gibi aktı. Irmağın kolları da çok uzaklara gitti. V.S. Pritchett ve Ralph Bate, Hemingway gibi, İspanya öyküleri yazdılar; Afika'dan da bir dizi öykü çıktı, Pauline Smith

tarafından yazılan "The Little Karoo" neredeyse İncil'in yalınlığına ulaşan bir biçeme sahiptir; manzaranın Lawrence'ın Nottinghamshire'ına benzeyen Wales'te, Rhys Davis maden ocakları ve tıpkı Lawrence gibi sevgiyle, içinden çıktığı insanlar hakkında yazdı; Yorkshire'dan Malachi Whitaker'in duyarlı portreleri geldi; L.A.G. Strong, İrlanda'nın balıkçılarını anlattı; belli yönlerden Coppard'a benzeyen H.A. Manhood, İngiltere'nin kırsal yaşamı üzerine, şiiri andıran öyküler yazdı; James Hanley, Liverpool'u ve denizi anlattı; Elizabeth Bowen ve Dorothy Edwards, daha eğitimli bir orta sınıf bakışıyla ince ve alaylı öyküler verdi; Arthur Calder- Marshall, öykülerinde politik bir bakış açısı sergiledi, T.F. Powys, Sylvia Townsend Warner ve David Garnett, kısa öyküye yeni bir biçim, gerçekçi alegoriyi kazandırdılar; Geraint Goodwin küçük Welsh kasabalarını ve köylerini anlattı. Tüm bu yazarlar, kendilerine özgü nitelikleri yanında, kısa öyküye, o güne dek eksikliğini duyduğu gerçekçiliği ve şiiri getirmiştir. Bu yazarlardan kısa öykü, artık iki boyutlu kuklalardan oluşan düz anlatılar değildi. Biçimi ve yarattığı etki açısından, lirik şiire yakınlaşmıştı. Karakterleri de, davranışlarını değiştirmişti. Eski geleneksel sınırlar aşılmıştı. Karakterler öykülerin dışına çıkıp, dış dünyaya açılabiliyorlardı. Bu gelişmelere, okurlar belki de çok daha büyük bir katkıda bulundular. Öyküler artık daha az betimliyor, fakat daha fazla anıştırıyordu. Metin kısa tutuluyor, yaşam dolaylı yollardan anlatılıyor ya da anlatı epzotlar çevresinde gelişiyordu. Ve okurlar, eğer öyküyü anlamışlarsa, anlatıya kendi deneyimlerini, duygularını ve hatta eylemlerini katabiliyorlardı. Doğrusunu söylemek gerekirse kısa öykü sinemaya yaklaşıyordu ve yaşamı anıştırma yoluyla, kısa epizotlarla, resimlerle, dolaylı anlatımla ve sembolizmle aktaran bu iki sanat, yanyana gelişmiştir.

Fakat tüm bunlar, anlık bir devrim değil, oldukça yavaş ve birbirlerinden bağımsız gelişen bir yenilik süreciydi. Benim görüşüme göre Amerika'da kısa öykü, bir yazardan ötekine geçtiğini gördüğümüz bir dizi gelenekler zinciri halinde gelişmiştir: Poe'dan Bierce'e, Bierce'den Crane'e, Crane'den Hemingway'e, Hemingway'den Saroyan'a. Fakat İngiltere'de böyle bir aktarım süreci yoktur. "Hepimiz Gogol'un 'Palto'sundan türedik, gibi bir genelleme, İngiliz kısa öyküsü için geçerli değildir. Kısa öykü burada, Kipling ve Wells kendisine bir as verene kadar, on dokuzuncu yüzyıl boyunca öksüz bir evlat olarak yaşamıştı. Amerika'dakine koşut bir devrim ya da yenilik süreci asla yaşamamıştır.

Eğer kısa öykü bugün İngiltere'de, eskisinden çok daha özgür ve daha canlı bir profil sergiliyorsa, bunun nedeni birkaç yazarın devrimsel ve yenilikçi çabaları değil, İngiltere'nin dış etkileri kendi içinde sindirebilme ve benimseme yönündeki yeteneği ve esnekliğidir. Günümüz İngiliz kısa öyküsü, kendi yerel yazarlarından çok; Çehov, Maupassant ve Hemingway üçlüsüne çok şey borçludur. Günümüz İngiliz kısa öykü yazarları gerçekten olağanüstü yapıtlar veriyor, fakat yaptıkları görece olarak basittir. V.S. Pritchett'ın küçük başyapıtı "The Saint" gerçekten de kusursuz bir ironik eğlencedir, fakat keşke elli yıl önce yazılsaydı! Böyle bir durumda V.S. Pritchett'ın hor görüleceği kesindi, fakat İngiliz kısa öyküsü, pahabiçilmez bir öncelik ve önem kazanacaktı. Aynı durum, Lawrence'ın "The Fox", Mrs. Whitaker'ın "Frost in April" ya da James Hanley'in, Coppard'ın ya da Manhood'n bir öyküsü için düşündüğümüzde de sonuç aynıdır. Bu öyküler birer esin kaynağı olabilir ve İngiliz kısa öyküsü de, geç elde ettiği gücüne bir elli yıl önce ulaşabilirdi.

Günümüz kısa öyküsünde, önemli olan başka bir nokta daha var. Katherine Mansfield'ten önce, Mrs. Gaskell

ve İrlandalı Miss. Ethel Colburn dışında hiçbir kadın yazar, kısa öykü yazmamıştı. Katherine Mansfield'dan sonra bu durum bütünüyle değişmiştir. Belki de bu, genel feminist akımların bir sonucuydu. Fakat 1920'li yıllardan sonra, İngiltere ve Amerika başta olmak üzer birçok ülkede kadın yazarların sayısı artmıştır. Bundan beş ya da altı yıl önce elime geçen, kadın yazarların öykülerinden oluşan bir öyküde, yaklaşık iki yüz kadın yazara rastladım. Bana düşen de, bu listeden otuz yazarı seçmekti. Bu oldukça zor bir işti ve seçtiğim yazarlar arasında şunlar olmalıydı: Malachi Whitaker, Elizabeth Bowen, Mary Arden, Kay Boyle, Dorothy Edwards, Pauline Smith, Katherine Mansfield, Winifred Williams, Katherine Ann Porter ve Ruth Suckow. Bu yazarların tümü, çağdaş kısa öyküye önemli nitelikler kazandırmışlardır. Kadınlar şiir türünde fazla etkin değillerdi ve yazınsal bir tür olarak şiirin en yakınında bulunan kısa öykü, gerek çağın koşulları gerekse kadın duyarlığına yatkınlığı nedeniyle, kadın yazarların ilgisini çeken bir tür oldu. Neden ne olursa olsun, bu yazarlar olmasaydı, günümüz kısa öyküsü oldukça güçsüz olurdu. Bu yazarların tek bir eksik yanı ise, sağlık sorunları ya da aile içinde yaşadıkları problemler nedeniyle, yeteri kadar fazla yazamamış olmalarıydı.

Bu arada, yaşamayan bir tür olduğu söylenen kısa öykü, o güne dek herkesin burun kıvırdığı bir bakış açısını benimsemişti. Welshli yazarlar, Anderson'ın yöntemini öğrenmişlerdi ve kendi insanları hakkında yazmaya başlamışlardı. Bu tarihten on ya da on beş yıl önce, Welshli yazar dendiğinde akla yalnızca Caradoc Evans ve Rhys Davies geliyordu. Bu iki yazar da, Welsh in yerli halkını anlatmaktan uzak duruyordu. Lawrence'ın üzerindeki etkisini atamayan Rhys Davies, ilk dönem öykülerindeki o erotik şiirselliği, kaba da olsa, biraz ironik biraz da halk öykülerine paralel niteliklere bırakıp [illegible] gelişmemiş bu niteliği, bir yazar olarak onun en çekici ya

nını oluşturuyordu. Lawrence'ın izinden giderek, hem nefretle hemde büyük bir sevgiyle bağlı olduğu kendi halkına yönelmesi de önemli bir yanını oluşturuyordu. Davies birkaç yıl boyunca -tam olarak orada bulunmayan ya da kulağını tam vererek kendisini dinlemeyen bir izleyici kitlesine- Ohio vadilerindeki yaşam New York'taki yaşamdan nasıl uzaksa, Wales'teki yaşamın da Londra'daki yaşamdan son derece uzak ve farklı olduğunu göstermeye çalıştı. Öteki yazarlara verdiği bu örnekle, Davies bu yöntemin kullanımını yüreklendirdi. Fakat öteki yazarların bu bakış açısını yakalamaları, iki nedenle gecikmişti. Bu nedenlerden ilki uzun süren ekonomik bunalımdı. Bu ekonomik bunalım, Welsh yaşamını olumsuz etkilemiş ve zaten kısıtlı olan sanatsal eğilimleri de daha ortaya çıkmadan bastırmıştı. İkinci neden de, İngiliz önyargısıydı. İngiltere, yalnızca kendisine yöneltilmiş bir nefretten kaynaklansa da, İrlanda yaşamının betimlemeleriyle ilgileniyor, fakat Welsh kaynaklı yazınsal girişimlere sesini çıkarmıyordu. Londra'da sahnelenen bir İrlanda oyunu, büyük olay oluyordu; fakat bir Welsh oyunu [3], en ücra sokaklardan birinde bir gece sahneleniyor ve ertesi gün bütün dekorlar kamyonlara yüklenererk Londra'yı terk ediyordu. Bu, Welsh romanları için de geçerlidir; belki Welsh kısa öykülerinde daha da geçerlidir. İngilizlerin yaklaşımını gerekçelendirmek adına şunları söyleyebiliriz: Welshli yazarlar, duyarlı yapıları nedeniyle duyumsadıkları o dar görüşlü kasvetin de etkisiyle, bunalımlı, şaşkın ve hüzünlü bir ruh hali içinde, uzun yıllar geleneksel kalıplar kullanmış ve hep aynı şeyleri anlatmışlardı: maden ocaklarını, şapelleri, cimriliği, para hırsını, işsizliği ve ayaklanmaları. Okurlar artık onlardan ne beklemeleri gerektiğini öğrenmişlerdi ve Welsh yazınına ilgi duymaları için köklü değişimler ummakta da haklıydılar.

Bu değişimin gerçekleştiğinden kuşku yok. "Best Short Stories, 1949: English" adlı seçkide, seçilen öykülerin en azından üçte biri Welshli yazarların kaleminden çıkmıştır. Bu, aynı dizinin yirmi beş yıllık geçmişinde. ulaşılan en büyük orandı. Öykülerden çoğu, Margiad Evans, Rhys Davies, Geraint Goodwin, Edgar Howard, Glyn Jones, Gwyn Jones ve Alun Lewis'a aittir ve aynı yazarlar "The Welsh Review" adlı periyodik yayına etkin katkılarda bulunmuşlardıri Tek başına bu ayrıntı bile, bağımsız bir Welsh yazınının varlığını kanıtlamaktadır. Bu listeye Dylan Thomas'ın da adı eklenmeli. Dylan Thomas kısa öyküye, düşsel ve fantastik bir söylem getirerek ("The Orchards"adlı öyküsüne bakılabilir), bu türde yeni ve büyük bir yenilik daha getirmiştir. Başka bir önemli öykücü de, Kate Roberts'dır. Roberts, Welsh dilinde bir dizi çok özgün ve dikkat çekici öyküler yazarak, tıpkı Çehov gibi, birçok dile yapılan nitelikli çevirileriyle tanınmıştır.

Tüm bu yazarların yapıtlarında, Margiad Evans'ın kasvetli melodramalarından, Kate Roberts'ın sessiz gerçekçiliğine kadar, belki de en iyi "aydınlanma" sözcüğü ile tanımlanabilecek bir nitelik bulunmaktadır. Şiirsel düşgücünün aydınlığı, Wales'in üzerine, inanılmaz güzellikler, renkler, daramatik öğeler ve gerçekleri yansıtarak düşmüştür. Dylan Thomas'ın yapıtlarını öykünen Glyn Jones'ın öyküleri, saf bir pastoral öğe taşır. Yirmi yıl önce, Wales gibi, yalnızca kasvetli doğası ile anımsanan bir bölgenin, resim sanatındaki izlenimcilik akımına denk bir gelişme göstereceğini kimse akıl edemezdi. Çünkü Welshli yazarlar, Fransız ressamların yüz yıl önce yaptıkları buluşu yapmışlardı: açık havada resim yapmayı örğenmişlerdi. Bu yenilikçi yöntemin, güçlü, kimi zamanlar çok renkli, her zaman yaşama yakın olan sonuçlarını, Welshli yazarların kısa öykülerinde görebiliriz. Bu yazarlar, İngiliz yazınında on yıl önce İrlandalı yazarların kap-

ladığı yeri ele geçirecek güçteydi. İrlanda yazınının günümüzdeki durumunun tersine, Welsh yazınının yeniden doğuşu çok ilginç bir süreçtir. İrlanda yazını hâlâ durgun bir süreç içindedir. İrlanda yazınının en çarpıcı ve nitelikli örnekleri İngiltere'ye karşı duyulan öfkeden kaynaklanmış olsa da, İrlanda bu yazını koruyacak bir çatı kuramamıştır. İrlanda'nın eski çatışmalara ve anlaşmazlıklara yönelttiği romantizm, irlanda'nın kendi yalıtılmışlığı içinde beslenmeye çalıştı.

Bu durumda, İngiliz kısa öyküsü, Wales'e doğru yeni bir etkileşim içine girmiştir. Bu etkişelim küçük olabilir, fakat son derece önemlidir. İngiliz kısa öyküsü, periyodik aralıklarla, kendi gelişimini ölçmek için, dış etkilerden çok dış ölçütlere gereksinim duymaktadır. Bu periyordik karşılaştırmalar sonrasında da yoluna devam etmektedir. İşte günümüz İngiliz kısa öyküsü bu noktada bulunmaktadır. Mansfield öykücülüğünün dorukta olduğu dönem sona ermiştir; Çehov'un etkileri güçsüzleşmektedir; Hemingway'den öğreneceğimiz her şeyi öğrendik. Yeni savaş, kaçınılmaz olarak eski dönemin kapılarını kapatmaktadır. Duyguların gözlerden uzak tutulduğu dingin ve düşünceli kısa öykü, geride kalan bu dönemin bir anısı haline geliyor. Gerçi yetenekli ellerde, güzelliğini ve varlığını her zaman koruyacaktır, fakat terör ve yitimlerle dolu, evlerin içine bombaların düştüğü ve savaşın gökyüzüne çıktığı yeni dönemde, kısa öykü kaçınılmaz olarak bazı değişimler geçirecektir. Eğer son yirmi yılın kısa öyküsü lirizme yakın olmuşsa, bir sonraki yirmi yılıjn öyküsü de dramatik şiire yaklaşabilir. Her zaman belirttiğim gibi, yazınsal öngörülerde bulunmak hemen hemen olanaksızdır. Hiç kuşku yok ki, şu andaki savaşın fırtınası dindikten sonra, bir tür romantizm yaşanabilir. İnsanlar eğlenmek isteyebilir ve onlara savaşı anımsatacak her türlü gerçeklikten kaçma eğilimi gösterebilirler. Fakat yine

de, kısa öykünün gelişimi, Elizabeth Bowen'ın dediği gibi, "ortak deneyimlerin dorukları"nda devam edecektir ve "şiirin tepelerine" uğrayacaktır.

Notlar:

(1) A.J.J. Ratcliff: *Prose of Our Time* (Nelson)

(2) Aldous Huxley: intro. *Letters of D.H. Lawrence* (Heinemann)

(3) Bkz. Not 2

(4) Bkz. Not 2

(5) Mr. Emlyn Williams'ın "The Corn is Green" adlı oyunu ve Mr. Richard Llewellyn'in "How Green is My Valley" adlı filmi bu genellemenin dışında tutulabilir.

BÖLÜM ON
SONSÖZ

Biçim ve yöntem, er ya da geç, ister uzun ister kısa olsun, herhangi bir yazınsal tartışmayı ele geçirecek iki unsurdur. Fakat Çehov'un dediği gibi, insan, yazmak zorunda olduğu ve yazmak istediği için yazar ve bu nokta da da bütün biçim ve yöntem tartışmaları sona erer. Yaratıcı açısmdan en devrimsel yöntem, en doğal olanıdır. Bu nedenle, olayları gördükleri ve duyumsadıkları gibi aktarmış olan kuşaklar dolusu yazar, okur kitlelerini şaşkına uğrattıklarını ve dinsizlik ve ahlaksızlıkla suçlandıklarını görmüşlerdir. Kısaca söylemek gerekirse, bir yazarın yöntemi kendisidir. Öte yandan, eğer kısa öykü ya da şiir yazıyorsa, biçimin dayattığı kısıtlamaları kabul etmelidir. Konu seçiminde, romancı gibi özgürdür. Anlatmak istediklerini, ister elli sayfa, ister yüz elli sayfa, ister bin beş yüz sayfa olsun, istediği uzunlukta (hatta Dorothy Richardson'ın "Miriam" adlı romanı gibi dokuz ciltte) anlatmakta özgür olan romancısının tersine, kısa öykü yazarı ve şairler, uzunluk konusunda belli sayısal değerlere bağlı kalmak zorundadırlar. Şairler yüzyıllar boyu, dizelerini bile biçimlendiren hece kısıtlamalarına bağlı kalmışlardır, özellikle sone, şairleri zincirlemişi. Sone kadar yapay bir kısıtlama getirmeyen, fakat roman kadar da özgür olmayan kısa öykü, daha çok tiyatro oyununa yakın-

dır. Aynı anda hem sınırlı hem de sınırsız olanaklar sunar: zaman, yer ve hareket gibi unsurları zorunlu olarak sınırlıdır ve tıpkı drama gibi, anıştırmalara, dolaylı anlatıma ve sembolizme dayanmaktadır. Söyleyecek hiçbir şeyi olmayan sıradışı oyun yazarları, bu eksikliği, sahnelerini dış dünyayı da kapsayacak biçimde genişleterek aşmaya çalışırlar. Sahne, bir trene ve hatta Missisipi'deki bir feribota kadar uzanabilir. Fakat kazanan, sonunda sinema olur. Oysa kısa öykü, böylesi çekişmelere girmek zorunda değildir; treni anlatmak ya da treni anıştırmakta özgürdür. Kısa öykü, tiyatronun asla sahip olmadığı bir özgürlüğe sahiptir. Doğal olarak sahnede olabilecek olayları betimleyebilir: çıplak bir kadını, bir kazayı, uçak savaşlarını ve daha birçok olayı. Ayrıca herhangi bir betimleme yapmak zorunda da değildir. Hemingway'in yaptığı gibi, kısa öykünün tamamına karakterler arasındaki konuşma yedirilebilir ve olayın geçtiği ortama ilişkin ayrıntılar, okurun düşgücüne ve algılamaya dayanan çıkarım yeteneğine bırakılabilir. Ya da konuşmaya hiç yer verilmeden, yalnızca betimlemeler ve dolaylı anlatım da kullanılabilir. Elbette, ister dolaylı ister doğrudan olsun, betimleme ve konuşmalar yanyana da gelebilir ve en saygın oyun yazarlarının bile hoşnut kalacağı anlatısal birlikler ve dengelere ulaşılabilir. Kısaca, kısa öykü belli bir uzunluk kısıtlamasını -on beş bin sözcüğe denk gelen Tolstoy'un "Family Happiness" adlı öyküsü örnek gösterilebilir- kabul ettiğinde, malzemesi sözcük olan sanatçılar içinde en özgür olanın kısa öykü yazarı olduğu söylenebilir. Kısa öykü yazarı, oyun yazarlarından ve şairlerden çok daha özgürdür ve hatta romancılar bile onların yanında kısıtlı olanaklarla kalırlar, çünkü kısa öykü yazarı, bir romancının dikkatini çekmeyecek kadar küçük olayları ve ayrıntıları görebilir, bunları kendine konu edinebilir.

Son yüz yıl içinde, kısa öykünün yazınsal bir tür olarak yazgısını tamamen değiştiren neden, bu özgürlüğün ayırdına varılması olmuştur. Poe'nun zamanında kısa öykü, son derece eğlendirici, fakat kısıtlı bir tür olarak görülüyordu. Dünyalar ve dünyadaki sayısız konuyla hiçbir ilgisi olamazdı ve varlığını yalnızca, patolojik fantazilerin içinde sürdürebilirdi. 1820'li yıllarda, sıradan bir duvarcı hakkında yazılan bir öykü, yazın dünyasına bomba gibi düşerdi. Yüzyıl ilerledikçe, bu konu darlığı İngiliz kısa öyküsünün ayrılmaz bir sorunu haline geldi. Oysa Rusya, Fransa ya da Amerika'da böyle bir sorun yaşanmıyordu. Kısa öykü ortaya çıktığında, kısa bir romanı andırıyordu. İngiltere'nin, kendilerine hiçbir konunun yasak olmadığı bir Maupassant'ı ya da Çehov'u yoktu. Bu yazarlar, geleneklere son derece bağlı bu yazını etkilemeye başlayana kadar da, İngiltere kısa öykü türünde bir ses getiremedi. Belki de "Tess"in hor görülmesine, "Jude The Obscure"ın yakılmasına ve "The Rainbow"un hakaretlere uğramasına neden olan bu yazınsal gelenekçiliğe ve dargörüşe teşekkür etmemiz gerek. Çünkü İngiliz kısa öyküsü, tüm bunlardan sonra yaşadığı elli yıllık doğma ve gelişme aşamasında, yazınsal bir tür olarak, kısa öykünün tiyatro oyunlarından ve romandan çok daha geniş bir yelpazesi olduğunu öğrenmişti. Günümüz kısa öykü yazarlarının tümü bu bilince sahiptir ve bunun sonucunda İngiliz kısa öyküsü her zamankinden çok daha verimli ve renkli bir yapı sergiliyor.

Konuya ilişkin bu mantıksız ve törel önyargının kırılması -cinayet her nedense her zaman için kabul edilebilir ve çok beğenilen bir konuydu, fakat iki kişi arasındaki katıksız aşkın betimlenmesi korkunç bir durum olarak görülürdü- biçimsel açıdan gerçekleşen son derece önemli bir gelişmedir. Bu nedenle anlatım daha doğrudan ve yalın bir nitelik kazanmış ve son yüz yıl içinde yazarlar

giderek daha esnek yazabilir hale gelmişlerdir. Gereksiz ayrıntılar terk edilmiş ve yazarın araya soktuğu açıklamalardan uzak durulmuştur; törel ve öğretici eğilimler ve felsefi girişler demode olmuş ve tüm bunlarla vaaz sona ermiştir. Bunlar, günümüzde son derece gülünç ve uç nitelikler gibiş algılanıyor, fakat bunlar uzun yıllar boyunca, İngiliz kısa öyküsünü biçimlendiren unsurlardı. Yine şansımız varmış ki, bir grup yazar, bu yöntemi kullanmarak, bir yüz yıl önce bir devrim yaratabilecek öyküler kaleme aldılar. Yergi, İngiltere'de Wodehouse tarafından büyük bir başarıyla kullanıldı. Thurber, Damon Runyon ve Stephen Leacock da Amerika'da bu yöntemi kullanan öteki yazarlardan bazılarıdır. Bu yazarlardan en azından ikisinin, Lewis Carroll gibi akademik bir yaşantıları olan saygın beyefendiler olmaları çok ilginç ve önemlidir ve bunların dostlarıyla şakalaşıyormuş gibi yazmaları nedeniyle ciddiye alınmamaları da son derece yanlış bir tutum olurdu. Örneğin Leacock'ın yergiye dayanan sanatı, okura büyük haz verir:

"İskoçya'nın batı kıyısında yabanıl ve fırtınalı bir geceydi. Fakat bu, şu anda dinlediğiniz öyküye hiçbir katkısı olmayan bir ayrıntı, çünkü öykümüz İskoçya'nın batısında geçmiyor. Ama siz bu ayrıntıda takılıp kaldıysanız, hava, İskoçya'nın doğu kıyısında da son derece kötüydü.

Böyle bir nitelik, öykünün gelişimi için gereklidir. Bu, öykünün gereğinden fazla şişkin ve doyumsuz olmasını engeller. Bu, Hemingway'in "Torrents of Spring"de uyguladığı yöntemle büyük ölçüde koşuttur. Yaşama ve yazma aynı anda gülmektedir ve bu olağanüstü güzel bir niteliktir. Lawrence, Çehov, Hemingway ya da Caldwell gibi son derece özgün ve kişisel bir biçemin, bilinçaltında da olsa, alaya alınması olasıdır. Böyle bir ironik yak-

laşım, öykünün etkisindeki canlılığı öldürür. Örneğin, Hemingway'in biçemini öykünen yazarlar, onun yönteminden yararlanamamışlardır ve bu da Hemingway'in kendisinin bile. biçemsel anlamda bir parça geleneksel kalıplar içine girmesinbe neden olmuştur. Bunu, bazı son dönem öykülerinde görebiliriz ve Hemingway bu öykülerde neredeyse tutucu bir yazar olarak görülür.

Eğer buraya kadar, hele özellikle bu konuya ayrılmış bir bölümde, biçim konusunda az şey söylediysem, bunun birkaç nedeni var: Bu nedenlerden ilki, bir kısa öykünün biçimsel niteliklerine yönelik her inceleme, bugüne dek yazılan her öykününm tek tek incelenmesini gerektirir. Birbiriyle aynı olan, ya da birbirine benzeyen iki öykü yoktur ve aynı durum yöntemler için de geçerlidir. Kısa öykü tarihindeki en iyi ve en önemli gelişmeler, kitabın başında tartışılmıştır. Ayrıca, hiçbir önyargım bulunmamaktadır ve kısa öykü sınırsız biçimde ve sınırsız yöntemle yazılabilir. Konuları, birer anekdot formatında düzenli bir biçimde özetlenebilecek öyküler vardır; bir anekdottan öteye geçmeyen öyküler vardır; kurgunun anlık eylem, karşı-eylem ve düğüm noktası tarafından durmadan kesildiği öyküler vardır; yaşama teğet açıdan şöyle bir bakıp geçen öyküler vardır; söyleyeceklerini kısa kesen, yalnızca bir epizot olan öyküler vardır; alegorik, seriven dolu, düşünsel, bütünüyle betimleyici, özgün ve psikolojik öyküler vardır; yalnızca röportaj formatında olan öyküler vardır; hiçbir şey söylemiyormuş izlenimi vererek her şeyden söz eden öyküler vardır. Tüm bunlar kabul edilebilir ve hepsi de günümüz kısa öyküsünün gelişimindeki doğal unsurlardır. Eleştirel söylemlerde, bunlar hakkında konuşulacak ve yazılıp çizilecektir, fakat eleştirel söylemde kısa öykünün eşsiz niteliğini yansıtacak bir sözcük bulunmamaktadır. Bu nitelik, bir tür denge olarak tanımlanabilir ve yazarın kendi benliğinin

yansıtılmasını içerir. Kısa bir öykü, sağlam bir sınamadan geçmelidir. Gereksiz bir tümce, hatta tek bir gereksiz sözcük bile, kısa öykünün dengesini bozabilir. Bir yazarın kurgusunu parça parça yerine oturtmasını izlerken, tıpkı oyun tahtalarını üstüste koyarak bir ev yapan bir çocuk gibi, yazarın da, hangi parçanın nereye konması gerektiğini ve oluşan yapının en fazla hangi yüksekliğe çıkabileceğini, hangi taştan sonra ağırlığı kaldıramayıp yıkılacağını, önsezileriyle bildiğini görürüz. Bu aynı zamanda, biçimsel anlamda eleştirel bir sınamadır. Bu basit sınamadan geçen kısa öykü, ister nitelikli bir kurguya, kıvrak geçişlere ve eylemlere ya da sembolizme sahip olsun, tüm sınamaları da geçecek demektir. Bu kusursuz dengenin en güzel örnekleri olan ve okurlara, ayaklarının yerden kesildiği izlenimini uyandıran dinsel öyküler, Hans Andersen'in öyküleri ve Çehov ile Joyce'unkiler gibi bazı çağdaş öyküler, gerçekten de inanılmaz anlatılardır. Oratlıkta, bu sınamayı yapabilecek yazarlar var olduğu sürece, kısa öykü de, hangi biçimde olursa olsun, varlığını koruyacaktır. Peki İngiltere'de, bu türün sanatsal yönünü bezleyen ve varlığını sürdüren başka ne gibi etmenler vardır? Korkarım ki, yazarın kendisinden başka hiçbir unsur bulunmamaktadır. Okur kitlesinin kısa öyküye sanatsal açıdan yaklaşmasını beklemek, ölümü beklemek gibidir. Okurlar hâlâ, kütüphanede ellerine aldıkları bir kısa öykü seçkisinin bir roman değil de, bir kısa öykü kalabalığı olduğunu gördüklerinde, düş kırıklığına uğrayabilmektedirler. Günümüzde, en başarılı İngiliz kısa öykü yazarı, kitabını bir baskıda beş binden fazla satamamaktadır ve en başarısız kısa öykü yazarının sattığı kitap sayısı da yüzü geçmemektedir. Yalnızca kısa öyküye yer veren birkaç yayın bulunmaktadır. Yaklaşık beş kadar periyodik yayın, her sayılarında en azından bir öyküye yer vermeye çalışıyorlar ve geriye kalanlar, en

popüler olan düzyazı türüne, haber metinlerine kölelik yapmaktadırlar. Kültürü biçimlendirme gücüne sahip güçlü kişilikler de fazla yardımcı olmuyorlar. Tüm bu kısıtlayıcı nedenlerden dolayı, yazarlar gazeteciliğe, editörlüğe, telif ajanslarına, film şirketlerine, eleştiri dergilerine gidiyor ve yaşamlarını, reklam metinleri ya da dedektif öyküleri yazarak kazanmaya çalışıyorlar. Yoksulluk, Somerset Maugham'ında belirttiği gibi, bir yazar için son derece yıkıcı olabilir; yazarın tavanarası, artık romantik bir klişe haline gelmiştir.

"Gelecek, diyor Elizabeth Bowen, "yalnızca yazarın elinde değil, okurun ve eleştirmenin de ellerindedir. Eğer kısa öykü kalıcı ve doyurucu bir tür olacaksa, ve yazarlar tarafından hor görülmeyecekse, kitlesel sabırsızlık ve azınlıkta kalan çabalar kontrol edilmelidir. Kısa öykünün şu andaki durumu, genel olarak sağlıklıdır ve geleceği parlaktır.

Bu kitabın odaklandığı temel nokta, kısa öykünün geleceğine ilişkin bu son noktadır. İngiltere'de ve Amerika'da bugün kısa öykü yazan yazarların sayısı son derece artmıştır ve her zamankinden daha güzel kısa öyküler yazılmaktadır. Bu gerçek, bir rastlantının sonucu değildir. Sanatsal bir biçim, belli bir dönemde, talihli bir kaza sonucu ortaya çıkmaz; belli kültürel, yenilikçi ve popüler güçler bir araya gelir ve bu gelişim sürecini başlatır. Sonuçta da, belki de o çağın koşullarına son derece uyan en uygun biçim ortaya çıkmış olur. Bu, Elizabeth dönemdindeki tiyatro için geçerlidir, on dokuzuncu yüzyıl romanı için geçerlidir ve aynı süreç, günümüz kısa öyküsü için de geçerlidir.

1914-18 savaşı, yeni bir öykünün temellerini hazırladı; aradaki güvensizlik ve parçalanma dönemi bu süreci güçlendirdi ve ikinci savaşın sonrasında geleceği kesin olan ikinci bir güvensizlik ve yıkılma döneminde de, yazar-

ların söylemek istediklerini en rahat kısa öykü türünde söylediklerini belirtmek yanlış bir yargı olmayacaktır. Heminway'in İspanya konusunda kanıtladığı gibi, savaşlar yalnızca kötü sonuçlar doğurmuyor, en azından kısa öyküler doğuruyorlar.

Hans Andersen ● Jane Austen ● Arnold Bennet ● Ambroce Bierce ● Elizabeth Bowen ● Charlotte Bronte ● Rupert Brooke ● Robert Burns ● Samuel Butler ● Hall Caine ● Erskine Caldwell ● Thomas Carlyle ● Willa Cather ● John Clare ● William Cobbett ● Joseph Conrad ● A.E. Coppard ● François Copppée ● Marie Corelli ● John Cournos ● George Crabbe ● Hubert Crackanthorpe ● Stephen Crane ● Anton Çehov ● Alphonse Daudet ● Rhys Davies ● Daniel Defoe ● Charles Dickens ● Feodor Dostoyevsky ● Conan Doyle ● Dorothy Edwards ● George Eliot ● Caradoc Evans ● Margiad Evans ● William Faulkner ● Gustave Flaubert ● E.M. Forster ● Anatole France ● Emile Gobariau ● John Galsworthy ● Constance Garnett ● David Garnett ● Edward Garnett ● Elizabeth Gaskell ● George Gissing ● Nicolai Gogol ● Maksim Gorki ● Robert Greene ● John Hadfield ● Leslie Halward ● Thomas Hardy ● Frank Harris ● Bret Harte ● Nathaniel Hawthorne ● Ernest Hemingway ● O. Henry ● A.E. Housman ● Aldous Huxley ● Washington Irving ● Christopher Isherwood ● Henry James ● Sarah Orne Jewett ● James Joyce ● Charles Kingsley ● Rudyard Kipling ● D.H. Lawrence ● Stephen Leacock ● Jack London ● Katherine Mansfield ● Somerset Maugham ● Guy de Maupassant ● Herman Melville ● George Meredith ● A.H. Munro ● Thomas Nash ● O'Brian ● Frank O'Connor ● Sean O'Faolain ● Edgar Allan Poe ● Katherine Ann Porter ● V.S. Pritchett ● Marcel Proust ● Aleksander Puşkin ● William Saroyan ● Sir Walter Scott ● R.L. Stevenson ● Thackeray ● Tolstoy ● Anthony Trollope ● H.G. Wells ● Oscar Wilde ● Virginia Woolf

ISBN 975-8509-20-9

9 789758 509201