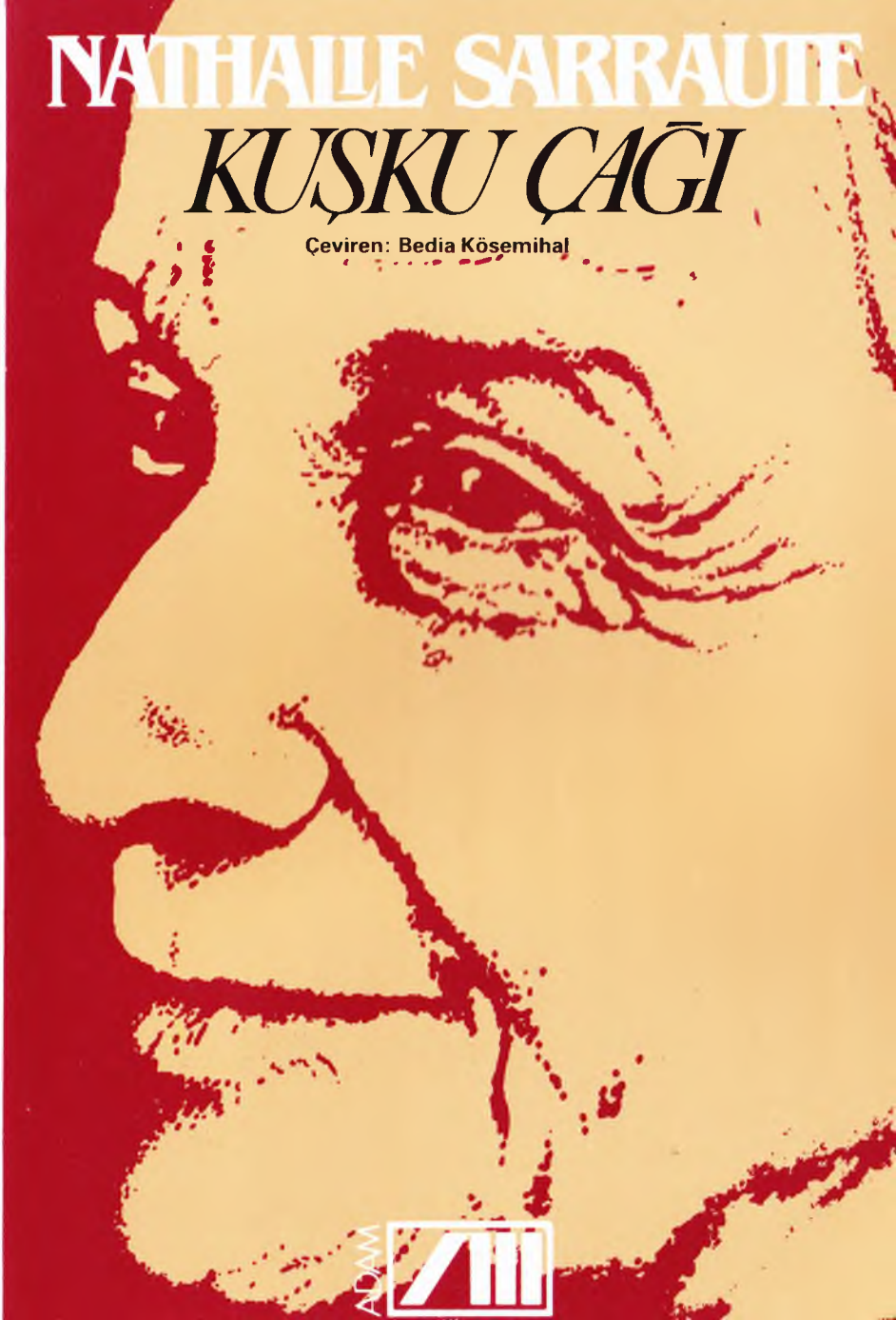
NATHALIE SARRAUTE

KUŞKU ÇAĞI

Çeviren: Bedia Köşemihal



ADAM

NATHALIE SARRAUTE KUŞKU ÇAĞI

Nathalie Sarraute

●

Kuşku Çağı

«L'ère du soupçon»

ADAM YAYINLARI

©

Anadolu Yayıncılık A.Ş.

Birinci Basım Şubat 1985

Kapak Düzeni : Erkal Yavi

285.05.006.398.243

Nathalie Sarraute

•

Kuşku Çağı

Roman Üzerine Denemeler

Fransızca'dan Çeviren : Bedia Kösemihal

ADAM

ÖNSÖZ

Roman üzerine yapılan tartışmaların bir süredir gördüğü ilgi, özellikle de «Yeni Roman» diye adlandırılan akımın yandaşlarınca ortaya atılan düşünceler, bu romancıların kuramlarla işe başlayan, sonra da bu kuramları romanlarında uygulayan duyarsız deneyciler oldukları görüşüne yol açmıştır. Bu romanlara «laboratuvar deneyleri» denilmesi bu yüzdendir.

Bu görüşten yola çıkılarak, benim, günümüz romanı, bu romanın içerik ve biçimi üzerine birtakım düşünceler geliştirdiğim, sonra da bu düşünceleri ilk kitabım olan *Tropismes* ile bunu izleyen kitaplarıma uygulamaya çalıştığım düşünülebilir.

Hiçbir şey bu düşünce kadar yanlış olamaz.

Bu kitapta bir araya getirilmiş olan ve 1947'den bu yana çıkan metinlerin yayımlanışı, *Tropismes*'den çok sonraya rastlar. *Tropismes*'i 1932'de yazmaya başladım. Bu ilk kitabı oluşturan metinler, canlı izlenimlerin «spontane» — içten gelen — anlatımlarıydı; bu metinlerin biçimi ise, bu anlatımları ortaya çıkaran izlenimler kadar doğal ve «spontane» idi.

Çalışmalarım sırasında, uzun zamandır, — aslında çocukluğumdan beri — dikkatimi çeken bu izlenimlerin bazı iç hareketlerden, bazı iç eylemlerden kaynaklandıklarını farkettim.

Bunlar, büyük bir hızla bilincimizin sınırlarına kayan, tanımlanamayan hareketlerdir; jestlerimizin, sözlerimizin; hissettiğimizi sandığımız, gösterdiğimiz tanımı mümkün duyguların özünü oluştururlar. Eskiden olduğu gibi bugün de bu iç hare-

ketlerin, varoluşumuzun gizli kaynağını oluşturduklarını düşünüyorum.

Bu iç hareketleri hiçbir sözcük, — iç monolog sözcükleri dahil hiçbir sözcük — dile getiremediğinden, (çünkü bu iç hareketler, içimizde çok yoğun, ancak çok kısa süren duyumlar yaratarak hızla silinirler) bunlar, ancak benzer imgeler aracılığıyla, okuyucuya benzer duyumlar verecek biçimde aktarılabilirdi. Öte yandan, bu iç hareketleri ayrıştırmak ve okuyucunun bilincinde ağır çekim bir film gibi görünmelerini sağlamak gerekiyordu. Zaman, gerçek hayattaki zaman değil, dev boyutlarda büyütülmüş şimdiki zaman olmalıydı.

Bu hareketlerin ortaya çıkışı, en gündelik jestlerin, en sıradan konuşmaların ardına gizlenen dramlar biçiminde olur. Bu iç hareketler, kendilerini hem maskeleyen, hem de görünür kılan birtakım görünümlere akarlar.

Beni ilgilendiren, henüz bilinmeyen bu iç hareketlerin oluşturduğu dramların ta kendisiydi. Bu dramlara gösterdiğim dikkati hiçbir şey dağıtmamalıydı. Okuyucunun dikkatini de hiçbir şey dağıtmamalıydı: Ne, roman kişilerinin karakterleri, ne bu karakterlerin geliştirilmesine yarayan olay örgüsü, ne de bilinen, adlandırılmış duygular... Herkeste var olan ve her an, herhangi birinde ortaya çıkabilen bu iç hareketlerin dayanakları, adsız, belli belirsiz kişiler olmalıydı.

Sonraki kitaplarımda sürekli bir biçimde geliştirdiğim şeylerin tohumu ilk kitabımda da vardı. *Tropismes* bütün kitaplarımın canlı özü olmayı sürdürdü. Yalnız, iç hareketler biraz daha göze görünür olmaya başladılar. İç hareketlerin oluşturduğu dramatik eylem uzadı. Öte yandan, iç hareketler ile görünümleri (yani iç hareketleri görünür kılan harcıalem şeyler: Bize yakıştırılan kişilik, konuşmalarımız, gerçekten hissettiğimiz yanılgısına kapıldığımız herkesin bildiği duygular, hayata tatbik ettiğimiz bir kafesten başka bir şey olmayan olay örgüsünce oluşturulan yüzeysel dramatik eylemler) arasındaki o oyun, gitgide daha karmaşık bir hale geldi.

İlk kitaplarım, yani, 1939'da çıkan *Tropismes*'le, 1948'de çıkan *Portrait d'un inconnu* hemen hemen hiç ilgi uyandırmadılar. Bu kitapların akıntıya kürek çektikleri söylendi.

Bütün bunlar, beni bazı teknikleri benimsemeye, geçmişle şimdinin bazı yapıtlarını incelemeye, gelecek yapıtları sezmeye

ve bazı karşı çıkışlara iten nedenler hakkında düşünmemi sağladı. Bu yapıtları incelerken, edebiyatta geriye dönüşü olmayan bir hareket bulmak ve kendi çabalarımın bu hareketin içinde yer alıp almadığını görmek amacındaydım.

Portrait d'un inconnu'yü bitirdikten bir yıl sonra, 1947'de, Kafka'yla Dostoyevski'nin yapıtını yeni bir açıdan incelemeye işte böyle başladım. O zamanlar, bir çeşit küçümsemeyle «psikolojik» olarak nitelendirilen edebiyatın karşısına, metafizik edebiyatı (Kafka'nınkini) çıkarıyorlardı. İlk denemem olan *Dostoyevski'den Kafka'ya*'yı bu kolaycı ayrımcılığa karşı çıkmak için yazdım.

Önemli bir aşama sayılması gereken fakat artık modası geçmiş olan o eski duygu çözümlemeleri ile, bilinmeyen ve hep yeniden keşfedilmesi gereken psikolojik güçleri aynı kefeye koymanın yanlış olduğu artık anlaşılmış durumda.

İkinci denemem olan *Kuşku Çağı*'nı yazdığım sıralarda, «geleneksel» roman ya da «araştırma»dan hiç söz edilmiyordu. Bu sözcüklerin, romandan bahsederken kullanılması ukalalık sayılıyor, kuşku uyandırıyordu. Eleştirmenler, romanları, Balzac'tan beri hiçbir şey değişmemiş gibi değerlendiriyorlardı. Bu sanat dalında, yüzyılın başından bu yana ortaya çıkan değişiklikleri acaba unutmuşlar mıydı, yoksa görmezlikten mi geliyorlardı?

Bu metni yazdığım dönemden sonra, sırf teknikten, araştırmadan söz edilir oldu. O zamanlar savunmaya çalıştığım, roman kişisinin adsızlığı görüşü, bugün bütün genç romancıların kuralı haline geldi.

1950'de yayımlanan bu yazının esas önemi, bu yazının, romanın yeni bir biçimde algılanmasının bir zorunluluk haline geleceği dönemi başlatıyor olması bence.

Konuşma ve Alt-Konuşma denemesinin yayımlandığı sıralarda Virginia Woolf unutulmuş ya da ihmal edilmişti; Joyce'la Proust, günümüz romanının öncüleri olarak görülmüyorlardı henüz. Söz konusu romancıların bu yüzyılın ilk çeyreğinde romana getirdikleri büyük yeniliklerden beri romanın kaydetmiş olduğu ilerlemenin, romanda içerik biçim ve özellikle diyalog konularının yeniden ele alınmasını gerekli kıldığını göstermek istedim bu yazıda. Bugün, diyaloğun en köhne biçimleriyle yetinen romancılar bile onun kendilerine «büyük sorunlar» çıkardığını itiraf ediyorlar artık. Bugün diyalog sorunlarını çözmeye

uğraşmayan genç romancı kalmadı.

Kuşların Gördüğü başlığını taşıyan son deneme, neo-klasik edebiyat ile — sadece görünürdeki şeyleri yakalayabilen; biçimci nitelendirmesini hak eden — sözümona gerçekçi ya da «gönüllü» edebiyatı, yeni ve samimi bir gerçeklikle karşı karşıya getiriyor.

Bu yazılarda dile getirilen düşüncelerin, bugün «Yeni Roman» diye adlandırılan şeyin temelini oluşturduğunu eklemeye bilmem gerek var mı?

Nathalie Sarraute

DOSTOYEVSKİ'DEN KAFKA'YA

Günümüzde romanın psikolojik roman ve durum romanı olarak birbirinden ayrı iki türe ayrıldığı sık sık tekrarlanan bir şey. Bir yanda Dostoyevski türü, öte yanda Kafka türü. M. Roger Grenier'ye bakılırsa, Oscar Wilde'ın ünlü paradoksunu sergileyen sıradan olaylar bile, bu iki türe ayrılıyor. Fakat edebiyatta olduğu gibi gerçek hayatta da Dostoyevski türlerine daha az rastlandığı söyleniyor. M. Grenier'nin görüşüne göre, «Çağımızın dehası Kafka'nın lehine çalışıyor. SSCB'nin ağır ceza mahkemelerinde bile Dostoyevski tipleri görülmez oldu.» Bugün işimiz, diyor M. Grenier, «kâhini Kafka olan bir çağın cansız kişileriyle, *homo absurdus*'leriyle uğraşmaktır.»

«Psikolojik» diye tırnak içine alınarak bir çeşit alayla adlandırılan bu bunalımın, makine uygarlığı altında ezilen çağdaş insanın durumundan kaynaklandığı söyleniyordu. Mme. Cl. Edm. Magny'ye göre çağdaş insan, «açlık, cinsellik ve sosyal sınıfların üçlü determinizmiyle, yani Freud, Marx ve Pavlov» ile sınırlıydı. Öte yandan bu bunalımın, yazarlar için olduğu kadar okurlar

için de bir umut çağı açtığı ileri sürülüyordu.

Proust'un, «izlenimini nüfuz etme gücünün yettiği kadar geliştirerek gerçeğin, gerçek dünyanın ve otantik izlenimlerimizin uç derinliğine ulaşabileceği»ni sandığı günler geride kalmıştı. Birbiri ardı sıra gelen düş kırıklıklarından ders alanlar, böyle bir uç derinliğin var olmadığını artık anlamışlardı. «Otantik izlenimimiz» birbirinden farklı biçimlerde ortaya çıkıyor ve bu derinlikler sonsuzluk içinde üst üste yükseliyorlardı.

Proust'un analizinin ortaya çıkardığı, bundan böyle, bir yüzeyden başka bir şey değildi. Bir zamanlar, haklı olarak büyük umutla bakılan bir başka derinliğin — iç monoloğun — gün ışığına çıkardığı da gene bir yüzeydi. Aşamaları atlayarak, bir hamlede birçok derinliği aşan psikanalize gelince, psikanaliz, klasik içebakışın — introspection'un — yetersizliğini ortaya koymuş; her çeşit araştırma yönteminin mutlak değerinden kuşkuya düşülmesini sağlamıştı.

Bu durumda, «homo absurdus», Nuh'un güvercini, kurtuluşun muştucusu oluyordu.

Kısır girişimler, yorucu sözler, sinir bozucu, kılı kırk yaran araştırmalar, pişmanlık duyulmadan bir yana bırakılabiliyordu artık. Kendisine karşı koyan güçlerin oyuncağı, ruhsuz bir beden haline gelen çağdaş insan, sonuç olarak sadece dışa göründüğü gibi idi. Bu insan kendini bıraktığında, yüzeysel bir bakışın onun yüzünde görebileceği hareketsizlik ile anlamsız uyuşukluk, birtakım iç hareketler gizlemiyordu artık. Psikoloji meraklılarının onun ruhunda bulunduğunu sandıkları «hep aynı suskunluktaki o uğultu», sonuç olarak sessizlikten başka bir şey değildi.

Çağdaş insanın bilinci, «ait olduğu çevreden edin-

diği benimsenmiş fikirlerin» dayanıksız izleğinden başka bir şey değildi. Bu benimsenmiş fikirlerin kendileri de, «derin bir hiçliği», handiyse «benliğin yokluğunu» gizliyorlardı. «İç dünya», «insanın kendisiyle olan dile getirilemez içli dışlılığı», aldatıcı bir aynaydı sadece. Onca çaba ve düş kırıklığının kaynağı olan «psikolojik» yoktu.

Bu yatıştırıcı saptama, genellikle tasfiye ve vazgeçmelerden kaynaklanan o iyimserlik duygusunu da yanında getiriyordu.

O halde yeni bir atılım yapılabilir, geçmişteki düş kırıklıkları bir yana bırakılarak, «yeni temeller» atılabilirdi. Artık önümüzde, daha elverişli, daha umutlu yollar vardı sanki. Yepyeni şeyler vaat eden sinema sanatı, verimsiz çabalar sonucu, çocuksu ve dokunaklı bir alçakgönüllülük kazanan romana yeni teknikler getirecek, yardım edecekti. Genç Amerikan romanının sağlıklı basitliğiyle kaba gücü bizim romanımıza da bulaşacak, aşırı çözümlemeler içinde bocalayan ve yaşlılıktan kuruma tehlikesiyle karşı karşıya kalan romanımıza canlılıkla güç katacaktı. Edebi nesne, klasik yapıtların o sağlam, sağlıklı, belirgin çizgili, bitmiş görünümünü alacaktı. Romancının sıradan bir süsleme olarak gördüğü; aşırı bir tutumlulukla kullandığı ve psikolojik'in hizmetine vermiş olduğu — sadece betimsel olan — «şiirsel» öğe, o küçük düşürücü yardımcı rolünü yitirecekti. Proust'a onca kaygı esinlemiş olan «zevkli insanlar»ın en büyük tatmin olarak gördükleri üsluba gelince, «psikolojik»in imbikten geçirilmiş incelikleri, eğilip bükülmeleri ve hantallıklarıyla artık pek bağdaşmadığından, o uyumlu biçimiyle inceliğini yeniden kazanacaktı.

Öte yandan, öğretisi Amerikalılar'ınkine pek uygun düşen Kafka, burnunun ucundan ötesini görmeme ve her şeyi çok yakından inceleme miyopluğundan nihayet kurtulan romancıya, henüz keşfedilmemiş alanların hangileri olduğunu gösteriyordu.

Bazı kuruntuları, bütün bu güvence ve vaatlere karşın sürdürmekte diretenler ile, bu derin suskunluğun arkasında, o eski uğultunun bir yankısının olup olmadığını merak edenler artık tamamen emin olabilirlerdi.

Romanın titizlikle sınırladığı bu evren parçası — analizin teşrih bıçağı altında can veren o biçimsiz ve yumuşak özdekten farklı olarak — ayrıştırılması kesinlikle mümkün olmayan sert ve kapalı bir bütün oluşturuyordu. Onun bu sertlik ve donukluğu, iç karışıklık ve yoğunluğunu korumasını sağlayacak, böylece ona, okuyucu algılayışının çorak, yüzeysel alanlarına değil de, «hassas ruhun en savunmasız, en belirsiz alanlarına», yani en verimli alanlara ulaşma imkânı verecekti. Nesneyi bütün ayrıntı ve karışıklığıyla bir çırpıda kavramayı sağlayarak, okuyucuda gizemli ve kurtarıcı bir şok yaratacak, okuyucuya bir çeşit coşkulu sarsıntı yaşattıracaktı. Görünüşe bakılırsa yitirilmiş hiçbir şey yoktu ortada; kazançlı çıkılmıştı.

Albert Camus'nün *Yabancı* adlı kitabı çıktığında, haklı olarak bütün umutların gerçekleşeceği sanıldı. Gerçek değeri olan bütün yapıtlar gibi o da tam zamanında yetişmişti; beklentilerimizi yanıtlıyor, kuşkularla kararsızlıkları belirginleştiriyordu. Bundan böyle kimseye özenecek bir şeyimiz kalmıyordu; bizim de «homo absurdus»ümüz vardı artık. Bu homo absurdus'ün Dos Passos ya da Steinbeck kahramanlarından üstünlüğü, bu kahramanlar gibi uzaktan ve dıştan değil de, psiko-

loji meraklılarının çok sevdiği klasik içebakış yöntemiyle canlandırılmış olmasıydı: Artık roman kişisinin iç boşluğunu, çok yakından ön locadan saptayabiliyorduk.

Maurice Blanchot'nun dediği gibi, «Bu yabancı, kendisiyle olan ilişkisinde, sanki bir başkası onu görüyormuş, ondan söz ediyormuş gibi davranır... Tamamen dıştadır. Ne ölçüde, kendisini düşünmez, hissetmez, kendisiyle içli dışlı olmazsa o ölçüde kendisidir. Bütün psikolojik kalıplardan, bütün sahte öznel açıklamalardan soyutlanmış haliyle, bütünüyle dıştan bir betimleme ile yakalanmaya çalışılan insan gerçekliği imgesinin ta kendisi olmuştur artık. Mme. Cl. Edm. Magny ise şöyle diyor: «Camus, kahramanının iç boşluğunu ve onun aracılığıyla bizim kendi iç boşluğumuzu göstermek istiyor... Meursault, bilinciyle varlığının normal boşluğunu örten toplumun konfeksiyon giysilerinin tümünden soyutlanmış insandır. Kendi içinde yakalamaya çalıştığı duyguları, psikolojik tepkileri (annesinin ölümü sırasında duyduğu üzüntü, Maria'ya olan aşkı, Arap'ı öldürmekten duyduğu pişmanlık) kendi içinde bulamaz. O başkalarının onun hakkında düşündüklerinin tıpatıp aynını düşünür.»

Gerçekten de, annesinin cenaze töreni bölümünde, kendisinde, klasik analizin korkak bir ruh haline kapılmadan keşfedemediği bazı duygular, aynı analizin ortaya çıkardığı «belirsiz, ürkek», balıkların suda kaçışmalarını andıran bazı gelip geçici düşünceler — kırlarda geçen güzel bir sabah vaktinin kendisine verdiği zevk, bu cenaze töreni yüzünden kaçırdığı gezinti, bu sabah saatlerinde yapmaya alışkın olduğu şeylerin anıları gibi — buluyorsa da, annesiyle uzaktan yakından ilgili her şey, yalnızca sıradan üzüntü değil, (Virginia Woolf'un kah-

ramanları gibi, bize fazla belli etmeden, bir kurtulma ya da haz da duyabilirdi) en ufak düşünce olsun, en ufak duygu olsun her şey, sanki tılsımlı bir değnekle dokunulmuşçasma tamamen yok olur. İyice silinmiş, gerektiği gibi hazırlanmış bu bilinçte, çocukluk izlenimlerine ilişkin en ufak bir anı; edebi anılara, kalıplaşmış coşkulara karşı en iyi biçimde korunduklarını sananların bile ram oldukları konfeksiyon duyguların en ufak bir gölgesi yoktur.

Bu anestezi hali öylesine derin ki, Janet'nin 'boşluk duyguları' diye adlandırdığı hastalıktan yakınan hastaları düşüneceği geliyor insanın. Bu hastalar hep şu sözleri tekrarlar: «Bütün duygularım yok oldu... Kafamın içi boş... Kalbim boş... İnsanlar da eşyalar da benim için anlamsız... Her eylemi yapabilirim ama, yaparken ne acı ne de zevk duyuyorum... Hiçbir şeyden hoşlanmıyorum, hiçbir şeyden nefret etmiyorum... Canlı bir heykelim; başıma ne gelirse gelsin, herhangi bir coşku, ya da duygu duymam olanaksız...»

Bu dil benzerliğine karşın, Albert Camus'nün kahramanıyla Janet'nin hastaları arasında hiçbir ortak nokta yok. Bazı noktalarda onca duyarsız, onca kaba ve budala görünen Meursault, bazı yerde büyük bir ince zevklilik, eşsiz bir kibarlık içinde: «Kadın, kemikli, uzun yüzünü hiç gülümsemeden eğdi»... «Mavi ve beyaz gökle o renklerin tekdüzeliği arasında kaybolmuş gibiydim, asfaltın yapışkan siyahlığı, giysilerin donuk siyahlığı, arabanın parlak siyahlığı»... Gölgelerin ve ışıkların ince oyunlarını, göğün değişken renk ayrımlarını bir şair inceliğiyle veriyor: «Sınırlarını aşarken görüntüyü titreten güneş»i, «gece ve çiçek kokusu»nu anımsıyor. «Sessizliğin içinden açan bir çiçek gibi yavaş yavaş yükselen

bir yakarı» duyuyor. Bu sıfatların seçimini yönlendiren kusursuz bir zevki var onun. Bize, «*uyuklayan bir kara çıkıntısı*»ndan, «*belli belirsiz bir esinti*»den söz ediyor.

Ama dikkatini çeken bazı ayrıntılara bakacak olursak daha da şaşırtıcı şeyler görürüz: Sözgelimi, manyağın öyküsü; bir de köpeğine nefretle işkence eden, öte yandan da onu derin bir coşkuyla seven yaşlı Salomon' un öyküsünde de görüldüğü gibi, Meursault dikkatli ve ölçülü bir biçimde de olsa, uçurum kenarlarında dolaşmaktan gocunmaz. Maurice Blanchot'nun, «insanın gerçek ve değişmeyen kipi, 'düşünmüyorum, düşünecek hiçbir şeyim yok'tur» sözlerini, Meursault, her ne kadar «temizlik» ve «bilinçsizlik»le ortaya koysa da, aslında o sanıldığından çok daha bilinçlidir. Ağzından kaçırdığı, «bütün sağlıklı insanlar sevdikleri insanların ölümünü az ya da çok istemiş(ler)dir» gibi sözler, cüretli noktaların yasak ve tehlikeli alanlara kadar götürüldüğünü ve bunun başkalarının olduğu kadar kendisinin de başından geçtiğini bize gösteriyor.

Kitap boyunca kurtulamadığımız bu sıkıntı ortamı, büyük bir olasılıkla, iyice ortaya çıkmış bu çelişkilerden ileri geliyor. Sadece kitabın sonunda, Camus'nün kahramanı, «içinde bir şeylerin patladığı»nı ve «kalbinin derinliklerinden taştığını» hissettiğinde kurtuluruz bu sıkıntıdan: «Ellerim boştu sanki. Ama kendimden emindim, her şeyden emindim... hayatımdan, beni bekleyen ölümden emindim... Haklı çıkmıştım; gene haklıydım, her zaman haklıydım... Başkalarının ölümünün ne önemi vardı; bir ananın sevgisinin ne önemi vardı, ne önemi vardı benim için... seçilen hayatların, seçilen yazgıların, beni ve benimle birlikte milyarlarca ayrıcalıklıyı tek bir yazgı seçtikten sonra... Herkes ayrıcalıklıydı...

Yalnız ayrıcalıklılar vardı... Başkaları da bir gün mahkûm edilecekti elbet.»

Sonunda her şey açığa kavuşmuştur. İçten içe kuşkulandığımız şey, ansızın kesinleşmiştir. Yeni insanı temsil edeceğini sandığımız bu genç, kaba saba memur, aslında bizim sanımızın tamamen zıddı bir durumdadır. Bazen, somurtkan bir çocuğun inatçı inkârcılığını anımsatan davranışı, aslında, kararlı bir tavır, umarsız ve açık bir karşı çıkma, örnek bir davranış, belki de bir derstir. Gerçek aydınlara özgü istençli bir taşkınlıkla ürettiği katışıksız coşkusu, olağanüstü duyarlığıyla anlattığı trajik bir deneyimin ürünü olan bilinçli bencilliği, sürekli boşluk duygusu (zaten, «öğrencilik döneminde çok hırslı» olduğunu... ama sonradan, «öğrenimini bırakmak zorunda» kaldığında, «bütün bunların gerçek bir önemi olmadığını çok çabuk» anladığını bize çıtlatmamış mıydı?) *Yabancı*'yı Gide'in *Immoraliste*'ine benzetmemizi sağlıyor.

Albert Camus'nün kitabın sonuna kadar büyük özenle kaçındığı psikolojik açıklamalar ve analiz sayesinde, aklın almadığı şeyler ve çelişkiler açıklanmış; kayıtsız şartsız kendimizi bıraktığımız coşku da böylece doğrulanmış oluyor.

Albert Camus'nün düştüğü durum, Kral Lear'in çıkar gütmeyen kızı tarafından ağırlanması durumuna benzetilebilir. Titiz bir ayıklamayla kökten yok edilmeye çalışılan, ama zararlı bir ot gibi hep yeniden fışkıran «psikolojik», sonuç olarak onun kurtarıcısı olmuştur.

Ama kitabını kapatır kapatmaz, ne kadar yatışmış olursak olalım, gene de yazar hakkında bir çeşit hınç beslememek elden gelmez: Bizi uzun süre yanıltmıştır; onun kahramanına karşı davranışı, bize yetişkin kızla-

rına çok kısa etek giydirmekte direten anneleri fazlaca hatırlatmaz mı? Bu eşitsiz savaşta — tıpkı doğa gibi — psikolojik durum üstün gelmiştir.

Ama belki de Albert Camus, tam tersine, bizim iklimlerimizde psikolojiden vazgeçmenin imkânsız olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Niyeti bu ise adamakıllı başarmıştır bunu.

Peki ama, ya Kafka! Onun «homo absurdus»ünün bir serap olmadığını kim savunacak? Onda, önceden tasarlanmış, ne istençli bir tutum, ne öğretici olma endişesi, ne de bir önyargı vardır. O zararlı şeyleri ayıklama çabasına ihtiyaç duymaz: Bizi sürüklediği çorak topraklar üzerinde en ufak bir bitkiye rastlayamayız.

Oysa Kafka'nın, ustası olmasa da en azından habercisi olan Dostoyevski'ye — bugün sık sık ileri sürüldüğü gibi — ters düştüğünü söylemek kadar keyfi bir şey olamaz. Kafka, — farkında olsunlar, olmasınlar — nasıl günümüz Avrupa yazarlarının habercisi olmuşsa, Dostoyevski de onun habercisi olmuştur.

Dostoyevski'nin açtığı geniş alanlar üzerinde Kafka, bir yol, dar, uzun bir yol çizmiş, bu yolu tek yönde uzatıp sonuna kadar yürümüştür. Bundan emin olmak için, nefretimizi yenerek bir an geriye dönmemiz ve uğultuların en yoğununa dalmamız gerekiyor. Örneğin, saygıdeğer Zosima'nın hücresinde, birçok dinleyicinin karşısında, ihtiyar Karamazov sahneye girer ve kendisini şöyle tanıtır: «İşte karşınızda bir soytarı, gerçek bir soytarı!... Ben kendimi böyle tanıtırım... Ne yazık ki eski bir alışkanlık bu...» Sonra eğilir bükülür, yüzünü buruşturur; bir tür Saint-Guy dansı içinde kırılıp dökülerek, biçimsiz kıvranışlarla kendini sergiler. Vahşi, acı bir açıksözlülükle bu alçaltıcı duruma nasıl düştüğünü

anlatır. Bir yandan alçakgönüllülük gösterirken, öte yandan sağa sola çatar. Bunlar Dostoyevski kahramanlarının pek sevdikleri, hem tatlı, hem de iğneleyici sözlerdir: Utanmazlıkla hepsi yalan söyler, suçüstü yakalanınca da kendilerini kurtarırlar. Karamazov'u kapana kıstıramazsınız, iyi tanır kendini o: «Bunu biliyordum ben, hatta konuşmaya başlar başlamaz sezmiştim, hissetmiştim...» der. Zira tuhaf kehanetleri vardır onun; devam eder: «Dahası var, bunu bana söyleyeceğinizi daha önceden hissetmiştim,» der. Böylece, kendisiyle birlikte başkalarını da alçalttığını fark etmiş gibi daha da küçülür; onları itibardan düşürür; sırıtır, suçunu kabullenir: «Bunların hepsini şu anda uydurdum...» der; tıpkı kendisinde hastalığının arazlarını arayan bir hasta gibi, dikkatini kendine yönelterek, inceler ve kollar. Bu çabaların hepsi başkalarını elde etmek, başkalarıyla barışık olmak, onları yumuşatmak içindir. Örneğin, «Benim bu yapmacıklarım, daha sevimli olmak içindir... Zaten bunları neden yaptığımı ben de bilmiyorum.» der. Etrafınızda dönüp dolanırken giysilerini teker teker fırlatan sirk palyaçolarını andırır: «Belli etmiyorum ama, belki de içimde bir şeytanlık saklı,» diyerek daha da küçülür. «Zaten benim gibi ufak çaplı kişilerden ne beklenir? Daha önemli biri olsaydım ortaya bambaşka şeyler koyardım,» dedikten sonra hemen saldırıya geçer: «Sizden söz ettiğim yok, siz de değersizin birisiniz...» der. Staretz onu yatıştırmaya çalışır: «Yalvarırım size, kaygılanmayın, çekinmeyin... evinizde gibi davranın... (zira o da bu sırada, fokurdayan, taşan bir uğultunun içinde, ufak bir tiksinti bile göstermeden onu inceliyordur), her şeyden önce, kendinizden bu kadar utanmayın, her şeyin başı budur.» Karamazov cevap verir: «— Evimde

gibi mi davranayım? Yani doğal halimde mi olayım?... Yo, o kadarı fazla, çok fazla,» ve arsız bir öğrenci şakası yapar, sonra hemen ciddileşir. Staretz onu iyi anlamıştır. Karamazov, kendisine kondurulan düşünceye ters düşmemek için söylediklerini daha da abartmaya başlar: «Zaten, ben insanlara yaklaşınca, herkes bana soytarı gözüyle bakar... o zaman da ben kendi kendime, 'hadi bakalım gir soytarı kılığına,' derim, çünkü sizler benden çok daha aşağılıksınız... Bunun için soytarıyım, utancımdan soytarıyım, yüce Staretz, utancımdan...» Ardından, diz çöker, «şaka mı yapıyor, yoksa üzülüyor mu» pek anlaşılmaz. Devam eder: «Üstad! Ölmezliğe ulaşmak için ne yapmalıyım?» Staretz biraz daha yaklaşarak şöyle der: «En önemlisi, kendinize yalan söylemeyin... Kendisine karşı yalancı olan kişi, hakaret görecek olanların başındadır... Kimsenin kendisine karşı saygısızlık etmediğini bilir ama, gene de, tatmin olunca ya ve büyük zevk duyuncaya kadar kendini aşağılatmaktan geri kalmaz...» Söylediğini iyi bilen bir bilgiç tavrıyla Karamazov, Staretz'i doğrular: «Evet, çok haklısınız, ben bütün ömrüm boyunca, güzellik uğruna, zevkle aşağıladım kendimi; çünkü aşağılanmak, yalnızca zevkli değil, bazen güzeldir de... Siz bunu unuttunuz yüce Staretz... güzeldir!» Sonra sıçrayıp bir kez daha döner, üzerindeki soytarı giysilerinden birini daha çıkarır: «Ben hep böyle yalan söyler, soytarılık yaparım sanıyorsunuz değil mi? Sizi sınamak için oynadım bu güldürüyü. Gururunuzun yanında acaba benim alçakgönüllülüğüme de yer var mı diye...»

Bu girdaptan su yüzüne çıkarken, nesneyi dıştan çizmekle yetinen yöntem taraftarlarının okuyucuya verdikleri değeri (ve böylelikle tuhaf bir çelişkiyle kahra-

manlarından esirgediklerini okuyucuya bırakmalarını) hayranlıkla karşılamamak imkânsız. Çünkü bu yazarlar, okuyucunun, uzun bir romanı okuduktan sonra, az önce altı sayfada kabaca özetlediğimiz bölümün hiç olmazsa bir parçasını algılayabileceğini hayal edebiliyorlardı.

Bütün bu olağandışı bükülmeler — günümüzde, M. Léautaud gibi, ciddi bir şekilde, «akıl hastası Dostoyevski»den söz edebilenler bulunmasaydı, bunu ayrıca belirtmeye gerek kalmazdı sanıyorum, — bu düzensiz sıçramalar, bu yüz buruşturmalar, güçlükle algılanabilen bu ince, kaçıcı, çelişken, kayboluveren hareketler, zayıf titreşimler, çekingenlikle yapılmış bu çağrı ve geri çekilmeler, kayıp giden bu belirsiz gölgeler, sürekli bir iç içe geçmeyle insan ilişkilerinin göze görünmeyen izleğini ve yaşamımızın gerçek özünü meydana getiren bütün bu şeyler, tıpkı, bir elektrik akımının değişimlerini büyülterek çizen galvanometre ibresi gibi kesinlikle, süssüz, yaltaklanması olmayan bir kesinlikle dışa vurulur.

Dostoyevski'nin bu yüzey altı hareketleri göstermek için kullandığı yöntemler kuşkusuz ilkel yöntemlerdir. Dostoyevski çağımızda yaşamış olsaydı, modern tekniğin sağladığı daha hassas araştırma araçlarıyla bu hareketleri doğuş anında kavramayı başaracak, bütün o abartılı hareketlerden vazgeçebilecekti. Ancak bizim tekniklerimizi kullanmakla, kazanacağına belki de çok şey kaybedecekti. Bu teknikler onu daha fazla gerçekçiliğe ve daha büyük bir titizliğe yöneltecek, fakat Dostoyevski, anlatma biçimindeki dahiyane atılganlığı ve özgünlüğü kaybedecek, şiirsel hayal gücünden, trajik kuvvetinden biraz vazgeçecekti.

Hemen şunu belirtelim ki, bu ani sıçramaların, dönekliklerin, taklaların, kehanet ve itirafların, sonuçta

günümüz analiz yöntemlerine varmakla suçlanan yanıltıcı soyut güdülerle kesinlikle hiçbir ilgileri yoktur. Bütün bu yüz buruşturmaların gün ışığına çıkardığı, atomların hareketlerini andıran bu girdaplar, bu yüzey altı dalgalanmalar, gerçekte eylemin kendisinden başka bir şey değildirler ve Dos Passos'un kaba hatlı eyleminden ya da bir filmden — Dostoyevski'nin çok sevdiği bir sözcüğü kullanmak gerekirse — sadece, *yeraltı* incelikleri, doğaları ve karmaşıklıklarıyla ayrılırlar.

Bu dalgalanmaları, değişik derecelerde, sonsuz değişkelerle bütün Dostoyevski kişilerinde buluruz. *Yeraltından Notlar*'ın kahramanlarında, Hippolyte'te, Lebediyef'te, Gruşenka'da ya da Rogojin'de de vardır bunlar. Ama, incelik, güç anlaşırlık ve kapsamda bütün öbür Dostoyevski kişilerini aşan *Ebedi Koca*'da çok daha fazladırlar. Hatırlayacaksınız, aynı kaçamak atlayıp zıplamalar, aynı sahte bozuşmalar, aynı bilgiç laf sokuşturmalar, aynı şaşırtmacalar, aynı yakınlaşma denemeleri, aynı olağanüstü önseziler, aynı kışkırtmalar onda da vardır. Kinin şefkate, isyan ve öfkenin bir çocuk uysallığına, bayağılığın gerçek gurura, kurnazlığın saflığa, sonsuz inceliğin sonsuz kabalığa, içli dışlılığın savunmaya karıştığı hep aynı derecede incelikli esrarlı bir oyundur bu. *Ebedi Koca* kişisi, sataşır, kışkırtır, saldırır, sırnaşır ve bekler; arandığı zaman kaçar, kovulunca gitmez, yerleşir; kendisine acındırırken ansızın ısırır; ağlar, sevgisini gösterir; kendisini çiğner, adar; biraz sonra da elinde usturayla sizi öldürmek için üstünüze yürür. İçine saldırgan ve sırnaşık küçültme ekleri serpiştirilmiş, iyilik taslayan, yaltaklanan, biraz alaycı bir dille, o günün Rusça'sında hem kırıcı hem de yüceltici bir saygıyı vurgulayan, bayağı bir ıslık sesi çıkararak,

uzadıkça uzayan, dalkavukluk taslayan, saldırgan soneklerle konuşur; ve bazen ansızın ciddiyetle silkinerek baskı altına alır, ödüllendirir, affeder, ezer.

Bu davranışlar Dostoyevski'nin yapıtlarında öylesine çok tekrarlanır ki bir çeşit tekdüzelikten yakınmaya başlarız. Bazen, bir saplantıyla, bir sabit fikirle baş başa kaldığımız izlenimine kapılırız.

«Dostoyevski'nin bütün kişileri aynı kalıptan çıkmıştır,» der Gide; «çeşitli dozlarda gösterdikleri tepkiler değişik olsa bile, alçakgönüllülükle gurur, eylemlerinin gizli zembereklerini oluşturur.»* Ama bize öyle geliyor ki, bu kişilerdeki gurur ve alçakgönüllülük bu çeşitliliğin birer göstergesinden başka bir şey değildir. Bunların arkasında, gurur ve alçakgönüllülüğü sadece bir sonuç olarak ortaya çıkaran bir hareket, çok daha gizli bir zemberek vardır. Dostoyevski'nin, biçimleri ayrı da olsa bütün yapıtlarının ana malzemesini çıkardığını söylediği «ölümsüz derinlik»ten söz ederken gönderme yaptığı şey, uğultulu dev kütle içinden ilerleyen kuvvet çizgilerinin birleştikleri o yer, bütün öteki hareketleri dürten ilkel harekettir. Bu birleşme yerinin, bu derinliğin tanımlanması oldukça güçtür. Katherine Mansfield'in bir çeşit korku, hatta belki de belli belirsiz bir tiksintiyle, «this terrible desire to establish contact» — «şu korkunç ilişki kurma isteği» — diye adlandırdığı şeyden sonuçta farklı olmadığını söylersek, onun hakkında bir fikir edinebiliriz belki.

Bu kişilerde, hangi yoldan olursa olsun başkalarına ulaşmaya, başkalarının iç dünyasında mümkün olduğu kadar fazla yol almaya, başkalarının tahammülü im-

* André Gide, *Dostoyevski.*

kânsız ketumluğunu kırmaya zorlayan, başkalarını kendilerine açılmaya, kendilerindeki gizli uçurumları başkalarına açmaya çağıran şey, imkânsız ve yatıştırıcı bir birleşmeye, ilişki kurmaya duydukları manyakça ve sürekli ihtiyaçtır. Bire bin katarak anlattıkları ve başkalarının gözlerine yansıttıkları geçici gizlenmeler, kaçamaklı sıçramalar, çelişkiler, gizlemeler, tutarsızlıklar, başkalarının merakını uyandırmak ve onları kendilerine çekmek için yaptıkları cilvelerdir. Alçakgönüllülükleri, başkalarının açık yüreklilik ve anlayışına yönelik bir duyarlılık, bir yakınlık, bir uysallık, bir yumuşaklık, değişik biçimlerde ortaya çıkan çekingen bir çağrıdır: Ağırbaşlılık ve kendini beğenmişliğin diktiği bütün duvarlar yıkılır; herkes birbirine yaklaşabilir, korkmadan girebilir içeri, giriş serbesttir. Gurur ise, isyan ettirici geri çevrilmeler ve çağrılarına ters düşen isteksizler karşısında hızları kesilince, alçakgönüllülüklerinin sızmaya çalıştığı yol tıkanınca ortaya çıkar. O zaman da, geri manevra yaparak, nefret, küçük görme, acı verme aracılığıyla, ya da yürekli ve cömert bir davranış sayesinde başka bir çıkış yoluna saparlar; amaçları başkalarıyla ilişkiyi yeniden kurmak, başkalarını yeniden ele geçirmektir.

Başkalarının gönlünü çelmek, onları kazanmak istercesine kendi imajlarını her an başkalarına göre biçimlendirmeye dayanan o çok özgül yumuşakbaşlılıkları, o gizemli esneklikleri, muhalif, mesafeli, ya da sadece kayıtsız davranamamalarından, «kendi tavırlarını» koruyamamalarından ileri gelir. Kendini alçalmış hissedenleri daha çok alçaltmaya dayanan ve kendileriyle birlikte onları da alçalmaya sürükleyen dürtü de bundan kaynaklanır.

André Gide gibi, «bilmiyorlar, kıskanç olamazlar,» «kıskançlığın yalnızca acısını biliyorlar,» desek de, bu, kıskançlığın gerektirdiği karşıtlığın dayanılması zor bir mücadeleyi üretmesinden ve bu kişilerin bu mücadeleden ne pahasına olursa olsun kaçınmalarından ileri gelir. Bu yüzden, Dostoyevski kişilerinde, karşıtlık ya garip bir yumuşaklıkla örtülerek yok olur, ya da üstünkörü belirtmek istersek, nefret diyebileceğimiz o çok özgül duyguyla, — sevilen nesne aracılığıyla — rakibe yaklaşmak, ona kavuşmak, onunla kucaklaşmak biçiminde ortadan silinir.

Rilke'nin, «Kavga ve küçümseme katılma biçimleridir,» (oysa) «bilgece anlamazlıktan gelmek, yalnız olmayı kabullenmektir,» diye tanımladığı bu dava reddi, bu «anlamazlıktan gelme», Dostoyevski kişilerinde hemen hemen hiç görülmez. İlişki her seferinde yeniden kurulur. Çağrı her seferinde duyulur. Hemen karşılık alır. Cevap, ister şefkat, ister af dileme, ister kavga, ister küçümseme biçiminde verilmiş olsun, çağrı karşılıksız kalmaz.

Zira, Alyoşa, Staretz Zosima ya da Budala gibi kahramanları başkalarına götüren yollar, eşsiz güzellikte, düzgün, geniş sevgi yollarıdır ama, öteki Dostoyevski kişilerinin önünde çamurlu, bataklıklı yollar vardır; içlerinden bazıları geri geri yürür, binbir türlü engele çarparlar; fakat hepsi de aynı hedefe doğru giderler.

Herkes cevap verir, herkes anlar. Herkes, aynı derinlikten gelen öğelerin rastlantıya bağlı, — az ya da çok şanslı — bir bireşiminden başka bir şey olmadığını, başkalarının da kendisi gibi aynı olabilirlikleri, aynı gelip geçici istekleri barındırdığını bilir. Herkesin, başkasının eylemini — sınıflandırılmayı reddeden sayısız ay-

rım ve çelişkilerle — kendi eylemiymişçesine, içten yargılaması da bu yüzdendir. Kimse, başkalarının davranışı hakkında — kin ve lanet duygularını gerekli kılacak — üstünkörü kehanetlerde bulunmaz. Herkesin, başkasının ruh derinliğini incelerken gösterdiği öğrenme, bilme coşkusu da bundan kaynaklanır zaten. Sadece Hıristiyanca bir sevginin aydınlattığı kişilerin değil, aynı zamanda ruhun alt tabakalarını karıştırıp mide bulandırıcı balçığı zevkle koklayan larvaların, acı tatlı konuşan asalakların ve namussuzların da ayrıcalığını oluşturan o şaşırtıcı kehanetler, o önseziler, o açık görüşlülük, o doğaüstü başkalarını algılama yetisi de bundan ileri gelir.

Bütün bu dalgalanmaların nihai varış noktası, bütün bu kişilerin korku ve hevesle her an dibine doğru çekildikleri bir uçurum olan cürüm bile, son bir kucaklaşmadan, son bir ayrılıktan başka bir şey değildir. Ama bu son ayrılık bile, cürümü işleyenin cürümünü ortak mirasa boşaltmasıyla, toplu günah çıkarılarak tamir edilir.

Aslında, Dostoyevski yapıtlarının birkaçı dışında, o son kopuş, o onarılmaz ayrılık hiçbir zaman gerçekleşmez. «Oyun» bitince halinden memnun tavrını yeniden takınan Velçaninov'da da görüldüğü gibi, bazen iki oyun partönerinden biri, geri çekilip üstten almaya kalkışır; fakat Velçaninov'daki *(Ebedi Koca)* sosyetik cilanın çatlayıp dağılması ve ilişkinin yeniden kurulabilmesi için, oyun başlamadan önce yapılan küçük bir uyarı (yani, uzatılmayan bir el ve «Ya Liza, o ne olacak?» biçimindeki üç beş söz) yeterlidir.

Bu kopma, Dostoyevski'nin romanlarından yalnız ca birinde, onun yapıtlarının uç sınırını oluşturan (ger

çekten umutsuz tek romanı) *Yeraltından Notlar*'da (bütün o basit, küçük memurların dışladıkları Yeraltı Adamı'nı, onu «garip bir böcekmişçesine inceleyen» o koyun kafalı Zverkov'u, adı «hayvan» sözcüğünden türetilmiş olan, mesafeli, ölçülü, güvenli, kibar tavırlar takınan o genç subayı, ve Yeraltı Adamı'nın o ve diğerleri karşısındaki çırpınışını, onlara utanç verici, gülünç suçlamalar yağdırışını hatırlayalım) gerçekleşir.

Dostoyevski'nin yapıtlarıyla köküne kadar indiği Rus kişiliğinin başlıca özelliği olan bu sürekli ilişki kurma ihtiyacının Rus topraklarını Tanrı tarafından seçilmiş topraklar haline getirmekte, bu toprakları psikolojinin kara toprakları yapmaktaki katkısı büyüktür.

Bu coşkulu soru ve cevaplardan, bu sahte geri çekilmelerden, bu kaçıp kovalamalardan, bu kabalık ve sürtüşmelerden, bu çatışmalardan, bu okşamalardan, bu iğnelemelerden daha etkin ne olabilir? Belli belirsiz titreşimleriyle hayatın nabzını oluşturan bu dev kütleyi başka hangi şey bu kadar iyi ısıtıp kaynatarak dışarı taşırabilir.

Bu dev kütleyi barındıran kabuk, uğultunun baskısı altında incelerek parçalanır. Roman kişisinin ağırlığı dıştan içe doğru yer değiştirir. Çağdaş romanın sürekli geliştirdiği de bu yer değiştirmedir zaten. Dostoyevski'nin çağın beklentilerine ters düşmemek için geliştirdiği kılı kırk yaran bütün o betimlemelere karşın, bu kişiler insana gerçekdışı izlenimi verirler.

Bu da, Dostoyevski'de kişilerin — Dostoyevski öncesine kadar romancının bir bir sayıp dökmekle yetindiği — «tip»lerden olmayıp, gitgide geleceğin roman kişilerine benzemelerinden, henüz keşfedilmemiş ruh durumlarının yansımaları, basit dayanakları olmaların-

dan ileri gelir.

Proust'un neredeyse manyak diye tanımlanabilecek saplantılı kişiliğiyle bütün kahramanlarına yansıttığı o «snobizm», aynı saplantılı kaynaşma ihtiyacının bu sefer, yüzyıl başı Paris'inin ince zevkli, şekilci Faubourg Saint-Germain insanlarına aktarılmış farklı bir biçimi değil midir? Ama aslında Proust'un yapıtından bize kalan en sağlam, en değerli şey, onun en ufak ayrıntıya kadar bütün kahramanlarında yakaladığı bu çok hassas ve çok karmaşık ruh halleridir. (Dalgalanmalar demek daha doğru olur belki.) Çünkü bu dalgalanmaların kabuğunu oluşturan Swann, Odette, Orianne de Guermantes ya da Verdurin'ler, edebi «tip»lerin er geç gönderildiği mumyalar müzesine kaldırılırken, dalgalanmaların kendileri kalıcılıklarını sürdürüyorlar.

Ama gene Dostoyevski'ye dönersek, Dostoyevski'nin kendisinin, Dostoyevski kahramanlarının ve okuyucunun dikkatini üzerlerinde toplayan bu hareketler, aynı derinlikten kaynaklanan bu hareketler, dış kabukları aracılığıyla ortak kütlenin içinde tıpkı cıva damlacıkları gibi birleşip kaynaşırlar; Dostoyevski'nin yapıtını boydan boya kateden bu kararsız ruh halleri, onun kahramanlarının birinden ötekine geçerler; her kahramanında farklı göstergelere göre yansırlar. Bu kararsız ruh halleri, henüz bilmediğimiz, tanımadığımız sayısız ayrımlarının her seferinde sadece birini sergileyerek yepyeni bir birduyumculukla (unanimisme'le) karşı karşıya olduğumuzu sezdirirler bize.

Yeni yöntem ve araştırmaların canlı kaynağı olmayı her zaman sürdürecek olan Dostoyevski'nin yapıtıyla, bu yapıta karşıt oluşturduğu ileri sürülen Kafka'nın yapıtı arasında bir ilişki bulunduğu aşikârdır. Edebî

yatı hiç durmadan sürdürülen bir bayrak koşusu olarak ele alırsak, Kafka'nın, bayrağı, bir başkasından çok Dostoyevski'nin elinden aldığını söylemek yerinde olur sanıyoruz.

Adı bile basit bir K.'ya indirgenmiş olan Kafka kişisinin, dayanakların en zayıfı olduğunu unutmayalım. Ancak bu ince kabuğun bir araya getirip birleştirdiği duygulardan oluşan ışık, Dostoyevski'nin yapıtını tıpkı iletken bir tel gibi boydan boya kateden o tutkulu, kaygılı «ilişki kurma» arzusundan başka bir şey değildir. Bununla birlikte, Dostoyevski kahramanlarındaki merak, onları yeryüzünde bulunabilecek en sıcak, en dost dünyaya götürür, onları her zaman mümkün olan bir öz kaynaşmasının, bir öz birleşmesinin peşine düşürürken, Kafka'nın kahramanları hem daha mütevazi, hem de daha uzak bir hedefe yönelirler. Bu kahramanlar için önemli olan şey, «kendilerine onca kuşkuyla bakan o insanların gözünde»... «bir dost olmasalar da, en azından bir hemşeri» olabilmek, ya da bu erişilmez ve meçhul suçlayıcıların karşısında kendilerini haklı çıkarmak, bu insanların içinde kendilerine en yakın olanlarla — bütün engellere karşın — kurdukları ilişkiyi iyi kötü sürdürebilmektir.

Fakat bu alçakgönüllü araştırma, umutsuz direnişiyle, görünür kıldığı kayıtsızlıkla ve insan acısını irdelerken ulaştığı derinlikle, psikolojik alanı aşmaktadır; birtakım metafizik yorumlara hedef olması işte bu yüzdendir.

Bazı yazarların, basitleştirmek, taraf tutmak, ya da öğretici olmak kaygısıyla «her çeşit düşünce ve öznel yaşamdan soyutladıkları» ve bize, «psikolojik kalıplardan kurtarılmış insan gerçekliğinin ta kendisi» ola-

rak göstermeye çalıştıkları roman kahramanlarıyla Kafka kahramanlarının en ufak bir ilgisi bulunmadığı gerçeğinden emin olmak isteyenler, Kafka kişilerinin en ufak bir ilişki ihtimali sezdiklerinde büyük bir açık görüşlülükle giriştikleri kılı kırk yaran, ayrıntılı incelemeleri yeni baştan okumalıdırlar.

K.'nın Frieda karşısındaki davranış ve duygularının, sırasıyla, otelci kadın, Frieda ve K.'nın kendisi tarafından çok ince uçlu bir bıçakla teşrih edilmesi ve bu teşrihin çok ince ve karmaşık mekanizmalarla, çelişken kasıt, dürtü, hesap, izlenim ve önsezi yansımalarını ortaya çıkarması, biraz önce söylediklerimizin en iyi örnekleridir.

Ama, bu içtenlik, bu nefes alma anları, sayelerinde kişiler arasında kurulan ilişkiler (— aralarındaki ilişkiyi 'aşk' olarak tanımlamak pek doğru olmasa da — Frieda - K. aşkı; otelci kadının K.'ya beslediği hınç) kadar seyrektirler.

Kafka'nın Dostoyevski'nin yapıtında bulduğu «çıkış noktası»nı kesin olarak belirlemek istediğimiz takdirde, bu çıkış noktasını — yukarıda da söylediğimiz gibi — Dostoyevski'nin yapıtının uç noktasını oluşturan *Yeraltından Notlar*'da araştırmamız gerekir.

Bu *Notlar*'ın kahramanı, «tek bir söz söylemeksizin, tek bir açıklamada bulunmaksızın, sanki böyle biri yokmuşçasına (kendisini) ittirip geçen subay»ın gözünde basit bir «nesne»den, o «koyun kafalı» Zverkov'un gözünde ise «tuhaf bir böcek»ten başka bir şey olmadığını bilir. Kalabalığın arasına karışmaya çalışır. «Sokaktan geçenlerin arasına en iğrenç bir biçimde sokulmayı denerken (kendisini) bir böceğe (benzetir).» Onların arasında, bir «sinek»ten, «işe yaramaz bir sinek»ten başka

bir şey olmadığının bilincindedir. Çok kısa bir süre için bulunduğu bu uç nokta — çünkü çok geçmeden intikamını alacak, (hem kendisini sevebilecek, hem kendisinden nefret edebilecek, hem de acı çekmeye katlanabilecek, Liza gibi) insanlar var oldukça, her zaman mümkün olan bir uzlaşmaya gidecektir — bir an için içine düştüğü bu nokta, ilerde sonsuz boyutlarda büyütülmüş bir karabasana dönüşerek, Kafka kahramanlarının içinde boğuştukları o çıkışı olmayan dünya olacaktır.

Hep yanlış yönde ilerlenen, hiç durmaksızın kasvetli bir körebe oyununun oynandığı, gerilmiş ellerin «boşluğu tırmaladıkları», tutulan her şeyin elden kurtulduğu, bir an için yakalanan ve merakla dokunulan her şeyin biçim değiştirip kaçtığı, çağrıların hep yanıltıcı olduğu, soruların cevapsız bırakıldığı; «başkaları»nın, «tek söz etmeden, ama var güçleriyle» kolunuzdan tutup sizi dışarı atabilen insanlar oldukları, — çünkü bu insanların «konuğa ihtiyacı yoktur», çünkü «görenekleri nde konukseverlik yoktur» — «başkaları»nın, «tutacaklarını sanarak uzattığınız elinizi» dalgınlıktan görmeyen, ya da yerlerinden kıpırdamadan uzun süre size bakabilen; kendilerine, «kendimi biraz yalnız hissediyorum, gelip sizi görebilir miyim,» denildiğinde, «davet etmekten çok, bilginiz olsun diye» adres veren; kendilerine, yanlarına oturacağınızı söylediğinizde, «ben kalkıyorum» diye cevap veren; siz yanlarındaysanız, sizin hareketlerinizi inceden inceye süzerek, sizden herhangi bir şeyden söz eder gibi söz eden; — Klamm'ın otelci kadına karşı olan tavrında da görüldüğü gibi — «sizi çağırmayarak, ya da çağırtmayarak» (bütün bir ömür boyu durmadan düşünseniz bile «neden böyle olduğunu»

anlayamayacağınız bir biçimde) sizinle bütün ilişkilerini koparan insanlar oldukları; «başkaları»nın, birbirine benzeyen yüzlerindeki belirsiz, çocuksu kırışıklarla, görünürdeki saflık ve çaresizliklerinin arkasında kurnaz ancak sınırlı bir yeterlilik, kötü niyetli bir yeterlilik gizleyen; anlam verilemeyen gülümseyişleriyle, sinsi ve çocukça bir merakla uzaktan uzağa sizi inceleyen; size, «aralarında, bakışlarının toplandığı hedeften başka bir ilişki kurmaksızın, hiç konuşmaksızın, 'her koyun kendi bacağından asılır'» der gibi bakan; kovulduklarında kaçıp, mekanik, cansız bir hacıyatmaz inatçılığıyla yeniden ortaya fırlayan insanlar, yarım insanlar oldukları bir dünyadır bu. Aşama sıralamasına göre, kesin sınırlamalarla ayrılmış yönetim basamaklarında, üst üste sonsuza (yani bilinmeyen nedenler yüzünden sizin yaşayıp yaşamayacağınıza karar vermekte tek yetkili olan esrarlı bir teşkilatın o son merkezine) kadar uzanan çarkların ufak parçacıklarının dünyasıdır. En alt düzeydeki memurun bile üzerinizde sonsuz bir baskı kurduğu, «ücra köşelerin en ücrasında, önemsiz bir şey, acınası bir kobay», bir hiç olduğunuz dünyadır bu. Büyük bir güçle çekildiğiniz «başkaları»nın dünyası, «ırak, göze görünmeyen» «beyler»in dünyasıdır.

Her ne kadar bir ömür boyu yollarını bekleseniz, her ne kadar onları usandırmakta inat etseniz de, «sizinle konuşmayacak, sizi huzurlarına kabul etmeyecek», sizinle yalnızca — büyük ihtimalle hiçbir zaman okumayacakları — bir mahkeme tutanağında — ama hiç olmazsa arşive kaldırılacak olan bir mahkeme tutanağında — yan yana gelecek, dış görünümlerini bile bilmediğiniz bu beylerin sizinle olan ilişkilerine gelince: Onların da sizin hakkınızda, sadece uzaktan edinilmiş,

cezaevi dosyalarındaki bilgileri andıran hem kesin hem de genel birtakım bilgilerden başka hiçbir bilgileri olmayacaktır.

«Sizinle her türlü ilişkinin koptuğu» izlenimine kapıldığınız ve gezegenlerarası uzamlarla sonsuz uzaklıkların insan varlıklarını birbirinden ayırdığı bu yerde, bütün ipuçları silinir, yön tayini yok olur, hareketler yavaş yavaş bozulur, duygular silinir. (Aşktan geriye kalan, âşıkların, seyircilerin kayıtsız bakışları altında, «birbirlerine yardım edemeden, umutsuzca birbirlerinin üstüne çullandıkları» kaba bir güreş, ya da — Leni'nin, K. suçlu olduğu ve Leni'nin gözünde bütün suçlular güzel olduğu için K.'ya da öğretmek lütfunda bulunduğu — meçhul bir sevgilinin karşısında yapılan o mekanik, kaba saba hareketlerdir). Sözler alışılagelmiş anlam ve etkilerini kaybederler, haklı çıkmak için sarf edilen çabalar suçluluktan öte hiçbir şey kanıtlamaz; tasvip bir tuzaktır; «bir masumu suç işlemeye teşvik etmek için düzmece yorumlar yapılır»; sorular bile düzmecedir; insan, kendi davranışlarını bile anlamamaya başlar; «pes mi ediyor, yoksa direniyor mu, çıkaramaz»; aynası kırılmış biri gibi, kendi yüzünü bile göremez; kendi kendinden kopmuş, uzaklaşmış hisseder kendini; kayıtsızlıkla, düşmanca davranır; ışıksız, gölgesiz, buz kesmiş bir boşluğa dönüşmüştür. Her an, en yakın partönere uzanarak, onun üzerine yapışıp geri çekilen, hücum edip gevşeyen, birleşip yeniden ayrılan o ince dokunaçlar, burada, tıpkı işlemez hale gelmiş organlar gibi felç olmuşlardır: Kurnaz davranışlardan, tuzağa düşürülmüş bir hayvanın debelenmelerinden başka bir şey değillerdir artık. Hayat dolu bir sevgi yaklaşımı olan o yumuşaklık, o telkine yatkınlık bile, «kaçınılmaz yazgı» karşısında bun-

dan böyle cansız bir şeyin uyuşukluğuna dönüşmüştür. Artık «cansız bir madde»den başka bir şey olmadığımız için, direnç göstermeden boyun eğdiğimiz ölüm dahi, tek trajedi olma özelliğini yitirmiştir. Cinayet bile, son bir kavuşma, ya da son bir ayrılık değil, varlık sorunlarını halletmek için aralarında kibar kibar konuşan, redingotlu, silindir şapkalı, sinek kaydı tıraşlı «Beyler»in uyguladıkları (— ve kurbanın, «kendisini çok yakmdan inceleyen bu 'beyler'in bakışları altında bir köpek gibi» kasılıp ölünceye dek — mümkün olduğunca katılmaya çalıştığı) özenle düzenlenmiş bir törenin biraz gülünç, biraz da mide bulandırıcı bir parçası olmuştur.

Dostoyevski'ye, Rus halkındaki o dev kardeşlik atılımını, bu halkın şaşırtıcı yazgısını sezdiren bazı dahilere özgü o tanrısal önsezi, Alman ulusunun gölgesinde yaşayan ve bir Yahudi olan Kafka'ya, halkının yakın gelecekteki kaderiyle, nazileri, benzeri görülmedik bir deneyi — insanlara, tekstil ürünleri katoloğundan kestikleri iki kupon karşılığında dağıtılan çift yıldızların; üzerlerindeki büyük reklam panolarında fırın modelini üreten sıhhi malzeme şirketinin ad ve adresi yazılı olan ölü yakma fırınlarının; dar üniformalı, çizmeli o beylerin, rütbe ve sıraya saygı gösteren o müfettişlerin önünde sıraya girdikleri camlı bir kapıdan, kıvranan insanları gözetledikleri gaz odalarının deneyidir bu — gerçekleştirmeye yöneltecek olan Hitler Almanyası'nın özelliklerini sezdirecekti.

Kafka'nın takipçisi olmak yerine, insanüstü bir yüreklilikle öncüsü olmayı üstlendiği, uç sınırların arkasındaki bu yerde, küçük görme ve nefret dahil bütün duygular silinir; büyük bir şaşkınlıktan, son ve kesin bir anlaşılmazlıktan başka hiçbir şey kalmaz.

İnsan ne bu yerin yanında kalabilir, ne de ondan daha öteye gitmeye kalkışabilir. İnsanların dünyasında yaşayanların geri dönmekten başka çaresi kalmamıştır.

Temps modernes, Ekim 1947

Temel gerçekleri ilan edenlere özgü bir üslupla, «romanın her şeyden önce kişilerin yaşayıp hareket ettikleri bir öykü» olduğunu söyleme konusunda hiçbir fırsatı kaçırmayan eleştirmenler, istedikleri kadar hiçbir şey olmamış gibi davransınlar; bir romancının romancı sıfatını hak edebilmesi için «kişileri»ne inanması ve onlara «romana özgü bir derinlik» kazandırması gerektiğini istedikleri kadar söylesinler; roman kahramanını, — Flaubert ya da Balzac gibi — «iyi oturtmayı» sürdürenlere, ünlü ustaların dünyamızı donattıkları unutulmaz roman kişilerine yenilerini ekleyenlere, istedikleri kadar övgü üzerine övgü yağdırsınlar; inancında en çok kim kararlıysa (— «gerçek romancılar»ın yakaladıkları o ünlü andır bu; yazarın kahramanına olan inancı öylesine etkindir ki, roman kişisi ruh çağırılan masalar gibi, esrarlı bir önseziyle canlanarak kendi kendine hareket etmeye, yazarını peşinden sürüklemeye başlar; böylelikle, yaratıcının, kendinden geçmiş bir biçimde yaratığının çektiği yönde ilerlemekten başka iş kalmamış olur —) ona verileceği söylenen o ödülleri is

tedikleri kadar genç yazarların önlerine sersinler; romancıya, eğer temkinli davranmazsa, kendisinden daha iyi silahlanmış olan sinemanın o değerli madeni elinden çalacağını istedikleri kadar söylesinler; fayda etmez. Bu ölgün inancı ne kınamalar ne de yüreklendirmeler canlandırabiliyor artık.

Aslına bakılırsa, yalnızca romancının kendisi değil, okuyucu da inanmıyor. Roman kişisi, kendisini ayakta tutan, yere sağlam bastıran, öyküyü geniş omuzlarının üzerinde taşımasını sağlayan o çift dayanağından, — okuyucuyla romancının dayanağından — yoksun bir biçimde, iki yana sallanıp dağılıyor.

Bir zamanlar, primitif resimlerdeki bağışçıların kuşattığı azizler gibi yazarla okuyucu arasında taht kuran, yazarla okuyucunun ortak coşkularına nesne olan roman kişisi, gücünün doruğuna vardığı o mutlu günlerinden — *Eugénie Grandet*'lerden — bu yana özel nitelik ve ayrıcalıklarını her gün biraz daha yitiriyor.

Eskiden her şeyi vardı; çeşit çeşit eşyalarla şımartılmıştı; özel bakımlarla kuşatılmıştı; donunun gümüşi kıvrımlarından burnunun ucundaki süslü pertavsıza kadar hiçbir şeyi eksik değildi. Zamanla her şeyi yitirdi: Atalarını, özenle yapılmış, bodrum katından tavanarasına kadar çeşitli eşyalarla tıklım tıklım doldurulmuş evini, en değersiz incik boncuğuna kadar her şeyini; irad senetlerini, giysilerini, bedenini, yüzünü, ve her şeyden önemlisi, sadece kendine özgü olan kişiliğini, ismine kadar her şeyini...

Bugün, roman oldukları konusunda direten ve gitgide artan edebi yapıtların tufanı altındayız artık. Bu yapıtlarda, sınırları çizilmemiş, tanımlanamayan, elle tutulamayan, gözle görülemeyen bir varlık, — aynı za-

manda hem, her şey, hem de hiçbir şey olan ve çoğu zaman yazarın kendisinin bir yansımasından başka bir şey olmayan meçhul bir «ben» — baş oyuncudan sahne çalarak baş köşeye kuruluyor. Bu kişinin etrafını kuşatan ve özgül deneyimlerden yoksun olan öbür kişiler, bu «dediği dedik ben»in düşlerinden, karabasanlarından, yansımalarından, yanılsamalarından, farklı biçim ya da ilişkilerinden başka bir şey değiller artık.

Bu gençlik hastalığı, *Kaybolan Zamanın Peşinde* ve *Paludes*'den *Gülün Mucizesi*'ne, *Malte Laurids Brigge' nin Notları*'ndan, *Gecenin Öbür Ucuna Yolculuk* ve *Bulantı*'ya kadar, yazarların ilk hamlede büyük ustalık ve atılganlık gösterdikleri birtakım önemli yapıtlara bulaşmış olmasaydı, bu yöntemin yeniyetmeliğe özgü bir benmerkezciliğin, yeni başlayanlara özgü bir deneyimsizlik ve çekingenliğin sonucu olduğunu söyleyebilir, buna kendimizi inandırabilirdik.

Oysa roman kişisinin günümüzdeki evriminden ortaya çıkan şey, onun çocukluğa geri dönüş içinde değil, bunun tam tersi içinde bulunduğudur.

Bu evrim, gerek okuyucu, gerek yazarda özellikle karmaşık bir ruh halinin varlığına tanıklık ediyor. Okuyucuyla yazar, yalnızca roman kişisinden değil, fakat roman kişisi aracılığıyla birbirlerinden de çekiniyorlar. Aynı roman kişisi bir zamanlar, okuyucuyla yazarın yeni keşif ve araştırmalara atıldıkları bir anlaşma zemini, sağlam bir temelken, şimdi onların karşılıklı korktukları bir yer, çarpıştıkları yakıp yıkılmış bir arsa görünümünde. Roman kişisinin bugünkü durumu incelendiğinde, onun Stendhal'in şu sözünü eşsiz bir biçimde açıkladığını görmemek artık elde değil: «Kuşkunun cini dünyaya geldi.» Kuşku çağına girdik.

Hepsinden önemlisi, okuyucunun artık yazarın imgeleminden korkuyor olması. M. Jacques Tournier, «Artık kimsenin, 'uydurduğunu' itiraf etme yürekliliğini göstermemesi»nden yakınıyor. «Yalnızca sınanmış, tarihi konmuş, kaynağı belli olan otantik belgelerin önemi var. Düşgücüne dayanan yapıtlar uyduruldukları için lanetleniyorlar... (Okuyucunun) kendisine anlatılana inanması için, anlatılanların 'uyduruk' olmadığına kesin olarak inanmaya ihtiyacı var...» «O basit, gerçek olaydan başka hiçbir şeyin önemi kalmadı...»

Yalnız, M. Tournier bu kadar acı konuşmamalıydı. İçimizde bir yerde hepimizin yakınlık duyduğumuz bu «basit gerçek olay», gelgeç kaçış isteklerini ve yürekli atılımları «sağlam gerçeklikler»in yükü altında ezmeye yönelik, uyuşuk ya da gevşek bir ruhun göstergesi değil. Tam tersine, yazarı yeni yollarda izlemek gerektiğinde, okuyucunun fazla ayak diremediğini okuyucuya teslim etmek gerekir. Gerçekte okuyucu, çaba göstermekten hiçbir zaman kaçınmamıştır; Grandet babanın giysisinin en ufak ayrıntısını, evinin her çeşit eşyasını kılı kırk yaran bir dikkatle incelemeye, onun borsa hesaplarını denetlemeye, kavak ağaçlarıyla bağlarına değer biçmeye rıza göstermesi, sağlam gerçekliklere duyduğu yakınlıktan ya da güvenilir sınırları olan tanıdık bir dünyaya tembellikle sırt dayama ihtiyacından ileri gelmiyordu. Kendisini götürmek istedikleri yeri biliyordu okuyucu. Kolaycılığa sürüklenmediğinin farkındaydı.

Bu yüzeydeki içli dışlılığın altında, alışılmamış bir şeyler, acımasız bir şeyler gizliydi. Roman kişisinin farklı hareketleri, her seferinde bu şeylerin yeni bir özelliğini ortaya çıkarıyordu; en değersiz biblo bile bunların en azından bir yüzünü yansıtıyordu. Gün ışığına çı-

karılması, uç sınırlarına kadar araştırılması, en ufak kıvrımına kadar didik didik edilmesi gereken şey şuydu: İnsanda araştırma isteğini uyandıran, gösterilen çabaya karşı koyan yepyeni ve yoğun bir özdek vardı... Çaba bilinciyle, araştırmanın gerekliliğinin bilinci, okuyucunun sabrını taşırmaktan çekinmeyen yazarı, açık artırma tellallarının değerlendirmelerine, noterlerin hesaplarına, ev kadınlarının titizlikli denetimlerine götürüyordu; yazarın okuyucuyu bütün bunları okumaya zorlarken gösterdiği inat ise, bu çaba bilinciyle araştırmanın gerekliliğini haklı çıkarıyor, okuyucunun uysallığını doğruluyordu. Okuyucu da, yazar da esas görevlerinin bu noktada, — yalnızca bu noktada — devreye girdiğini biliyorlardı. Chardin'in resminde, sarı renk, nesneden, yani limondan, Veronèse'in tuvalindeyse, mavi renk, gökyüzünden nasıl ayırt edilemezse öyle... Nasıl sarı renk, limon; mavi renk, gökyüzü *ise;* — yani biri ötekinden nasıl ayrı düşünülemezse — cimrilik de Grandet babadan öyle ayrı düşünülemiyordu; cimrilik de öyle Grandet baba*ydı.* Cimrilik Grandet'nin özünü oluşturuyordu; bu öz, tıpkı bir çanağın içinde taşma noktasına gelen su gibi Grandet'yi dolduruyordu; Grandet ise bu öze kendi biçimini ve sağlamlığını veriyordu.

Günümüzde bu özdek, okuyucuya, fazla çiğnenmiş besinlerin o sulu kıvamıyla tatsızlığını hatırlatır olmuş, bu özdeğin hapsedilmek istendiği nesne ise anlamsız bir gözbağcılık haline gelmiş ise, bunun okuyucunun hatası olduğu söylenebilir mi?

Sanatta her şeyin dönüp dolaşıp geldiği hayat, (Gide'in deyimiyle, «şeylerin değerini meydana getiren hayat gücü») eskiden çok şeyler vaat eden biçimlerini bırakıp başka yere taşındı. Kendisini, (gerek çabanın ge-

rek araştırmanın belli bir noktadan sonra ulaştıkları o oynak çizgiye) sürükleyen dalgalanmanın içinde, eski romanın kalıplarını kırıp, eski aksesuarlarını birbiri ardına fırlatıp attı. Büyüteçlerle çizgili yelekler, olay örgüleriyle kişilikler, farklı biçim ve çeşitlemelerle sonsuza kadar çoğaltılabilirler. Ancak bu çeşitlemelerin sonuç olarak, zamanla herkesin en ufak noktasına kadar öğrendiği bir gerçeklikten başka bir şey ortaya çıkaramayacaklarını görmek gerekir. Bunlar Balzac zamanında, okuyucuyu — ancak büyük gayret göstererek elde edebileceği bir gerçeğe götürürken — günümüzde, bunun tam tersine, okuyucuyla yazarın tembellik eğilimleriyle mekân değiştirme korkularını özendirici etkenler haline geldiler. Bugün, okuyucunun küçük bir bakışı, çevresiyle kurduğu en ufak bir ilişki, ona, roman kişisini sahici yapmaktan başka hedefi olmayan bütün o hortlaklardan daha anlamlı gelebiliyor. Okuyucunun, bütün o kılı kırk yaran betimlemeler yerine, kendi öz deneyiminin gün geçtikçe yükselen istifini karıştırması yeterli artık.

Kişiliğe gelince, günümüz okuyucusu, bundan böyle kişiliğin, gündelik kolaylıklar sağlayan, davranışların ana hatlarıyla düzene sokulması için gerekli olan, ve pek fazla inanılması gerekmeyen kaba bir yaftadan başka bir şey olmadığını biliyor. Kişilikleri çok sesli tokatlarla biçimleyen eylemlerden, roman kişisini sargılarla bağlayarak canlılık ve bütünlük adına ona bir mumya katılığı veren olay örgülerinden kuşku duyuyor.

M. Tournier sonuçta haklı; o her şeyden kuşku duymakta. Bu, bir süreden beri çok şeyler öğrenmiş olmasından ve öğrendiklerini tamamen unutamamasından ileri geliyor.

Onun öğrendiği şeyleri herkes çok iyi bildiği için bunların üzerinde durmaya gerek görmüyoruz. Joyce'u, Proust'u, Freud'u bilir; dışta kalan şeylerin ortaya çıkaramadığı iç monoloğun akışını, psikolojik hayatın sınırsız canlılığını, bilinçdışının keşfedilmemiş yeni alanlarını tanımıştır. Kişileri birbirlerinden ayıran sert kalıpların kırılışını ve her roman kişisinin bütün olarak kapsadığı bir izlek içinde gelişen; sayısız ağlarıyla bütün evreni kapsayabilen itibari bir bölüm, keyfi bir sınırlama haline gelişini görmüştür. Bakışlarını dikkatini yoğunlaştıracağı bölüme diken ve bu dikkati uyuşturulmuş bir bedenin tümüne değil, yalnızca bir bölümüne teksif eden cerrah gibi, o da hareketsiz kişiyi unutarak bütün dikkatini yeni ortaya çıkan psikolojik durumlara yöneltmiştir. Zamanın, olay örgüsünü sürükleyen hızlı bir akıntı olmaktan çıkıp, dibinde yavaş, karmaşık çözülmelerin oluştuğu durgun bir suya dönüşmesini görmüştür. Eylemlerimizin, gündelik amaçlarıyla kabul edilmiş anlamlarını yitirişine, meçhul duyguların ortaya çıkışına, iyi bilinen duyguların biçim ve isim değiştirişine tanık olmuştur.

O kadar iyi öğrenmiş, o kadar çok şey öğrenmiştir ki, romancıların kendisine önerdikleri «uyduruk» nesnenin, gerçek nesne zenginlikleri ortaya koyabileceğinden kuşku duymaya başlar olmuştur; nesnel yöntemi uygulayan yazarlar, hayatın sonsuz karmaşıklığını yeniden üretmenin boşuna bir çaba olduğunu öne sürdüklerine göre, okuyucunun da, yazarın ona gösterdiği nesneyle bu nesnedeki esrarı kendi öz zenginlik ve imkânlarıyla çözmesi gerektiğine göre, boş yere çaba harcamamayı ve tanıdık şeylerle yetinmeyi tercih eder olmuştur.

Aslında «uyduruk» konuyla karşılaştırıldığında bu «basit gerçek olay» yadsınamayacak üstünlükler taşır. Bu üstünlüklerin ilki, olayın «sahi» olmasıdır. «Sahici olma» kaygıları yüzünden en cüretli yazarların bile düştüğü açmazları aşmasını, gerçeğin sınırlarını genişletmesini sağlayan o umursamazlığı, o dingin yürekliliği, bayağılık ve gülünç düşme konusunda gösterdiği o soylu kayıtsızlığı bundan ileri gelir. Sahi olay, hiçbir yazarın gitmeyi göze alamayacağı meçhul bölgelere götürür bizi, sonra da bir silkeleyişte uçuruma atar.

Poitiers tutuklularıyla, Stalingrad savaşıyla, ya da toplama kampı anlatılarıyla hangi «uyduruk» hikâye boy ölçüşebilir? Okuyucunun merak ve düşüncesini uyandırmak açısından ve zenginlik ve karmaşıklık bakımından iyi yazılmış bir monografinin ulaşabileceği düzeye erişmek, kaç romanla, kaç roman kişisiyle, kaç olay örgüsüyle mümkün olabilir?

Demek ki, günümüzde, okuyucunun «sınanmış belge»yi — ya da en azından sınanmış belge süsü verilmiş şeyi — tercih etmesinin arkasında, gayet sağlıklı birtakım sebepler var. Ve moda haline gelen Amerikan romanı bu tercihi sanıldığı gibi yalanlamıyor. Tam tersine kanıtlıyor. Kültürlü Amerikan okuyucusunun — yukarıda belirttiğimiz nedenler yüzünden — küçümsediği bu edebiyat, Fransız okuyucusunu hiç bilmediği yabancı bir dünyaya götürürken, aynı zamanda bu okuyucunun kuşkularını uyuşturuyor; onda, yolculuk anılarının insanda uyandırdığı o çocuksu merakı harekete geçiriyor ve ona meçhul bir dünyaya kaçışın o enfes tadını veriyordu. Ama bu egzotik besinleri — ki bolluk ve çeşitliliklerine karşın pek kuvvet verici olmadıkları anlaşıldı — bugün az çok sindirmiş olan Fransız okuyucusu

da bunlardan yüz çeviriyor artık.

Okuyucunun roman karşısındaki bu duygularını, işi iyi bilen bir okuyucu olarak yazar da hissediyor. Bu yüzden, bir hikâye anlatmak isteyip de okuyucunun alaycı bakışları altında, «Markiz saat beşte çıktı,» diye yazmaya karar vermesi gerektiğinde, bocalıyor, içi el vermiyor; yapamıyor.

Yazar cesaretini toplayıp, geleneğin gerektirdiği ilgiyi markize her ne kadar göstermese, kendisine önemli gelenden başka hiçbir şeyden bahsetmeyeceğine her ne kadar karar verse de, eski romanın gereksinmelerine denk düşen o kişiliksiz ses tonunun, kendisinin bulmaya çalıştığı ince ve karmaşık durumları dile getiremediğini görüyor artık. Modern fizik olaylarını andıran bu durumlar gerçekten öyle hassas, öyle ufaklar ki, ince bir ışık huzmesinin bile onları bozmadan ya da rahatsız etmeden aydınlatması imkânsız. Romancı, bu durumları kendi varlığını ortaya koymadan betimlemeye kalkıştığında, okuyucunun — tıpkı annesinden ilk kez hikâye dinleyen ve annesini durdurup ona, «Bunu kim diyor?» diye soran bir çocuk gibi — seslendiğini duyuyor.

Birinci şahsın ağzından yazılan anlatı, okuyucunun meşru merakını tatmin ederken, yazarın da en az okuyucu kadar meşru olan tedirginliğini yatıştırıyor. Bu da anlatıya — okuyucuya saygınlık kazandıran ve korkusunu yatıştıran — bir yaşantı görünümü, bir «otantik»lik görünümü veriyor.

Romancının kendi kendini bölümleyerek cimrice satmasına, bu bölümlere sahi süsü verip onları roman kişileri arasında rasgele dağıtmasına, (rasgele, çünkü kesme işlemi belli bir derinlikte yapılmışsa bu bölümler herkeste aynı biçimde ortaya çıkar) okuyucunun da

bir ayıklama işlemiyle bunları, kendi içinde bulduğu birtakım hanelere — tıpkı tombala oynar gibi — yerleştirmesine dayanan bu yönteme kimse inanmıyor artık.

Bugün, — bunu ayrıca söylemeye gerek kalmaksızın — herkes, «Bovary, benim...»den şüpheleniyor. Edebi tipler listesini sonsuza kadar uzatmaktansa, çelişik duyguların aynı zamanda var olduklarını göstermek ve psikolojik hayatın zenginlik ve karmaşıklığını edebi imkânlar ölçüsünde ortaya çıkarmak yazar için daha önemli olduğundan, yazar namusluca kendisinden söz ediyor.

Ama dahası var: Ne kadar tuhaf da görünse; okuyucunun giderek gelişen kavrama gücü ve korkusu altında ezilen yazar, okuyucudan gitgide daha fazla korkmaya başlıyor.

Çünkü, en bilgili okuyucu bile, kendi haline bırakıldığında, elinde olmadan tipleştiriyor.

Okuyucu — tıpkı, işinden sonra dinlenen romancı gibi — uzun bir antrenmandan sonra, gündelik hayatın kolaylığına düşerek, farkında olmadan tipleştiriyor.

Çıngırak sesi duyar duymaz salya akıtmaya başlayan Pavlov'un köpeği gibi en ufak bir uyarıda kişiler oluşmaya başlıyor kafasında. Heykelcilik oyunundaki gibi, tuttuğu her şey donuveriyor. Bunlar, okumaya başladığı yaştan bu yana sayısız romanı zenginleştirmiş olan balmumu heykelciklerin, onun gün boyu alelacele tamamlamaya çalıştığı koleksiyonuna giriyorlar belleğinde.

Fakat, gördük: Eski roman kişileriyle (bu kişileri değerlendirmeye dayanan o eski mekanizma) günümüz psikolojik gerçekliğini kapsayamıyorlar artık. Bu gerçekliği ortaya çıkarmak yerine hasıraltı ediyorlar.

Yine, — çok daha yavaş, çok daha ürkek, uzun duraksamalar ve geri çekilmelerle bölünmüş de olsa, — evrimi, resmin evrimini andıran psikolojik öğe, tıpkı resimsel öğe gibi, tek vücut olduğu nesneden yavaş yavaş ayrılıyor. Gitgide kendine yetmeye ve herhangi bir dayanağa ihtiyaç duymaksızın mümkün olduğu kadar kendi kaidesi üzerinde durmaya çalışıyor. Romancının araştırma çabası onun üzerinde yoğunlaşıyor, okuyucunun bütün dikkatini onun üzerinde toplaması gerekiyor.

Bundan çıkan sonuç, okuyucunun bir koltuğa iki karpuz sığdırmasının engellenmesi gerektiği... Çünkü, kişilerin kolaycı bir canlılık sayesinde kazandıkları şeyi, bu kişilerin dayanak oluşturdukları psikolojik durumlar ve bu durumların derinliği kaybediyorlar. Öyleyse, okuyucunun dikkatinin dağılmasını, ve bu dikkatin kişilerde toplanmasını önlemek için, onun doğal bir eğilimle sarıldığı göstergelerden mümkün olduğu kadar yoksun bırakılması gerekiyor.

Günümüzde, kişinin kendi kendisinin gölgesinden başka bir şey olmamasının nedeni de bu zaten. Kişiyi kolay tanınabilecek biri haline getiren, nicedir bilinen ve ona canlı birinin görünümünü, okuyucuya ise onu kolaylıkla yakalama fırsatını veren, dış görünüm, hareketler, eylemler, duyumlar, alışılagelmiş duygular, bütün bunlar, romancının kişisine istemeye istemeye verdiği şeyler artık.* Romancıya her ne kadar gülünç gö-

* «Benim kişilerim,» der Proust, «bir defa olsun pencere kapatmaz, ellerini yıkamaz, pardesü giymez, kalıp tanışma cümleleri kullanmazlar. Bu kitapta bir yenilik varsa, o da budur...» *(Robert Dreyfus'e mektup.)*

rünse bile, kişiye yakıştırılması gereken isim, o bile, romancı için rahatsız edici bir unsur olup çıkıyor. Gide, kişilerini, okuyucunun dünyasını andıran bir dünyaya sağlam bir biçimde yerleştirmemek için soy belirten adlardan kaçınır ve daha az alışılmış soyadları kullanır. Kafka kahramanının soyadı yalnızca bir başharf; Kafka'nın kendi soyadının başharfi bu. Joyce, *Finnegans Wake*'in her biçime girebilen kahramanını, çeşitli yorumlara açık olan H.C.E. başharfleriyle belirler. Öte yandan, Faulkner'in *Ses ve Öfke*'de kullandığı — iki ayrı kişiye aynı ismi vermeye dayanan — o yöntemini, okuyucuyu fazla önemsemek anlamına gelebilecek çocuksu ve sapkın bir gereksinme olarak nitelendirmek, Faulkner'in günümüz romancılarının kaygılarını açıklayıcı bu çok değerli ve gözüpek çabasını haksız yere küçümsemek olur. Onun, okuyucunun kızgın bakışları altında, tıpkı bir köpeğin başı etrafında döndürülen kesme şekeri gibi bir kişiden öbürüne aktardığı bu isim, okuyucunun tetikte olmasını sağlar. Gündelik hayatın acelecilik ve tembelliğine sunduğu işaretlerin rehberliğinde sürüklenmektense, okuyucu da yazar gibi, ancak alışkanlıklardan kurtulduğu ve yazarın görüşünü benimsediği ölçüde ulaşabileceği bir iç dünyanın göstergeleriyle kişiyi çabucak tanıyabilmelidir.

Aslında işin esası şudur: Okuyucunun malını elinden alıp onu yavaş yavaş yazarın dünyasına çekmek... Bunu başarmak için, başkahramanı bir «ben» ile belirlemeye dayanan yöntem, aynı zamanda hem yararlı hem de kolay bir araçtır; çok sık kullanılmasının nedeni bu olsa gerek.

Böylelikle okuyucu, kişileri oluşturmakta yararlandığı nirengi noktalarından yoksun bırakıldığı bir derin-

likte, kendisini ansızın yazarla aynı yerde bulur. Kanı andıran meçhul bir özdeğin, adı ve sınırları olmayan bir mağmanın içine itilir. Yönünü tayin etmesi, yazarın, onun yolunu bulması için koyacağı belli işaretlerle mümkün olacaktır. Alışkın olduğu dünyaya ilişkin hiçbir hatırlatma, hiçbir itibari gerçeğe uygunluk ya da birleşme kaygısı dikkatini dağıtmayacak, gücünü engellemeyecektir. Yazar gibi onun da karşılaşacağı engeller, ya bu tür araştırmalara içkin, ya da yazarın dünya görüşüne özgü engeller olacaklardır.

Yan kişilere gelince, her çeşit özerk varoluştan yoksun bırakılıp, yazarın kendini özdeşlediği «ben»in farklı görünümleri, farklı deneyim ve düşleri biçiminde ortaya çıkacaklardır. Romancı olmadığı göz önünde tutulursa, bu «ben»in, okuyucunun kendisini içine kolayca bırakabileceği bir dünya yaratma kaygısı; ya da kişilere, onların birbirlerine 'benzeme tehlikesi'ni doğuracak olan boyutlar verme korkusu olmayacaktır. Bu «ben», ileriyi gören, manyak ya da saplantılı bakışlarıyla, kişileri istediği zaman yakalar, istediği zaman bırakır; gerektiğinde tek yöne çeker; kâh sıkıştırır, kâh çoğaltır; isterse ezer, isterse dağıtır; bulmayı amaçladığı yeni gerçekliği kendisine vermeleri için onları zorlar.

Çağdaş ressam gibi, (bu arada izlenimcilikten bu yana bütün tabloların birinci şahısta yapıldığını belirtelim) nesnenin içindeki resimsel öğeyi ortaya çıkarmak için, nesneyi seyircinin dünyasından koparark onun biçimini değiştirir.

Eskimiş tekniklere olan inatçı bağlılığı yüzünden önemsiz bir sanat haline gelen roman, resmin gelişimini andıran bir gelişim izleyerek, bugün, sadece kendisine özgü olan yöntemlerle, sadece kendisinin olan bir alana

artık girmiş bulunuyor; kendi özüne ait olmayan şeyleri başka sanatlara — özellikle de sinemaya — bırakıyor. Nasıl ki fotoğraf, resmin elinden çıkardığı alanlara yerleşip bunları değerlendiriyor, sinema da romanın alanlarını ele geçiriyor, bunları güzelleştiriyor.

Okuyucu, bütün iyi romanların kendisinden esirgemiş oldukları kolay eğlenceyi, romandan beklemek yerine, canlı kişi ve konulara olan özlemini, sinemada, zaman harcamadan, kolaylıkla giderebiliyor.

Gelgelelim, artık sinema da roman gibi tehlikede... Romanın hastalığı olan kuşku ona da bulaştı. Yoksa, romancının ardından bazı yönetmenleri de saran endişe, — ve bu endişenin, yönetmeni filme bir tanığın bakışlarını ya da bir anlatıcının sesini eklemeye zorlaması — başka nasıl açıklanabilir?

Romana gelince... O, birinci şahıs anlatısının kendisine sağladığı üstünlükleri tüketmeden ve bütün tekniklerin ergeç ulaştıkları açmaza düşmeden önce, şimdiden yeni yollar arıyor kendisine.

Roman kişisiyle, bu kişiye gücünü veren kullanılmış mekanizmayı yavaş yavaş ortadan silen kuşku, organizmanın kendisini savunmak ve yeni bir dengeye ulaşmak için gösterdiği tepkidir. Philip Toybee, Flaubert'in bir öğretisini hatırlatarak şöyle diyor: «Kuşku, romancıyı 'en büyük borcu'nu ödemeye zorlar; bu borç 'yeni bir şey bulmak'tır. Kuşku, bir de onun 'en büyük cürümü' işlemesini önler; bu cürüm ise, 'kendisinden önceki yazarların buluşlarını tekrarlamaktır.'»

Temps modernes, Şubat 1950

KONUŞMA VE ALT-KONUŞMA

Bugün Virginia Woolf'un ilk savaştan birkaç yıl sonra roman sanatı üzerine yazdıklarını okumak şöyle dursun, kim ciddiye alırdı. Bu yazılardaki başka bir çağa ait masumlukla saflık, bugün çoğumuzu güldürebiliyor. İmrenilecek bir yürek temizliğiyle şöyle yazıyordu Virginia Woolf: «Günümüz roman sanatının eski roman sanatından çok daha ilerde olduğuna kesin gözüyle bakmamak elde değil... Klasiklerin araçları kaba, özdekleri ise ilkeldi. Başyapıtlarında bir basitlik seziliyor. Bizim elimizde çok imkân var...» Ve daha da büyük bir saflık ve gururla şunları ekliyordu: «Çağdaş yazarlar için önemli olan şey, psikolojinin karanlık alanlarıdır.»

Woolf'un birtakım özürleri yok değildi kuskusuz. *Ulysses* yeni çıkmıştı. Proust'un *Çiçek Açmış Kızların Gölgesinde*'si Goncourt Ödülü'nü henüz kazanmıştı. Woolf'un kendisiyse *Mrs. Dalloway*'i yazmaktaydı. Bu nedenle olaylara belli bir uzaklıktan bakma şansı yoktu.

Fakat aramızdan çoğunun gözünde, Proust'la Joyce'un yapıtları artık kapanmış bir dönemin tanıkları olarak geride kaldılar. Bu tarihsel anıtları, bir rehberin pe

şine takılmış okul çocukları gibi saygılı bir suskunluk ve neşesiz bir hayranlıkla ziyaret edeceğimiz zamanlar pek uzak değil. Zaten «psikolojinin bu karanlık alanları»ndan vazgeçileli birkaç yıl oluyor. Çok değil, bundan otuz yıl kadar önce, hazineler gibi ışıldayan bu karaltılardan bugün bize pek az şey kaldı. Şunu kabul etmek gerekir ki, bu keşif gezisi her ne kadar geniş imkânlar ve atılganlıkla sürdürülmüş olursa olsun, sonuçta düş kırıklığı ile noktalanmıştır. Bu oyunun bu kadar zahmete değmediğini, çabalarını başka bir amaca yöneltmeyi tercih ettiklerini en gözüpek, en aceleci romancılar bile kabul etmek durumunda artık. «Psikoloji» sözcüğü bugün öyle bir hale geldi ki, hiçbir yazar, kendisi hakkında bu sözcüğün kullanılmasını başını öne eğmeden ya da yüzü kızarmadan karşılayamıyor. Bu sözcük, «gülünç», «aşınmış», «zihinsel», «budalaca» gibi birtakım anlamlara geliyor artık. Basiretsiz bir yazarın, «psikolojinin karanlık alanları»na olan yakınlığını itiraf etme cesaretini göstereceği — (ki bu cesareti artık kimse göstermiyor) — akıllı ve ileri düşünceli insanlar, «Ya, demek siz, hâlâ inanıyorsunuz bütün bunlara!...» demekten geri kalmıyorlar. Amerikan romanlarıyla uyumsuzluk edebiyatının üzerimize yığdıkları göz kamaştırıcı gerçeklerden sonra, bu sözcüğe inanan fazla kişi olmasa gerek... Joyce bu karanlık derinliklerden hiç durmadan akan bir sözcükler bütünü çıkarmıştır. Proust'a gelince, kişilerinin iç derinliklerinden çıkardığı elle tutulamaz özdeği istediği kadar ufak parçalara ayırmaya çalışsın, bu özdekten istediği kadar bütün insanlığa mal edilebilecek adsız, belirsiz bir öz çıkarmaya uğraşsın, onun kitabını kapatır kapatmaz okuyucu, bütün bu ufak parçaların karşı konulmaz bir güçle birbirlerine yapışa-

rak kesin sınırları olan tutarlı bir bütün oluşturduğunu görür. Yani okuyucunun keskin gözüyle yakaladığı şey, roman kişileri koleksiyonunun hayali müzesine kaldıracağı — kiralık bir kadına âşık olan zengin sosyete adamı; ikbal avcısı, hödük, saf bir doktor; sonradan görme burjuva sınıfı; «snob» bir hanımefendi gibi — roman kişileridir.

Bir Hemingway'in dolambaçsız yoldan, kılı kırk yarmadan ulaştığı sonuçlara ulaşabilmek az iş mi? Daha önceden Tolstoy'a hizmet etmiş olan birtakım gereçleri, Hemingway Tolstoy'unkine eş bir iç rahatlığıyla kullanabildikten sonra bunda şaşılacak ne var?...

Ama söz konusu olan sadece Tolstoy burada! Bize örnek gösterilen yazarlar ise, XVII ve XVIII. yüzyıl yazarları... Eğer inatçı bir yazar, günahı da sevabı da kendisine ait olmak üzere ortaya çıkıp da, «karanlık alanları» el yordamıyla yakalamaya kalkışırsa, bu yazarın gönderildiği yer, ya *Princesse de Clèves* ya da *Adolphe*. Hele klasiklerini bir gözden geçirsin diye... Ruhun karanlıklarında onlardan daha ileri gitmeye, onlar kadar canlı ve hafif adımlarla yürümeye, onlar kadar kolaylık ve incelikle ilerlemeye nasıl cüret edebilmiş!

Öte yandan, bir yazar çıkıp da, Virginia Woolf'un bundan otuz yıl önce çağdaş yazarlar adını verdiği yazarlara sırt çevirecek, bu yazarların sahip çıktığı serbestliği küçümseyecek, onların bıraktıkları mirası geri çevirecek olur ve klasik üslubu belirleyen o saf, basit, zarif soy çizgisini yakalamayı başarırsa göklere çıkartılıyor. Onun bu suskunluğuyla kapalılığının arkasındaki dile getirilemez duygu zenginliğini keşfetmek; soy çizgisini üslubundan üstün tutmak için gösterdiği çabayı övmek; o tutukluk ve sakınımının içinde kendini dışa

vuramayan gizemli bir güç, hoş bir çekingenlik bulunduğunu söylemek için herkes adeta sıraya giriyor.

Gelgelelim, bu zavallı inatçının, kendisini bekleyen umarsızlık ya da kınamalara kayıtsız kalıp henüz bilinmeyen bir özdeğin bazı bölümlerini gün ışığına çıkartmakta diretmesi, feragat ve özgürlüğünün karşılığında vicdan huzuru bulacağı anlamına gelmiyor.

Kuruntu ve kuşkular içini kemiriyor, gücünü azaltıyorlar. Kendisini çeken bu gizli karaltıları, çok iyi tanıdığını sandığı çevresindeki birkaç insandan, ya da kendi içinden başka nerede bulacak, nerede gözlemleyecek? Hele, bu insanların içinde gizlenen o kaçıcı dalgalanmaların daha çok hareketsizlik ve içe kapanma durumlarında ortaya çıktıkları düşünülürse!... Üstelik, gün ışığında oluşan eylemlerin gürültü patırtısı bütün bunları örtüyor ya da durduruyorsa!...

Ama ağzı sıkı sıkıya kapatılmış kavanozunun içine kapanmış bir halde kendisini ve başkalarını seyrederken, dışarıda çok önemli birtakım şeylerin olduğunu bilir o. (Hatta bunalarak, «gerçek önemi olan bütün her şey dışarda,» der kendi kendine.) Büyük bir ihtimalle, kendisi, ailesi ve dostlarından çok farklı olan; iç dünya kıpırtılarını irdelemekten çok daha önemli işleri olan insanlar bulunduğunu bilir. Pekâlâ görülebilen kocaman acıları, büyük ya da küçük sevinçleri, güçlü ihtiyaçları ile bütün bu ince ve küçük kıpırtıları ezip geçen, bir şeyler yapan, kavga veren insanlar, kendisinin hayranlık ve yakınlık duyacağı insanlar bulunduğunu bilir. Üstelik, bilir ki, vicdanıyla uyum içinde olması ve zamanının beklentilerine karşılık verebilmesi için, kendisi ve kendisine benzeyenlerle değil bu insanlarla meşgul olması gerekmektedir.

Fakat, kavanozundan çıkarak, dikkatini bu insanlara yöneltir, kitaplarında onları canlandırmaya kalkışırsa, bu sefer yeni endişelere kapılacaktır. Karaltılara alışkın gözleri dışarının çiğ ışığında kamaşacaklardır. Çevresindeki ufak mekânları incelemekten, uzun zaman tek noktaya bakmaktan, büyüteç merceklerine benzemeye başlayan gözleri, geniş alanları bir bakışta göremez olmuşlardır. Kavanozunda geçirdiği uzun çile günleri sonunda, o masum açık görüşlülüğünü yitirmiştir. Bütün o şeylerin çizelgesini çıkartmanın ne kadar güç bir iş olduğunu, kendi içinin o küçücük köşelerini yakından gözlemlerken anlamıştır. Çok iyi bilir; fazla önem taşımayan şeylerdir bunlar; umut kırıcı şeylerdir çoğu zaman. Çok iyi bildiği bir başka şey ise, aceleye getirilmiş bir gözlemin insana bütün bunların varlığını bile hissettiremeyebileceğidir. Bu yüzden dışarıdaki insanları pek iyi göremediği izlenimini edinir. Bu insanların saygı duyduğu, hayranlık beslediği eylemleri, delikleri fazla geniş ağlar gibi görünür gözüne. İçinde yaşamaya alıştığı o bulanık, o karmakarışık özdeği, bu ağlar o geniş delikleriyle yakalayamazlar. Ama o alışkanlığından, yani canlı bir öz aramaktan vazgeçmez; bu ağlara yakalanan şeyler arasında — bunu kendi kendine itiraf etmek zorundadır — iskeletlerden başka hiçbir şey bulamaz. Tanımayı — ve tanıtmayı — o kadar çok istediği bu insanlar, göz kamaştırıcı gün ışığına çıkarılıp da hareket etmeye başladıklarında çocukları eğlendirmekten başka işe yaramayan taşbebeklere benzerler.

Zaten söz konusu olan şey, bütün uğultularla gizli kıpırtılardan arınmış kişileri dıştan göstermek, onların öyküsünü oluşturan olaylarla eylemleri aktarmak, ya da (kendisinin sık sık özendirildiği gibi) onlar hakkında

hikâye anlatmaktır. (Has yazarı belirleyen şey, bunu gerçekleştirmek değil mi zaten; derler ona.)

Fakat yukardaki amaca çok daha uygun anlatım imkânları olan sinema yönetmeni, seyircinin çok daha az vaktini alarak, seyirciyi çok daha az yorarak bütün bunların üstesinden gelebilmektedir. Öte yandan, insanların kavga ve acılarını anlatma, inanılması güç boyutlara ulaşan haksızlıkları ortaya serme, — her ne kadar gerçek olmasalar da — olaylara (okuyucunun inanma gücünü zorlamakta tek etken olan) bir gerçeğe uygunluk süsü verme açısından, gazeteci, yazardan çok daha üstün bir konumda bulunmaktadır.

Öyleyse yazarın, hiçbir güvencesi olmadan, hiçbir yüreklendirmeye kulak asmadan, çoğu zaman dayanılması güç boyutlara varan suçluluk ve bunalımlarıyla kendi içine dönmesi gerekmektedir. Fakat, çoğu zaman kendi imgelemine dayanan bir kaçıştan sonra — çünkü dışa açılma konusunda yazar, zaten baştan bezgin ve güvensiz davranır — kavanozuna yeniden daldığında, kendisini bile hayrete düşüren bazı ender umut ve sevinç anları yaşamıyor olsaydı, onun içinde bulunduğu durumu fazla umutsuz görebilirdik.

Ama günün birinde bu yazar, orada — bir zamanlar tek tük çağdaş yazarın gitmeyi göze aldığı, şimdi de kendisinin el yordamıyla yürümeye çalıştığı o karanlık yerlerde değil de, — düpedüz dışarda, geleneğin güneşe doğru boy atmayı sürdürdüğü o iyi ekilmiş topraklarda, bütün her şeye karşın bir şeylerin değişmekte olduğunu anladı. Devrimci iddiaları olduğu söylenemeyecek birtakım yazarlar bile, bazı şeylerin değiştiğini görmek zorunda kalıyorlardı. Günümüz en iyi İngiliz yazarlarından Henry Green, romanın ağırlık merkezinin yer de-

ğiştirdiğine dikkat çekiyordu: Diyalog, romanda her geçen gün biraz daha önem kazanmaktaydı. «Diyalog, günümüzde okuyucuya canlı bir şeyler vermenin en iyi yolu,» diyordu Green; hatta daha da ileri giderek, «romanın başlıca dayanağı olmayı uzun zaman sürdürecek,» diye ekliyordu.

Bu basit söz, etrafı saran sessizlik içinde, inatçı yazarımız için bir zeytin dalıydı. Yazarımızı yüreklendiriyor, onun en çılgın düşlerini harekete geçiriyordu. Ama Henry Green'in bu değişiklikle ilgili açıklaması, söylemiş olduğu sözün çağrıştırdığı vaatleri yerle bir ediyordu. Şöyle sürdürüyordu sözünü: «Bunun nedenini, günümüzde insanların artık mektup yazmamasında aramalı. Telefon kullanıyorlar.» Eh, öyleyse roman kahramanlarının bu kadar geveze olmasında şaşılacak bir şey yok...

Ama bu açıklama sadece görünürde umut kırıcıdır. M. Henry Green'in İngiliz olduğunu unutmayalım. Utangaçlık, Green'in vatandaşlarının bazı ciddi şeyleri böyle şaka karışık bir basitlikle söylemelerine yol açar. Bu bir laf dokundurma da olabilir. M. Henry Green bu çok cüretli saptaması yüzünden korkuya kapılmış da olabilir. Araştırmalarını daha ileri götürmüş olsaydı, kim bilir nerelere varacaktı? Ortaya attığı bu lafın, romanın bütün geleneksel yapısını yeniden gözden geçirmeye varacak olan çok büyük değişikliklere gebe olduğunu kendi kendisine sormak durumunda kalmayacak mıydı? Romanın iler tutar yeri kalmayan bugünkü biçimlerinin yeni biçimlere dayanan yeni teknikler gerektirdiğini öne sürmeye kadar vardırmayacak mıydı lafı? Öte yandan, «yeni teknikler», «yeni biçimler» türünden sözcükler, «psikoloji» sözcüğünden çok daha rahatsız edici, çok da

ha edepsiz sözcükler değiller mi? Bunları ağzınıza almaya görün, hemen küstahlık ve kendini beğenmişlikle suçlanır, gerek eleştirmenler gerekse okuyucularda nefret ve usanç duygularının doğmasına sebep olursunuz. O halde telefonla konuşmak çok daha edepli, çok daha temkinli bir şey...

Ama burada ele aldığımız romancı, edepsiz bir coşkuya kapılmaktan her ne kadar korksa da, bu çeşit bir açıklamayla yetinemez. Çünkü, birtakım şeylerin değişmekte olduğu sanısına, en çok kişilerini konuşturmaya çalışırken; şimdiye kadar kolaylıkla kullanılan yöntemleri kullanmanın giderek daha da zorlaştığını gözlemlerken kapılmaktadır. M. Henry Green'in saptamalarıyla yazarımızın izlenimlerinin bu kadar iyi uyuşması, basit bir rastlantı olmasa gerekir.

Bu nokta anlaşıldığında her şey değişir: Yazarımızdaki bu isteksizlik duygusu, kendisinin de bunalım anlarında düşündüğü gibi, yaşlılıktan değil, büyümeden kaynaklanmaktadır. Çabaları onu gitgide yaygınlaşacak olan bir canlılığa yöneltebilir. Virginia Woolf'un «çağdaşlar» olarak adlandırdığı yazarlara yöneltilen suçlamaları yazarımız kendi lehine çevirebilir belki.

Oysa, onların yaptığı şey yeniden yapılamaz, derler yazarımıza. Çağdaşların teknikleri, bu teknikleri kullananların elinde çok geçmeden kalıplaşmış yöntemlere dönüşebilmektedir; geleneksel romana gelince, o, bunun tam tersine, ölümsüz gençliğini korumaktadır. Geleneksel romanın zengin ve esnek biçimleri bütün yeni konulara, birbirini izleyen toplumların bünyesinde ortaya çıkan yeni çatışma ve kişilere, çok büyük değişiklikler yapmaya gerek kalmaksızın kolaylıkla uyarlanabilmektedir. Öyleyse, romanın gerçek yenilenişi, bu kişi ve çatışma-

ların yenilenmesi ile mümkün olacaktır.

Öte yandan, Tolstoy ve Stendhal türü roman, genel beğeniyi kazanacak bir biçimde her gün yeniden yazılabilirken, Joyce ve Proust türü romanın yeniden yazılması mümkün değildir. Bu, çağdaş yazarların romanın ilgi alanını başka yere kaydırmış olmalarından ileri gelir. Onlar bu ilgi alanını, durum ya da kişi dökümünde veya töre betimlemelerinde değil, yeni bir psikolojik özdeğin gün ışığına çıkarılmasında bulmuşlardır. Onların ve onların ardından gelen yazarların gözünde gerçek yenilik, bütün insanlarda ve bütün toplumlarda var olan adsız bir özdeğin en azından birkaç parçasını bulmak olmuştur. Onların ardından aynı özdeğin üzerinde yeniden çalışmak ve onların yöntemlerini hiç değiştirmeden yeniden kullanmak, geleneksel roman yandaşlarının *Savaş ve Barış*'ı ya da *Kırmızı ve Siyah*'ı aynı olay örgüsü, aynı üslup ve aynı kişilerle yeniden yazmaları kadar saçma olabilir.

Öte yandan, bir zamanlar romancıların o meçhul özdeği araştırmak için buldukları ve bugün gelenekçi yazarların kullandığı — kimi zaman hayranlık uyandırıcı sonuçlar veren — bu teknikler, inanç ve kalıplaşmış düşüncelerden oluşan çok sağlam, çok iyi kurulmuş, kapalı bir sistemin — özgül yasaları olan, kendi kendine yeten bir dünyanın — oluşmasına yol açmışlardır. Sonra, bu sistem, yaratılışlarına yol açtığı büyük eserlerin kendisine aktardıkları yetki ve alışkanlıklar sayesinde giderek ikinci bir kimlik kazanmış, vazgeçilemeyen ölümsüz bir görünüm almıştır. O kadar ki, belli bir zamandan beri, bu sistemin geniş kubbesinin dışında beliren birtakım değişikliklerden fena halde rahatsız olan okuyucu ve yazarlar, onun kapılarından içeri girince

kendilerini evlerine dönmüş gibi hissederek tutsak kalmaya uysallıkla boyun eğiyor, onun bütün sınırlamalarını kabul edip, engellemelerine rıza gösteriyor; kaçmaya kalkışmıyorlar.

Ama bu sistemin dışına çıkmaya çalışırken, okuyucularını da bu sistemin dışına çeken çağdaşlar, engellemelerden kurtulurken aynı zamanda sistemin kendilerine sağladığı güvenliği de yitirmiş oldular. Alışkın olduğu dayanak ve nirengi noktalarından yoksun kalan, ve bu arada bütün yetkileri elinden alınan okuyucu, meçhul bir özdekle karşı karşıya bırakılınca, her zamanki gibi kendisini gözleri kapalı bir biçimde, güvenle teslim edecek yerde, kendisine gösterilen şeyle kendi gördüğü şey arasında bir kıyaslama yapmak zorunda kaldı.

Sırası gelmişken şunu belirtelim: Okuyucu, herkesin gözü önünde duran şeyi uzun zaman engellemeyi başaran bu roman kalıplarının kapalılığı karşısında az bocalamadı. Ama iyice inceledikten ve yargısını tam bir bağımsızlık içinde verdikten sonra, bu kadarıyla yetinmek istemedi. Çağdaş yazarlar, onun derinliğine kavrama yetisini geliştirirken aynı zamanda onun istek ve merakını da uyandırmışlardı.

Daha uzağa bakmak istedi; ya da isterseniz şöyle diyelim: Daha yakına bakmak istedi. Böylece, iç monoloğun arkasında gizlenen şeyi çok geçmeden görür hale geldi: Hiçbir iç dilin dile getiremeyeceği imgelerin, duyguların, anıların, dürtülerin, basit eylemlerin uğultusuydu bu. Sözcükler — tıpkı bir teleks şeridi gibi hışırdayarak — içimizden durup dinlenmeden geçerken, bilincin kapılarında itişip kakışan, birbirlerine yapışmış gruplar halinde toplaşan, ortaya çıkmalarıyla ortadan silinmeleri aynı ana rastlayan, başka biçimlerde birle-

şip yeniden ortaya çıkan, duyguların, imgelerin, anıların, dürtülerin, basit eylemlerin uğultusuydu.

İç monoloğun ince perdesiyle atbaşı gider, ya da bu perdeyi aşarken — görünürde anlamsız olan bir söz, basit bir ses titreşimi, ya da bir bakışla — ortaya çıkan bu imge, duygu, duyu ve anı grupları, Proust'un esas inceleme konusudur. Ama — onun aşırı titizliğinden yakınanlara her ne kadar tuhaf gelse de — kanımızca Proust, bütün bunlara oldukça uzaktan bakmış, bütün bunları anılarda donmuş biçimleriyle yakalamıştır. Karşılıklı konumlarını tıpkı donuk bir gökte parlayan yıldızlar gibi incelemiştir. Bunları bir sebep sonuç zinciri gibi görmüştür; şimdiki zamanda yaşamaya ya da canlandırmaya, ya da kendilerine göre düğümleri, esrarları ve çözümleri olan oluşum halindeki küçük 'dramlar' olarak göstermeye hemen hemen hiç yanaşmamıştır. Gide'in, Proust'un bir yapıt ortaya çıkarmaktan çok, bir yapıtın ana malzemesini toplamış olduğunu söylemesi bundan ileri geliyor kuşkusuz. Proust'un bugün bile eleştirilmesinin nedeni, onun 'analiz' yapmış olmasıdır. Okuyucuyu nereye gittiğini, ne yaptığını bilmeden harekete geçirmek, ya da ona bir deneyimi yeniden yaşıyormuş izlenimini vermek yerine, — ki bu eskiden olduğu gibi bugün de romana özgü bir şeydir — onu zekâsını kullanmaya yöneltmiş olmasıdır.

Proust'a yöneltilen bu eleştiri, Kristof Kolomb'un New York limanını yaptırmamış olmasına kızmaktan pek farklı değil.

Fakat Proust'u izleyen ve okuyucuya bu yeraltı hareketlerini yaşatmak çabasına giren yazarlar, bu noktada bazı güçlüklerle karşılaşıyorlar. Çünkü, saldırılardan, zaferlerden, geri çekilmelerden, bozgunlardan, ok-

şamalardan, kırılmalardan, ırza geçmelerden, cürümlerden, bırakışlardan, alçakgönüllü boyun eğişlerden oluşan bu yeraltı hareketlerinin ortak noktası, bir partönere duydukları ihtiyaçtır.

Bu, çoğu zaman geçmiş deneyim ve düşlemlerimizden çıkan düşsel bir partönerdir. Onunla kurduğumuz kavga ve sevgi ilişkileri, gizli iç yapımızda yarattıkları beklenmedik etkiler ve düğüm zenginlikleriyle çok değerli bir roman malzemesi oluşturabilirler.

Fakat şunu hemen belirtelim: Bu 'dramlar'ın esas unsurunu oluşturan kişi, gerçek partönerdir.

Yaşantı depomuzu besleyip yenileyen kişi de bu etten kemikten partönerdir zaten. Bütün bu hareketlerin ortaya çıkmasını sağlayan, onlara bütünlük veren, kolaycılıkla sebepsizliğin ağına düşmelerini ya da deliliğin tekdüze kısırlığı içinde dolap beygiri gibi dönmelerini önleyen başlıca uyarıcı ve esas katalizör odur. O, aynı zamanda hem gerçek bir tehlike, bir tehdit, hem de bütün bunların esnekliğiyle canlılığını artıran bir tuzak, önceden kestirilemeyen tepkileriyle bütün bunları her an etrafa yayıp meçhul bir amaca yönelterek dramatik özelliklerini daha da çarpıcı kılan bir unsurdur.

Fakat, bu hareketler partönere erişebilmek için içimizin karanlık köşelerinden gün ışığına çıkarlarken, korku onları gölgeye iter. Nemli yerlere kaçan böcekleri andırırlar. Utangaç ve temkinlidirler. En ufak bakış kaçırır onları. Serpilmek için gizliliğe, rahat bırakılmaya ihtiyaç duyarlar.

Bu yüzden, hiçbir zaman davranışlar biçiminde ortaya çıkmazlar. Zaten davranışlar açık alanda ve gün ışığında meydana çıkarlar. Gözle görülemeyecek kadar küçük ve kırılgan olan bu iç dünya dalgalanmaları kar-

şısında, en ufak davranış bile kaba kalır, hemen dikkat çeker. Davranışlar çoktandır incelenmiş, sınıflandırılmışlardır. Kılı kırk yaran bir mevzuata ve çok sıkı bir denetime tabidirler. Davranışların bu hantal ve dev mekanizmasını harekete geçiren kocaman çelik kablolar, çok iyi bilinen itici güçler vardır.*

Ama davranışlar olmazsa sözler var. Bu yeraltı hareketlerini algılamak, korumak ve dışa vurmak için gerekli olan nitelikler sözlerde mevcut.

Sözlerin üstünlükleri, özgürlüklerinden, esneklikle-

* Eylemin sürükleyiciliğine kapılan ve olay örgüsünün etkisine giren davranışçı roman yazarlarıyla okuyucularının gördükleri, yalnızca bu kaba itici güçler, bu geniş hareketlerdir. Bu romanların okuyucu ve yazarları yeterince hassas inceleme araçlarına sahip bulunmadıklarından, bu hareketlerin gizleyebileceği daha kaypak ve daha ince hareketleri belirgin bir biçimde göremezler.

Bu yazarların «analiz» diye adlandırdıkları şeye neden bu kadar fazla tiksinti duydukları anlaşılmayacak bir şey değildir. Çünkü bu yazarlara göre «analiz», bu kaba itici güçleri okuyucuya daha açık bir biçimde göstermek, okuyucuya zaten kolay gelen bir işi daha da kolaylaştırmak, ona hazır lokma vermek demektir. Bu yüzden bu yazarlar zaten açık duran kapılara çullanıyormuş hissine kapılırlar ki, bu da çok rahatsız edici bir histir.

Bununla birlikte, okuyucuyu bilinmeyen alanlara yöneltme isteğine bütün öbür romancılar gibi karşı koyamayan, «karanlık alanlar»ın her şeye karşın var olduğu saplantısından kurtulamayan, fakat bu karanlık alanları yalnızca edimlerin ortaya çıkarabileceği görüşünden yine de vazgeçemeyen bu yazarların kişilerini alışılmadık ve korkunç eylemler yapmaya zorlamaları oldukça ilginçtir. Okuyucu suç teşkil eden bu eylemleri gözlerine inanamayarak merakla inceler ve her sabah, gazete haberlerini okuduktan sonra da yaptığı gibi. — kendi içindeki karanlık alanları irdelemeye gerek duymaksızın — bütün bunları bir kenara iterek kendi işine bakar.

rinden, ayrım zenginliklerinden, saydamlık ya da kapalılıklarından kaynaklanır.

Gür, yansımalı, çalkantılı akışları, aralarından en temkinsizlerinin bile kolayca akmalarını, sürüklenmelerini ve en ufak bir tehlikede ortadan silinmelerini sağlar. Ama tehlikede oldukları pek söylenemez. Keyfi, uçarı ve tutarsız olarak bilinmeleri, onları kuşkulardan ve kılı kırk yaran incelemelerden korur (Zaten hoşça vakit geçirmeye yarayan eşsiz oyun gereçleri değiller midir?). Biz, onları genellikle sadece biçimsel olarak denetleriz; onlar aslında oldukça gevşek bir mevzuata tabidirler; ciddi sonuçlar doğurdukları pek enderdir.

Suya sabuna dokunmayan alelade bir görünüme büründüler mi, kimsenin karşı çıkamayacağı, kurbanın bile kendi kendine itiraf edemeyeceği bir biçimde, pek çok cürümün, gayet etkili, amansız silahı haline gelirler.

Muhataplarında, hafif bir yanma, ya da tatsız bir kaşınma hissinden başka hiçbir his uyandırmasalar da, onların en gizli, en hassas noktalarını vurmakta, onların en derin köşelerine yerleşmekte, sözlerden daha etkili, sözlerden daha atik davranabilen bir şey olamaz. Ama insanın içine yerleştiler mi şişer ve patlarlar; bu sefer de yerleştikleri kişinin içinden dalgalanmalar ve uğultular halinde yükselir, dışarı çıkarlar. Bu yüzden, sözlerin oluşturdukları etki tepki oyunları romancının en değerli aracıdır.

Henry Green'in de belirttiği gibi, roman kişilerinin bu kadar gevezeleşmesindeki neden bu olmalı.

Çağdaş romanda giderek eylemin yerini alan diyalog, geleneksel roman biçimleriyle pek uyuşamıyor artık. Çünkü diyalog bu yeraltı hareketlerinin dışarı taşan

bir devamı her şeyden önce. Oluştukları andan, giderek artan basınç altında yüzeye çıkacakları — muhatabı vurmak ve kendilerini dış dünyanın tehlikelerinden korumak için — sözcüklerin kovanına sığınacakları ana kadar, bu hareketler, yazar ve roman kişisi (ayrıca okuyucu) tarafından aynı zamanda gerçekleştirilmelidir.

Öyleyse hiçbir şey bu hareketlerin sürekliliğini bozmamalıdır. Öte yandan, bu hareketlerin biçim değiştirmesi, bir ortamdan diğer ortama kırılarak yansıyan ışık huzmesini andırmalıdır.

Oysa, bir diyaloğu kendisinden önce gelen diyalogtan kesin bir çizgiyle (yani, ya satırbaşı yaparak, ya da uzun çizgi kullanarak) ayırmaya dayanan alışılmış yöntem bunu gerçekleştirmeye hiç de yeterli değil. Tırnak imi ya da iki noktayla ayırma yöntemleri bile göze batıyor. Diyaloğu metnin bağlamı içinde mümkün olduğunca eritmek için bazı romancılar (özellikle Joye Cary) ayırmayı virgülden sonra büyük harfle başlayarak yapıyorlar.

Ama bütün bu uzun çizgilerden, satırbaşlarından, iki noktalardan, tırnak imlerinden daha sıkıcı, daha güç savunulabilecek şeyler de var: Diyalogların ortasına serpiştirilen, o «dedi Jeanne»lardan, o «diye karşılık verdi Paul»lerden söz ediyoruz. Perspektif kuralları, kübizm öncesi ressamlar için neyse, bunlar da günümüz romancıları için aynı şey. Yani, bir gereksinimden çok, insana ayakbağı olan bir kural.

Boş yere kaygılanmanın anlamsız olduğunu düşünerek eski roman yöntemlerinden büyük bir rahatlıkla yararlanmayı sürdüren yazarlar bile bu noktada kuşkuya düşüyorlar. Mme. de Lafayette ya da Balzac'ın diyaloğun içine büyük bir rahatlıkla serpiştirdikleri — ve

bugün onların kitaplarını yeniden okurken hiç de yadırgamadığımız, «dedi», «diye karşılık verdi», «diye tekrarladı» türünden sözcüklere, bir kendiliğindenlik, yerine oturmuşluk, tartışılmayan bir akıcılık sağlayan o masum bilinçsizliği, o kararlılığı, günümüz romancısı yitirmiş durumda artık. Günümüz romancısının bu kalıpları kullanırken kendi kendisinin çok fazla farkında olduğu, tedirginlik duyduğu, ya da kendisinden fazla emin olmadığı çok açık.

Eski yazarların bu kalıpları zenginleştirmek için ustaca yararlandıkları birtakım oyunları, günümüz romancısı (bu oyunlar kendisine fazla kaba, ya da fazla kolay geldiğinden olacak) inatla geri çeviriyor, — eleştirileri geçersiz kılmak ve tehlikenin üstüne gitmek için kötü yanlarını abartarak göstermeyi tercih eden insanlar gibi — «dedi Jeanne», «dedi Paul», «dedi Jacques»ları inatla kullanarak eski yöntemin geçersizlik ve tekdüzeliğini, yapmacık bir saflık ve umursamazlıkla gözler önüne seriyor.

Bazen bu uğursuz «dedi Jeanne» ya da «diye karşılık verdi Paul»ü, diyaloğun son sözcüğünü tekrarlayarak hasıraltı etmeye çalışıyor günümüz romancısı: «Hayır, dedi Jeanne, hayır», ya da «Bitti, dedi Paul, bitti». Bu da diyaloğun, yazarın görünürde hiç de amaçlamadığı, coşkulu, törensi bir eda kazanmasına neden oluyor. Bazen de ayakbağı olan bu uzantıyı ortadan kaldırmak için, metnin içeriğine hiç de uymayan bir «Jeanne güldü: Kararı size bırakıyorum.» ya da «Madeleine onun gözlerine baktı: Ben yaptım.» sokuyor araya.

Bu bocalamalar, iyice sırıtmaya başlayan bu küçük kurnazlıklar, çağdaş roman yanlılarının içine su ser-

piyor. Çağdaş roman yanlıları, bütün bunlarda, bazı şeylerin yıkılmakta olduğunun, geleneksel roman yanlılarının yasalarının doğruluğu konusunda kuşkuya düştüklerinin kanıtını görüyorlar. Bu durum, geleneksel roman yanlılarını — kendileri bunun her ne kadar farkında olmasalar da — devrim öncesi dönemlerin ayrıcalıklı sınıfları haline getiriyor, onların gelecekte ortaya çıkacak bir kargaşanın başlıca etmeni olmalarını sağlıyor.

Bu romancıların kendilerini en çok, görünürde gayet zararsız olan bu kalıpları kullanırken rahatsız hissetmeleri aslında bir rastlantı değil. Çünkü bu kalıplar eski düzenin bir çeşit simgesi görünümünde. Bu kalıplar eski roman kavramıyla yeni roman kavramının giderek birbirlerinden daha kesin olarak ayrıldıklarının en iyi göstergesi. Çünkü bu kalıplar, romancının kişilerini yerleştirdiği yeri belirliyor; (başka bir deyişle, tenis maçında oyuncuların bulunduğu yeri, romancının kendisinden ve okuyucudan aynı uzaklıkta olan o yeri belirliyor.) Romancı, bu maçta, tribünlerdeki seyirciye kaydedilen sayıları haber verip oyunu denetleyen bir hakem durumunda.

Ama ne romancı, ne de okuyucu yerlerini bırakıp oyuncuların yerini almıyorlar.

Bu söylediğimiz, roman kişisinin, «dedim», «diye karşılık verdim» vb. biçimlerde, konuyu birinci şahısta anlattığı durumlar için de geçerli. Romancı, bu yöntemi kullanırken, diyaloğu hazırlayan iç hareketlerin — oluştukları andan dışarıya yansıyacakları ana kadar — kendisi ya da okuyucu tarafından yapılmayacağını belirtiyor. Kendisiyle arasına mesafe koyduğunu diyaloğu ansızın ortaya çıkararak göstermiş oluyor ve

böylece bu yönteme hazırlıklı olmayan okuyucusunu uyarıyor.

Kendisini kişilerinin dışında bırakan ve kendisiyle kişileri arasına belli bir mesafe koyan bu tür bir romancı, davranışçı roman yazarlarının yönteminden Proust'un yöntemine kadar pek çok yöntemi benimseyebilir.

İsterse, davranışçılar gibi kişilerini hiçbir ön hazırlık yapmaksızın konuşturur, onlara belli bir mesafeden bakar; onların diyaloglarını kaydediyormuş gibi görünerek, onları «kendi hayatları»yla baş başa bırakıyormuş izlenimini verir.

Ama verdiği bu izlenim oldukça aldatıcıdır. Çünkü kişi konuşmalarına romancı tarafından eklenen bölümde, anlatanın kişilerin dizginini elinden kaçırdığı açığa çıkarsa, bu, okuyucuya, anlatanın kisilerin dizginini elinde sıkıca tuttuğunu da hatırlatır. Diyaloğun ortasına incelikle serpiştirilen, ya da diyaloğu uyumlu bir biçimde uzatan, «dedi», «diye tekrarladı» vb. gibi sözcükler, okuyucuya, anlatanın varlığını koruduğunu, romanda diyaloğun tiyatrodaki gibi anlatan olmadan ayakta duramayacağını gösterir. Bu sözcükler kişilerin üslup ve seslerini yazarın üslup ve sesine tabi kılan, bağlayan ince fakat çok sağlam bağlardır.

Bu sistem yanlılarının herhangi bir açıklamadan kaçınarak ara yere sıkıştırdıkları yönlendirmelere, içermelere gelince... Bulabileceğimiz en kültürlü, en duyarlı okuyucuya, kişilerin bu sözlerinin altından çıkardığın anlamı bize, içtenlikle, kendini zorlamadan anlat deseydik, acaba hangi cevabı alırdık? Diyaloğun örtük anlamını oluşturan, onun anlamını zenginleştiren, ve ona esas anlamını veren bu küçücük eylemlerden acaba han-

gi anlamı çıkartırdı? Sözcüklerdeki incelik, çeşitlilik, zenginlik ve esneklik sayesinde, okuyucunun bu küçük eylemlerin altında, davranışların altındakinden çok daha zengin, çok daha ince, çok daha gizli hareketler bulacağı, sezeceği kuşkusuz. Ama, onun bize vereceği cevabın kaba, basit bir yakıştırmadan öte gidemeyeceğini aklımızdan çıkarmamalıyız. Üstelik bunun suçunu okuyucuya yüklemek çok yanlış bir şey.

Çünkü bu romancılar diyaloğu «canlı» ve anlaşılır kılmak için diyaloğa gündelik hayattaki alışılmış biçimini veriyorlar: Hal bu olunca, diyalog okuyucuya, kendisinin kafasını fazla yormadan, öküzün altında buzağı aramadan, kendi kendisine fazla soru sormadan (çünkü okuyucunun bunu yapmaya ne zamanı, ne de imkânı vardır; oysa yazarın esas işi buna dayanır) her gün çabucak algıladığı kalıpları hatırlatmış oluyor. Zira okuyucu, belirsiz birtakım izlenimler üzerinde uzun uzadıya vakit geçirmek yerine, kendi gündelik tavır ve davranışlarını iyi kötü düzene sokabilmesi için gerekli olan örtük anlamlarla pekâlâ yetinebiliyor.

Üstelik (yazar diyaloğunu her ne kadar gizden uzak bir biçimde düzenlemiş de olsa) okuyucunun roman diyaloğundan çıkarabileceği anlamlar, onun oyuna katılıp — savunma ve saldırı güdülerini tetikte tutarak — muhataplarını gözlemler ya da dinlerken çıkaracağı anlamların yanında pek önemsiz kalıyor.

Tiyatro diyaloğunun seyirciye sunduğu anlam zenginliğinin yanında roman diyaloğu büsbütün önemsiz kalıyor.

Çünkü herhangi bir vasiye ihtiyaç duymayan, kendi kendine yeten, yazarın kendi varlığını öne sürmesini gerektirmeyen tiyatro diyaloğu, roman diyaloğuna oran-

la çok daha derli toplu, çok daha yoğun, çok daha gerilimli; bu yüzden seyircinin algılama gücünü daha iyi harekete geçiriyor.

Öte yandan tiyatroda, diyaloğu seyirciye aktaran, onu daha önceden hazırlayarak seyirciye sunan oyuncular var. Oyuncunun görevi, diyaloğa hareket veren, onu ağırlaştıran, geren bu karmaşık ve ince iç dalgalanmaları kendi içinde arayıp bulmak, büyük, uzun çabalar pahasına da olsa bunları yeniden üretmek, jestler, mimikler, tonlamalar ve sessizlikler aracılığıyla bütün bunları seyirciye aktarmaktır.

İçine kısa göndermeler ya da ölçülü yorumlar serpiştirilmiş diyalogları çok fazla kullanan davranışçı romancılar, romanı tiyatronun alanına itiyorlar; bu da çok tehlikeli bir şey, çünkü roman, bu alanda tiyatronun imkânlarına hiçbir zaman sahip çıkamayacak. Bu romancılar sadece romana özgü olan birtakım imkânları geri çevirirken aslında romanı apayrı bir sanat, — ya da sadece bir sanat — haline getiren şeyi de tepmiş oluyorlar.

Bu durumda elimizde Proust'un yönteminden başka bir şey kalmıyor: Bu yöntem analize dayanan yöntem. Proust'un yöntemini, yukarıda anlattığımız yöntemden ayıran üstünlük, bu yöntemin romanı, romana özgü bir alanda tutması ve sadece romanın sunabileceği imkânlardan yararlanması; bir de, okuyucunun romancıdan beklemekte haklı olduğu şeyi okuyucuya daha iyi verebilmesi. Bu, söz konusu yöntemin okuyucunun deneyimlerini genişlemesine değil de, derinlemesine çoğaltmasından ileri geliyor. (Çünkü röportaj ya da belge, bu genişlemesine çoğaltmayı çok daha etkin bir bi-

çimde okuyucuya verebiliyor.) En önemlisi de, bu yöntemin yenilikler yapıldığı gerekçesiyle geçmişe çakılıp kalmayı önleyerek geleceğe açılmayı sağlaması.

Diyalog konusunda, Proust başka romancılara oranla çok daha başarılı olmuştur. Kişilerin fizyonomi oyunlarını, bakışlarını, seslerindeki en ufak tonlama ya da vurgulamayı kimse onunki kadar belirgin, ince, onunki kadar kılı kırk yaran, çağrışım açısından zengin betimlemelerle verememiştir. Kişilerinin sözlerinin örtük anlamları konusunda, okuyucusunu, tiyatro oyuncusunun oyununa eş bir titizlikle aydınlatır Proust. Basit betimlemelerle asla yetinmez; diyaloğu okuyucunun yorumuna bıraktığı pek enderdir. Yalnızca sözlerin görünürdeki anlamıyla örtük anlamı örtüştüğü zaman izin verir bu yoruma. Konuşmayla alt-konuşma arasında en ufak bir kayma oldu mu, ya da konuşmayla alt-konuşmanın tam olarak örtüşmedikleri bir durum ortaya çıktı mı, — gerek kişi konuşmaya başlamadan önce, gerekse konuşmaya başladıktan hemen sonra — Proust hemen araya girer. Böylelikle, ayrıcalıklı durumuna, yaratmış olduğu bütün o araştırma araçlarına ve bütün çabasına karşın kurtulamadığı kendi kararsızlığını okuyucuya göstermiş olur.

Fakat Proust'un bu gözle görülemeyecek kadar küçük hareketleri incelemesi, bölgesini uçakla gözlemleyen bir haritacının akarsu akıntılarını incelemesini andırır. Sadece bu hareketlerin oluşturduğu hareketsiz çizgileri, bu çizgilerin birleştiği, kesiştiği ya da ayrıldığı noktaları görür o. Bu hareketlerin daha önceden keşfedilmiş olanlarını tanıdık isimlerle belirler: Kıskançlık, züppelik, korku, alçakgönüllülük vb. der. Yeni keşfettiği hareketleri betimler, sınıflandırır, adlandırır; gözlemlerin-

den genel ilkeler çıkarmaya çalışır. Henüz keşfedilmemiş bölgeleri gösteren bu geniş haritayı, okuyucunun gözünün önüne serdiğinde, okuyucu dikkatini onun sihirli değneğinin ucuna mümkün olduğu kadar teksif ederek, iyi görmeye, iyi aklında tutmaya, iyi anlamaya çalışır. Denize dökülen nehirler gibi kesişip ayrılarak diyaloğun içine akan bu kıvrıntılı çizgileri sonuna kadar takip etmeyi göze alan okuyucu, çabalarının boşa gitmediğini görür.

Ama okuyucunun istençli dikkatine, belleğine, algılama ve düşünme yetisine hitap eden Proust'un yöntemi, davranışçı romancıların abartılmış bir iyimserlikle bel bağladıkları şeyi reddeder. Bu yöntemin reddettiği şey, okuyucunun güdüsel güçlerini, bilinçdışı kaynaklarını, sezgi kuvvetini harekete geçirmeyi sağlayan bir çeşit özgürlük, gizem ve anlaşılmazlıktır. Bu yöntem, nesnelerle dolaysız yoldan sadece duyarlık aracılığıyla ilişki kurmaya karşı çıkar.

Davranışçı romancının — boşluklara sıkıştırdığı yönlendirmeler her ne kadar derin, yaptığı içermeler her ne kadar zengin olursa olsun — okuyucudaki bu güçlere güvenerek elde ettiği sonuçlar, aslında bu romancının tahayyül edemeyeceği kadar fakirdir. Ama şu da bir gerçek ki, bu güçler var olan şeylerdir ve roman yapıtının özelliklerinden biri de bu güçleri ortaya çıkarabilmesidir.

Ancak, analiz yöntemine yönelttiğimiz bu çok ciddi eleştiriye karşın, bugün romandaki ilerlemeye sırt çevirmeden bu yöntemden vazgeçmek mümkün değil.

Ama ortaya çıkabilecek bütün engellere, bütün düş kırıklıklarına karşın, bu tür bir yöntemi yeni araştırmalara yarayacak bir biçimde geliştirmek daha iyi olmaz

mı? Yeni romancılarca geliştirilmiş bu tür bir yöntem, bu romancıların, — bugün artık sadece bir görünümden ibaret olan şeyleri yakalamak için uymak zorunda kaldıkları kalıpları kullanmak, ya da herkeste doğal bir eğilim olarak ortaya çıkan gözbağcılığı artırmak yerine — yeni duyguları, yeni durumları daha inandırıcı, daha canlı, daha gerçek bir biçimde anlatmalarını sağlamaz mı?

O halde, okuyucuyu bu yeraltı 'dramları'nın dalgalanmalarına yöneltecek olan bu tür bir tekniği düşlemekte serbestiz. (Ancak bu tür bir tekniği düş aşamasından gerçek aşamasına çıkarmanın ne kadar güç olduğunu aklımızdan çıkarmamalıyız.) Proust, bu yeraltı dramlarını sadece ana hatlarıyla gözlemlemiş, sadece ana hatlarıyla üretmiş, bunları kıpırtısız çizgiler halinde aktarmıştır. Sözünü ettiğimiz bu yeni teknik, okuyucuya kendisinin bu eylemleri gerçek hayattakinden daha büyük bir düzenlilik, bilinçlilik ve belirginlik içinde gerçekleştirdiği yanılsamasını verebilmeli, ancak bunu amaçlarken, bu eylemleri onları gerçek hayatta yaşayanların gözündeki kapalılık, gizemlilik ve değişkenliklerinden soyutlamamalıdır.

Böylelikle bu dramların sonucu, ya da aşamalarından sadece biri olarak ortaya çıkan diyalog, geleneksel roman yöntemlerinin romancıyı zorladığı kural ve sınırlamalardan doğal bir biçimde kurtulmuş olacaktır. Okuyucu, eylemin içten dışa geçtiğini, kendi edindiği izlenimi daha da çarpıcı kılacak olan bir ritm ya da biçim değişikliği sayesinde belli belirsiz anlayacaktır.

Bu yeraltı hareketlerinin dürtüklemesi ve sıkıştırması sonucunda gerginleşen diyalog, görünürdeki bütün basitliğine rağmen tiyatro diyaloğu kadar etkileyici ola-

bilecektir.

Burada söylediklerimiz umutlardan ve ihtimallerden ibaret elbette.

Fakat, romancılar ister kabul etsin, ister etmesin, diyalog, romancılara bir an önce çözülmesi gereken sorunlar çıkarmaya devam ediyor. Oysa bu sorunlar, Fransa'da henüz pek tanınmayan İngiliz yazarı Ivy Compton-Burnett tarafından çok farklı bir biçimde de olsa büyük ölçüde çözülmüş durumda.

Onun bu sorunlara getirdiği hem çok özgün, hem çok incelikli, hem de çok güçlü çözüm, İngiliz eleştirmen ve okuyucularının birkaç yıldır kendisine verdikleri yeri hak etmesini sağlıyor.

Birçok bakımdan şaşırtıcı olan bu yapıttaki önem ve yeniliği görmüş olan İngiliz eleştirmen ve okuyucularının sağduyusuna hayran olmamak elde değil.

Ivy Compton-Burnett'in anlattığı ortamlar (1880-1900 arası İngiliz burjuva ve küçük soylularının ortamı) kadar güncel, onun kişilerinin aile çevreleri kadar dar, bu kişilerin dış görünümleri kadar modası geçmiş, onun roman örgüsünü gelenekçi yöntemlerle çözerken gösterdiği savrukluk kadar şaşırtıcı ve kırk yıldan bu yana süren yazarlık hayatıyla yirmi kadar kitabında aynı sorunları aynı biçimde çözmekte gösterdiği usanmak bilmeyen ısrar kadar özgün bir şey olamaz.

Ama onun kitaplarında yepyeni olan şey, bu kitapların ardı arkası kesilmeyen diyaloglardan ibaret oluşu. Yazar, kişileriyle arasına törensi bir mesafe koyarak, geleneksel bir biçimde sunuyor diyaloglarını. Davranışçı romancıların da yaptığı gibi, kişilerinin sözlerini üretmek ve okuyucusuna büyük bir rahatlıkla bilgi vermekle yetiniyor; yöntemini o tekdüze «dedi X», «de-

di Y»lerle süslemeye çalışmıyor.

Ama Ivy Compton-Burnett'in romanının temelini oluşturan bu diyalogların, açıklamalarla desteklenmiş, ya da oluruna bırakılmış olan, — ve insana, karikatür kişilerinin ağzından çıkan sözleri kalın bir çizgiyle çeviren balonları andırmaya başlayan — o neşeli, kısa, birbirine benzeyen konuşmalarla hiçbir ortak noktası yok.

Bu doğallıktan arınmış, dolambaçlı fakat sağlam cümleler daha önceden duyduğumuz konuşmaların hiçbirine benzemiyorlar, ama her ne kadar tuhaf görünseler de, sahteliğe ya da temelsizliğe de düşmüyorlar.

Bu, onların düşsel bir yerde değil, gerçekte var olan bir yerde bulunmalarından ileri geliyor. Çünkü bu cümleler, konuşmayı alt-konuşmadan ayıran o oynak sınırın üstünde duruyorlar.

Diyalog genellikle iç hareketlerin uç noktası, — ya da şöyle diyelim — bu hareketlerin dışa çıkmaları için titizlikle sivriltilen delici uçtur. Oysa Ivy Compton-Burnett'in yapıtında iç hareketler diyaloğun içinde ortaya çıkarlar. İç hareketlerin sürüp giden basıncına karşı koymak, bu basıncı sıkıştırmak için konuşma zırhlanır, gerilir, doğallıktan uzaklaşarak temkinli, ağır bir eda kazanır. Ama uzun, dolambaçlı cümleler biçiminde gerilip bükülmesi bu iç hareketlerin basıncı altında oluşan bir şeydir. Konuşmayla alt-konuşma göğüs göğüse gelerek ince, acımasız bir oyun oynarlar.

Bu oyunda kazanan daha çok iç dünyadır: Her an bir şeyler yüzeyi delip yayılır, ortadan silinip yeniden başlangıç noktalarına dönerler; her an her şeyi patlatmakla tehdit eden bir şeyler vardır. Okuyucu, sözlerin kastettiği kişi kendisiymişçe her an tetikte beklediğin-

den, bütün düşünme ve yargılama yetilerini, bütün belleğini, sezgi yeteneğini, bütün savunma güdülerini seferber eder. Çünkü bu yüzegülücü cümlelerin arkasında tehlike vardır; görünürdeki o coşkulu tedirginliğin arkasında öldürücü itkiler gizlenir; şefkatli bir söz ansızın zehir gibi bir sözü damıtıverir.

Bazen de sıradan konuşma, alt-konuşmayı çok derinlere bir yere iterek öne çıkar, onu bastırır. Okuyucunun nihayet rahat bir soluk almayı umduğu böyle durumlarda, yazar suskunluğunu ansızın bir yana bırakarak araya girer ve okuyucuya, şimdiye kadar söylenenlerin yanlış olduğunu hiçbir açıklama yapmadan kısaca belirtir.

Ama okuyucu gösterdiği dikkatten vazgeçmeye özendirilmez. Her sözcüğün önemli olduğunu bilir. Bu diyaloglara büyük bir titizlikle serpiştirilmiş olan özdeyişler, alıntılar, eğreltimeler, beylik sözler, sıradanlıklar, bayağılıklar, abuk sabukluklar, özentiler, yazarın kişilerini daha tanınabilir ya da daha canlı kılmak için onların kişiliğine yapıştırdığı belirleyici birer yafta değillerdir. Bunlar Ivy Compton-Burnett'in yapıtında gerçekte oldukları gibidirler; yani derinliklerden yükselen karışık, sayılamayacak kadar çok hareketin, (dıştan algılayan kişinin şimşek hızıyla kavradığı, fakat ne adlandırmaya ne de ayırmaya zaman bulamadığı sayılamayacak kadar çok hareketin) bileşkesidirler.

Bu yöntemin okuyucuya iç hareketlerin karmaşıklığını, çeşitliliğini ve varlığını her an hissettiren bir yöntem olduğu kesindir. Fakat bu hareketleri, okuyucuyu kendi sularına çeken ve onu kendi akıntılarına yönelten teknikler gibi tanıtmaz o. Bu yöntemi, söz konusu tekniklerden üstün kılan, onun kusursuzluğu daha işin

başında yakalamış olmasıdır. Böylelikle, geleneksel diyaloğa şimdiye kadar indirilen en ağır silleyi indirmiştir.

Bütün öteki teknikler gibi bu tekniğin de sadece görünürdeki şeyleri betimleyebildiği, çok yakın bir gelecekte anlaşılacaktır kuşkusuz. Bunu düşünmek kadar rahatlatıcı, güç verici bir şey olamaz. Çünkü bu düşünce, iyiye doğru gidildiğinin, hayatın devam ettiğinin, geriye dönmek yerine daha ileriye gitmeye çalışmak gerektiğinin işaretidir.

N.N.R.F., Ocak, Şubat 1956

KUŞLARIN GÖRDÜĞÜ

Okuyucunun edebi yapıtlar, özellikle de roman karşısındaki tutumuyla bize sunduğu ilginç düşünme konularından biri hayranlıktır kuşkusuz; genelde zor beğenir, kararsız ve farklı görüşlere sahip olan okuyucunun değeri kabul edilmiş yapıtlar karşısında gösterdiği o ortak, eksiksiz sevgidir. Tabii burada söz konusu olan uzmanların sözüne güvenerek hayranlık duyan okuyucular değil, ötekilerdir. Bunlar bu ünlü yapıtlara öylesine büyük bir yakınlık duyarlar ki, bu yapıtları okumaktan gerçekten zevk aldıklarına inanmak zorunda kalırız.

Bu zevki tadanlarda üstün nitelikler bulunduğu, bu okuyuculara hayranlık duyulması gerektiği sık sık tekrarlanan sözlerdir. Fakat bu yapıtların hayranları onlardan öylesine tuhaf bir biçimde söz ediyorlar ki insan kuşkuya düşüyor... En çok ilgilerini çeken, en çok akıllarında kalan o ayrıntıları duyunca şaşırıyorsunuz. Bu ayrıntılar, onların edebi değerden yoksun yapıtlarda da bulabilecekleri cinsten — fizik özellikler, tikler, roman kişisinin kişilik özellikleri, fıkralar, başarı kıstasları, ter-

biye kuralları, gündelik hayata ilişkin öğütler gibi — önemsiz şeyler. Bu ayrıntılar, birisinin Cézanne'ın karısının tablosu önünde söylemiş olduğu, Rilke tarafmdan aktarılan şu sözü hatırlatıyor insana: «Cézanne bu kadar çirkin bir kadınla nasıl evlenebilmiş.» Ya da yine başka birinin Van Gogh'un bir tuvali önünde söylediği şu sözleri akla getiriyor: «Zavallı adam, delirdiği nasıl da belli oluyor.»

Ama düşünülecek olursa, bu çeşit sözlerin rahatsız edici bir yanı yok. Tersine, güven veriyorlar herhalde. Bu sözler, büyük bir içtenliğin belirtisi olan birazcık küstah cilvelerden ibaret belki. Önemsiz ayrıntıları bu şekilde değerlendirmek, bu yapıtların gerçek değerinin çok iyi sindirildiğini üstü kapalı bir biçimde belirtmek olmalı. Bu tutumun nedeni, insanın kendisine saklamak istediği şeyleri söylemekten çekinmesi de olabilir; ya da bu tutumun gerisinde — Babbitt'teki roman kişisinin Roma'yı, Via della Scrofa'nın küçük *trattoria*'larında bulunan o enfes *fettucine*'ler için sevdiğini söylemesi gibi — biraz züppelik yatıyor; ya da bu tutum insanın kendisini çok bilgili, görgülü fakat bıkkın biri gibi gösterme isteğinden kaynaklanıyor.

Aslında, edebiyat başyapıtlarıyla okuyucular arasındaki o saygıdeğer sohbeti küstahça araya girerek kesmeyi gerektirecek ciddi bir durum yok belki ortada. Gerçekten rahatsız edici bazı durumlar ortaya çıkmasaydı, meşru beraberlikleri gizleyen — saygı, güven ve sakınımdan örülmüş olan — o giz örtüsünü yüreklendirmeleri fazlasıyla hak etmiş bulunan bu basyapıt - okuyucu beraberliğinin üzerine de örtebilirdik belki.

Ne var ki, çok okuyan insanlarda hoşgörülen o başdönmesine, sözüne güvenilir eleştirmenlerde de rastla-

nıyor bazen. Bu eleştirmenler durup dururken başyapıt var diye bağırıp, edebi değerden tamamen yoksun olan bir yapıtı göklere çıkartıyorlar. (Bu yapıtın aradan zaman geçtikten sonra unutulması ya da kayıtsızlıkla karşılanması da bunu kanıtlıyor zaten.)

Hal bu olunca da, ortalığı silip süpüren dev bir kasırga, eleştirmenlerin ardından okuyucuyu coşkuya, hayranlığa boğuyor.

Yeni yapıtlar karşısında genellikle onca sert, onca acımasız davranan bu sadık ve coşkulu başyapıt meraklılarının yasak ortadan kalkınca, eleştirmenlerin övdüğü bu yapıtı yiyeceklerin en lezzetlisini bulmuşçasına açgözlülükle yuttuklarını görmek, şaşırtıcı bir şey. Hele bu meraklılar, göklere çıkarılan bu yapıtı geçmişteki ünlü yapıtlardan bile daha nefis bulduklarını hiç çekinmeden söyleyebiliyorlar ise... (Eleştirmenlerle paylaştıkları bu tadı saklayacak değiller elbet.) Gelgelelim bu yapıtlar insanın gözünü yormuyor, kolaylıkla girebiliyorsunuz içlerine, rahat hissediyorsunuz kendinizi. Kişiler, ya size, ya tanıdıklarınıza, ya da çağdaşlarınız arasında tanımak istediğiniz kişilere benziyorlar. Kişilerin duyguları, fikirleri, çatışmaları, içinde bulundukları durumlar, çözmeleri gereken sorunlar, umutları, umutsuzlukları sizinkilerden farksız. Çok geçmeden kendinizi onların hayatının içinde buluyorsunuz. Bu arada, bazı karışık kafalı, uyumsuz okuyucular yapıta karşı çıkmakta diretiyorlar. Bunlar, çok bilmiş tavırlarıyla, canlarını sıkan şeyin, sanat eksikliği, ya da üslup yetersizliği olduğunu söylediler mi, diğerleri tarafından hemen tersleniyor, bütün düşmanlıkları üzerlerine çekiyor, 'sanat için sanat' yanlısı olmakla, biçimci olmakla suçlanıyorlar. Bu suçlamayı hak etmiyor değiller üstelik. Öyle ya, insan hiç böyle

açık verir mi; bu kadar ciddi sorunlara nasıl olur da, bunca beceriksizlikle, bunca hafiflikle yaklaşılır?

Ne var ki aradan birkaç ay ya da en çok birkaç yıl geçtikten sonra, şöyle bir durum çıkar ortaya: Bu kitapların sadece yeni okuyucuları değil, fakat aynı zamanda en büyük hayranları yanılıp da eğer bu kitapları yeniden karıştırma talihsizliğine düşmüşlerse, Zeuxis'in ünlü üzümlerini gagalamaya çalışan kuşların başına gelenle karşılaşırlar. Önlerindeki yapıt, cansız, sıradan bir metinden, bir aldatmacadan başka bir şey değildir. Kişiler ise, en sıradan, en ilkel yöntemlerle yapılmış balmumu mankenlere benzerler. Üstelik bu yapıt, bazı eski yapıtlar gibi dönemine tanıklık edebilecek bir belge de değildir; çünkü, kaba bir görünüme bürünmüş taşbebeklerden, çocuk işi şablonlardan ibaret olan kişilerinin, aynı dönemde yaşamış insanların duydukları duyguları duymuş, onların çelişkileriyle karşılaşmış, onların boğuştukları ve çözmek durumunda kaldıkları sorunları çözme yoluna gitmiş kişiler olmadıkları çok açıktır.

Peki, ne değişmiştir öyleyse? Bu başkalaşımı nasıl açıklamalı?

Her şeyden önce, burada söz konusu ettiğimiz yapıtların yazarlarının yeteneksiz insanlar olmadıklarını belirtmemiz gerekiyor. Romancı yeteneği diye tanımlanan şeyin bu yazarlarda bulunduğunu hiç tartışmadan söyleyebiliriz. Bu yazarlar olay örgüsüyle atmosfer denilen şeyi kurmayı, eylem yaratmayı bildikleri gibi benzerliği yakalamayı ve bunu okuyucuya aktarmayı da bilirler. Bu yazarların kişilerinin, elleriyle saçlarını bastırma, pantolonlarının kırışıklıklarını düzeltme, bir sigara yakma, ya da bir sütlü kahve ısmarlama biçimleri, öne sürdükleri görüşler, akıllarından geçen düşünceler,

okuyucunun kendisinin de pekâlâ gözlemlediği — ya da gözlemleyebileceği — bazı şeyleri büyük bir iç rahatlığıyla eliyle koymuş gibi bulmasını sağlar. Hatta şunu da söyleyebiliriz: Bu romancıların — dolayısıyla okuyucularının — mutluluk sırrı, onların gözlem yerlerini okuyucunun gözlem yeriyle aynı yere kurmuş olmalarından kaynaklanır. Bu romancılarla okuyucuları, ne bu yerin altında, (tefrika yazar ve okuyucularının bulunduğu yerde) ne de bu yerin üstünde, söz ve edimlerimizin oluştuğu o karmaşık çalkantıda, o gizli karanlıktadırlar. Biz, izlenim ve duygularımızı kendimize ya da başkalarına açık bir biçimde söylerken neredeysek onlar da ordadır. Üstelik psikoloji konusunda uzmanlaşmış kişilerin söylediğine bakılırsa bu romancılar, itirafta bulunur, başkalarını kötüler, kendilerini ya da dostlarını anlatırken, bu düzeyin çok az üzerinde, yani bizden biraz daha derindedirler. Bu yazarlar, şanslı durumları sayesinde okuyucularına bir güven ortamı hazırlarlar. Okuyucuya kendi evinde, sevdiği eşyaları arasında bulunduğu izlenimini verirler. Okuyucu, kendisine bu kadar çok benzeyen, kendisinin hissettiği şeyleri onca iyi anlayabilen, fakat kendisinden daha dikkatli, daha akıllı ve daha deneyimli olması nedeniyle kendisinin, başkası ve kendisi hakkında bildiği şeyleri kendisinden birazcık daha iyi dile getirebilen romancısına dayanışma ve şükran duygularıyla bağlanır. Romancısı, onu üstün bir çaba göstermeye zorlamadan, onu yormadan, onu durdurmaya ya da yavaşlatmaya çalışmadan, ondan çok az bir gayret bekleyerek romanı açar açmaz özlemini duyduğu şeyleri verir ona: Bunlar, onun yalnızlığına çare bulmak, onun durumunu anlatmak, başkalarının hayatının gizli yanları üzerine ona

açıklama yapmak, onun çatışmalarına adil bir çözüm bulmak, onun deneyimlerini geliştirmek, ona akla yakın öğütlerde bulunmak, ona başkalarının hayatını yaşıyormuş izlenimini vermek gibi şeylerdir.

Okuyucunun bu ihtiyaçları öylesine doğal karşılanmış, bu ihtiyaçların giderilmesi okuyucuda öylesine büyük bir tatmin hissi yaratmıştır ki, okuyucu, bu hissi yoğun bir biçimde yaşadığı anlarda, kendisine «sanat» ya da «üslup»tan söz eden oyunbozanlara tahammül edemez olmuştur. Bu da anlaşılır bir şeydir çünkü, bu kitapların kalıcı olup olmadığı bu çeşit okuyucuların hiç umurunda değildir. Eğer günün birinde, bu kitapların yardımıyla, karşılaştıkları güçlükleri aşmayı, durumlarını değiştirmeyi, yeni hayat biçimlerine merak duymayı, bu kitaplara duydukları ilgiyle bu kitapların kendilerine verdiği coşkuyu yitirmeyi akıllarına koymuşlarsa, o zaman söylenecek bir söz kalmıyor zaten. Öyle ya, kullanım değeri olmayan bir alay kitabın meçhul bir gelecek için istiflenmesinin ne gereği var. Önemli olan, yazarın kendisiyle aynı dönemde yaşayan insanlara bir an önce etkin bir biçimde yardım edebilmesi değil mi?... Bir kitabın kullanıldıktan sonra geçerliğini yitirmesi kadar doğal, sağlıklı ne olabilir? Atar, yerine başka kitap alırsınız.

Bu düşünce, kimsenin karşı çıkmaya kalkışamayacağı kesin bir öğreti sayılabilir. Ama ne var ki şu oldukça can sıkıcı nokta akla takılıyor: Bu nokta, söz konusu kitapların yaratmış olduğu coşku söndüğünde, bu kitapların anlattığı şeyin gerçek olmadığının anlaşılması; ya da bu kitapların çok yüzeysel bir gerçekliği, en sıradan gerçekliği anlatmış olmaları. Gündelik hayatımızda her ne kadar dikkatsiz, her ne kadar aceleci olur-

sak olalım, bu kitapların — önceki sanımızın tersine — algıladığımız gündelik gerçeklikten bile daha sıradan, daha kuru bir gerçekliği anlatmış olmaları.

Önemli gördüğümüz işlerin telaşı içinde, her an en kaba yüzeyselliklerin peşinden sürüklenirken, kendimizi ne kadar bilgisiz, ne kadar bön hissettiğimiz, hepimizin bildiği bir duygu. İç monoloğun bizim için ifade ettiği şeyi bir an hatırlayalım; Henry James ile Proust'un iç mekanizmalarımızın ince çarklarını ortaya çıkarmak için sarf ettikleri gayret karşısında duyduğumuz, — aramızdan bazılarının hâlâ duymakta oldukları — o güvensizliği hatırlayalım; «vicdan» denilen o çalkantılı kütlenin üzerine konulan — bu kütleyi bütünüyle kapatan, içinde her istediğimizi bulduğumuz — (psikanaliz türünden) kafesleri nasıl hemen kabullendiğimizi hatırlayalım. Çok kısa bir süre önce, yeni araştırmalara gebe olduğu ileri sürülen bu «vicdan»ın bir hiç, bir boşluk, sadece hava cıva olduğuna, aramızdan çoğu kişinin hemen nasıl inanıverdiğini — hâlâ da inanmakta olduğunu — hatırlayalım.

Ama bütün yargılarımızı yerle bir eden ve bönlüğümüzü doruğa çıkaran esas şey, aslında edebiyat dışı olarak nitelendirilmesi gereken nokta, hem edebi değerden yoksun, hem de edebi değeri çok yüksek yapıtların bu tatmini bize sağlıyor olmaları.

Bu durumda, zaten ciddi boyutlara ulaşmış olan yumuşakbaşlılığımız ile telkine yatkınlığımız gitgide daha korkutucu olmaya başlıyor: Bu kitapların bize cömertçe sunduğu zevkleri bir an önce tatma açgözlülüğüne kapılarak kendimizi en kaba tasvirlerin içinde buluyoruz; önümüze konulmuş hazır kalıpların içine kolayca girebilmek için şekilsiz bir pelteye dönüşüyor ve

giderek kendimizi öylesine boş, öylesine güçsüz görüyoruz ki, her ne kadar dar ve sınırlı olsalar da bu kalıpların bizi kusursuz bir biçimde kapsadıklarına inanmaya başlıyoruz. Ama insan huzur bulmak ve geleceği öğrenmek umuduna kapıldı mı, falcıların rasgele dağıttıkları kâğıtları okumaya ve bu kâğıtlarda kendi kendisini bulduğuna inanmaya kadar vardırabiliyor işi!

Böyle olunca da, bu tehlikeli tutkuyu tahmin edebilen herhangi bir roman, gerçekliği üstün bir yapıta, hayatın gerçek imgesine dönüşüyor gözümüzde. Bu romanı, en güçlü klasiklerle en kusursuz yapıtlarla kıyaslamaya başlıyoruz.

Kuşkular nedensiz değil. Çünkü bu çeşit bir yanılgının ortaya çıkabilmesi, değerli yapıt hayranlarının bu yapıtlardan yukarıda açıkladığımız türden bir tatmin ummuş olmalarına bağlı. Şöyle ki, Proust'un okuyucularının çoğu, onu, onun gerçek değerini oluşturan nedenlerle pek ilgisi olmayan nedenler yüzünden sevmişlerdir. Öte yandan bu nedenler aynı okuyucuların büyükanne ve büyükbabalarına Georges Ohnet'yi sevdirmiş olan nedenlerden çok farklı değildir.

İyi yapıt hayranlarının bu yapıtları sahte yapıtlara benzetmeleri, iyi yapıtlardaki en çok eskiyen, en çok taklit edilen, — dolayısıyla çoğunluk tarafından benimsenen — birtakım özelliklerden kaynaklanır zaten. İyi yapıtlar bu özellikleri yüzünden, tıpkı sahte yapıtlar gibi okuyucunun önündeki engelleri kaldırır ve onun tanıdık dünyasına çakılıp kalmasını, kendisini, hiç çaba göstermeden tehlikeli zevklere bırakmasını sağlarlar.

Fakat iyi kitaplar okuyucularının bütün direncine karşın kurtarırlar okuyucularını. Çünkü iyi kitaplarla öbür kitaplar arasındaki, hiç de küçümsenemeyecek olan

başlıca fark, bu kitapların kendilerini tekrar tekrar okuturabilmeleridir.

Öte yandan, bu iki tür kitabın yazarlarını birbirlerinden ayıran şeyin bir yetenek farkı olmadığını akıldan çıkarmamak gerekir. İyi bakılacak olursa, bu fark, daha çok, yazarın bütün dikkatini gerektiren nesneye olan tutumu, yani sonuç olarak bir yöntem farkıdır. Bu yüzden, kitapları tekrardan okunan eski yazarlarla aynı tutumu gösteren ve aynı çalışma yöntemini benimseyen yeni yazarları — bu yeni yazarların yeteneği ne olursa olsun, ve kitaplarının gelecekte göreceği ilgiye her ne kadar kuşkuyla bakılırsa bakılsın — aynı gruba sokmak gerekir. Ve söz konusu yazarlara bir isim vermek gerekirse bunlara «gerçekçi» denilmesi, karşıt gruba, yani bütün öbür yazarlara ise, kendilerine her ne kadar ters görünse de «biçimci» adının verilmesi gerekir.

Ama, siz gerçekçi yazardan ne anlıyorsunuz diye sorulacak, biliyorum. Gerçekçi yazar, çağdaşlarını ister eğlendirmek, ister değiştirmek, ister bağımsızlıkları için savaşmak amacını gütsün, her şeyden önce, karmaşıklıkla çelişkileri çözme konusunda kolaycılığa kaçmayan, hileye mümkün olduğu kadar az başvuran, kendisinin gerçek bildiği şeyi, içtenliği ve bakışlarının deliciliği ölçüsünde incelemeye, yakalamaya çalışan yazardır. Bu yazar bazen, ilk kendisinin gördüğü, henüz bilinmeyen birtakım şeyleri yakalayabilir. Kendi gerçekliğini gün ışığına çıkarırken, kendinden önceki yazarların kendi amaçları için yaratmış oldukları yöntemlerin kendi işine yaramadığını görebilir. O zaman da bu yöntemlere karşı çıkarak işine yarayacak yeni yöntemler bulmaya çalışır ve bu yöntemlerin ilk başta okuyucuyu rahatsız etmesine ya da şaşırtmasına aldırış etmez.

Yazarın gerçekliğe olan tutkusu öylesine büyük, öylesine içtendir ki, gerçekliğin uğrunda hiçbir özveriden kaçınmaz. Bir yazarın kabul etme durumunda kalabileceği şeylerin çoğunu kabul eder: Bunlar yalnızlık ve yalnızlığın getirdiği sıkıntı anlarıdır ve bazı iyi yazarların «Ben 1880'de anlaşılacağım» ya da «Ben davamı sonradan kazanacağım» gibi sözler söylemelerine neden olmuşlardır. Bu sözleri ölümden sonra kazanılacak çocukça ün ya da zafer düşleri olarak nitelendirmek haksızlık olur; çünkü bu sözler, bu yazarların kendilerini yüreklendirme, inançlarını güçlendirme ve kendilerinden başka kimsenin pek görmediği şeylerin — Cézanne'ın düşünebileceği gibi bir görme bozukluğu ya da bir serap değil de — gerçek olduğuna kendilerini inandırma ihtiyaçlarından kaynaklanır.

Söz konusu yazar için üslup, (ki görünürdeki güzellik ve ahengiyle yazarlar için sürekli bir tehlikedir) yazarın açıklamaya çalıştığı gerçekliği gün ışığına çıkarmak ve bu gerçekliği mümkün olduğu kadar dikkatli bir biçimde incelemek için kullandığı bir araçtır sadece. Yazarın kendisiyle okuyucusunun estetik zevkini tatmin etmek ve sırf güzel üslup yaratmak amacıyla oluşturduğu üslup söz konusu yazarı yadırgatır. Üslubun güzelliği bir atlet hareketinin güzelliğini andırmalıdır, yani üslup amaca uygun düştüğü ölçüde güzel olacak; canlılık, esneklik, çeviklik ve güçlülükten oluşan güzelliği kendi verimliliğinin ifadesinden başka bir şey olmayacaktır.

Bu yazarlar, ödün vermeyen, içtenlikli tutkularıyla bağlandıkları bu gerçekliğin, metafizik, şiirsel, psikolojik ya da toplumsal görünümlerinden birini — ya da bazen hepsini birden — yakalamışlar ise, (ki bu görü-

nümlerin hepsini birden yakalamak bazı yazarların en büyük şansı, ya da daha iyi söylemek gerekir ise, çalışmalarının ödülü olmuştur) hiçbir şey bu gerçekliği yok edemeyecek, küçük düşüremeyecektir. Köhnemiş fikirlerin, kanıksanmış ya da geçerliğini yitirmiş duyguların, şimdiye kadar tanıdıklarımıza oranla çok daha kaba roman kişilerinin, ne düğüm ne de çözümlerinin şaşırtıcı bir yanı kalmayan olay örgülerinin arasına sıkışmış olan gerçeklik, her ne kadar romancıların onu yakalamak için kurdukları hantal mekanizmanın altında kalmış olsa da, bize her ne kadar bu mekanizmaya hapsolmuş görünse de, bugün biz onu bütün parçalarından sıcaklık dağıtan bir fırın, bütün romana güç ve birlik kazandıran yoğun bir merkez gibi algılıyor, herkesin tanıdığı, fakat sadece «gerçek» ya da «hayat» gibi birtakım belirsiz kavramlarla açıklayabildiği bir şey olarak görüyoruz. Ve gelip geçici yanılmalarımıza, ihanetlerimize karşın sonuçta hep ona yönelirken son kertede biz de onu her şeyden üstün tuttuğumuzu kanıtlamış oluyoruz.

Oysa biçimcilerin durumu bundan tamamen farklı. Bu yazarlar, «biçimci» adını her ne kadar öbür grubun yazarlarını küçümsemek için kullansalar ve büyük bir bilinçsizlikle, her ne kadar kendilerine «gerçekçi» adını yakıştırsalar da, aslında biçimci adı en çok kendilerine yakışıyor.

Zaten bu yazarların temel uğraşı, gerçeklik değil, biçim; başka yazarların yaratmış olduğu ve manyetik bir gücün etkisi altında kendilerini bir türlü kurtaramadıkları biçim... Bu biçim, «klasik» diye adlandırılan yazarların yoğun, ağır bir malzemeden tek parça halinde oydukları nesnelerini sıkı sıkıya sarmak için

kullanmış oldukları o yalın, temiz çizgili kalıbı andırıyor bazen. Fakat biçimci yazarlar, bu nesnenin sayılamayacak kadar çok parçaya bölündüğü ve klasiklerin kullanmış oldukları o özentisiz, yalın kalıba artık sığmadığı gerçeğine pek aldırış etmiyorlar. Bu yazarlar klasik biçimin o zarif yalınlığına ulaşmak amacında olabilirler, ama ürettikleri biçim, en ufak basıncın altında dağılıveren boş bir kabuktan başka bir şey değil artık.

Aynı yazarlar bazen de klasiklere özgü uyum ve sadeliği bir yana bırakıp esas özelliği «benzerini» yapmaya dayanan başka bir biçim deniyorlar. Bu biçimin, esas özelliğine ulaşmakta güçlük çekmediği çok açık; çünkü bu biçim, doğası gereği, henüz kanıksanmamış, dolayısıyla ilk bakışta şaşırtıcı ne varsa hiçbirini yakalayamıyor artık. Bilinmeyen, gizli şeyleri ortaya çıkarmak için keşfedildiği zamanlardan bu yana, yani «bilinmeyenle gizli olan» yer değiştirip bu biçimin amacının dışına taştıktan beri, aynı biçim canlı içeriğinden koparak, kaba, şematik görünümlere bürünmeye başladı. Bu görünümler fazla basitleştirilmiş, tipleştirilmiş kişi siluetleri, kanıksanmış duygular, içtenlikle yaşanmış bir deneyimden çok, aynı biçimin zorunlu bir uzantısı olan roman kalıplarına güvenilerek kotarılmış eylemler, kendimiz ya da etrafımızdakilerin sözlerini önyargıya kapılmadan dinlediğimizde kulağımıza çalınanlardan çok daha basit roman diyalogları...

Bu biçimin önümüze koyduğu yüzeysellikleri kabul edişimiz, ancak ikinci kimliğimiz haline gelen eski alışkanlıklarımız, genel geçer yasalara boyun eğişimiz, sürekli şaşkınlık ve aceleciliğimiz, ve hepsinden önemlisi, biçimci romancıların bize sunduğu iştah açıcı yiyecekleri bir an önce yutmaya varan açgözlülüğümüz ile

açıklanabilir.

Biçimcilerin günümüz romanı üzerinde kurdukları baskıyı görünce, romanın sanatların en talihsizi olduğunu söyleyenlere insanın hak veresi geliyor.

Resimsel nesneyi belirgin kılmaktan çok maskelemeye yarayan eski kalıp sistemini kıran, perspektifle konuyu ortadan kaldıran; resimseverleri resimle pek ilgisi olmayan alışkanlık ve tatmin duygularından kurtaran ressamların gerçekleştirdiği atılım, yazarlarınkiyle kıyas edilemeyecek kadar üstün kuşkusuz. Ama ressamların gerçekleştirmiş olduğu bu atılımın sürekli olmadığı da bir gerçek. Çünkü bu ressamların taklitçisi olan yeni biçimciler, onların bu canlı biçimlerini çok geçmeden ölü biçimlere dönüştürdüler. Resimseverler de, eski resmin konu taklitlerinden aldıkları kolay zevki bu sefer yeni biçimcilerin süslü motiflerinden almaya başladılar.

Ama romancının, konudan, olay örgüsünden, kişilerden vazgeçmesi mümkün değil. Yakalamaya çalıştığı gerçeklik parçasını her ne kadar tek başına bırakmak istese de, bu gerçekliği kişilerinden birine vermek zorunda. Bu da, okuyucunun kişiyi, her zamanki gibi, basit, sarih çizgileri olan bir siluete oturtmasını, ona kendi kafasından uydurduğu bir «kişilik» yakıştırmasını, bu kişide en çok beğendiği tiplerden birini bulmasını ve bu kişinin «canlı» ve «benzer» görünümüyle okuyucunun bütün dikkatini üstünde toplamasını sağlıyor. Gerçekliğin bundan böyle güç algılanabilen birtakım titreşimlere sığındığını düşünen romancı, kendisinin ve okuyucusunun dikkatini bu titreşimler üzerinde toplamak amacıyla, roman kişisini her ne kadar hareketsiz bırakmaya uğraşsa da, bu kişiye en azından, — okuyucunun

iniş çıkışlarını merakla izleyeceği düğümleri, sabırsızlıkla bekleyeceği çözümleri olan — bir olay örgüsünün hareketini vermek durumunda.

Bu yüzden romancı, hem iyi hem de kötü romanlarda bulunabilecek nesnelere gösterilen ilginin önünü, ne kadar uğraşsa da bir türlü alamıyor.

Öte yandan, okuyucudaki bu dikkatsizlikle kayıtsızlığa eleştirmenler de düşebiliyor; eleştirmenler dikkatsizlikle kayıtsızlığı körükleyerek aradaki anlaşmazlığı sürdürüyorlar.

Eleştirmenlerin, hikâyeyi aktarırken, konu üzerinde uzun uzadıya durur, roman kişilerinin gerçeğe uygunluğunu değerlendirir ve bu kişilerin ahlak anlayışlarını tartışırken gösterdikleri aşırı hoşgörü, şaşırtıcı. Fakat üslup konusundaki tutumları, büsbütün tuhaf: Eğer roman, klasiklerin üslubunu andıran bir üslupta yazılmış ise, bu üslubun gizlediği özdek ne kadar fakir olursa olsun, bu özdekte, *Princesse de Clève* ya da *Adolphe* tatları bulduklarını söylemekten kaçınmıyorlar. Ama olay örgüleri insanı sürükleyen ve kişileri birbirine benzeyen bu romanlardan biri, eğer sıradan, baştansavma bir üslupta yazılmış ise, bu üslup hatası, kuşkusuz hayıflanılması gereken bir kusur, ancak fazla önemi olmayan; yapıtın esas değerini bozmayan ve sadece güçbeğenirleri şaşırtabilecek olan bir şey, soylu bir yüzün üstündeki küçük bir etbeni, ya da ufak bir sivilce olarak görülüyor. Oysa bu ufak sivilce, vebalının yüzünde çıkan bir çıban, kötü bir araz kuşkusuz; üstelik bu bağlamda veba, içtenlik ve dürüstlüğü kıt bir tutumdan başka bir şey değil...

Ama anlaşmazlık daha ciddi boyutlara da varabiliyor: Romanın öbür sanatlara oranla geç kalmış sayıl

ması ve geçerliğini yitirmiş içi boş kalıplardan kurtulma konusunda, öbür sanatlara oranla daha yeteneksiz görülmesi, onun devrime hizmet etmesi gereken, — devrimci fetihleri kollayıp yetkinleştiren — bir kavga aracı olarak gösterilmesine yol açıyor.

Hal bu olunca, varılan sonuçlar, sadece roman için değil — gerektiğinde roman bütün bunlara katlanabilir diyelim — fakat gerçekleştirilecek devrim, bu devrimin kurtaracağı kitleler ve şimdiden tamamlanmış bir devrimin fetihleri için tehlikeli olmaya başlıyor. Edebiyat dışı tatminler olarak tanımladığımız ve doğası gereği romanın, okuyucuyu bulaştırmaktan kaçındığı öğütler, örnekler, toplumsal ve ahlaki öğretiler, romanın varlık nedeni olmaya başlayınca bütün değerler altüst oluyor: Romanı donuk, akademik bir kalıba bağımlı kılmaya yarayan şeyler, onu bir devrim silahına dönüştürmek için kullanılan şeylerin aynısı çünkü. Sözgelimi, kişiler, aslına «benzetilmeye» çalışılan balmumu mankenleri andırıyorlar. Musée Grévin'in mankenlerine benzeyen bu kişiler öylesine «canlı» ki, okuyucu, göz kırpıp kırpmadıklarını anlamak için bunlara dokunma isteğine bile kapılabiliyor. Okuyucunun kendisini rahat hissedebilmesi, kişilerle kendisini hiç güçlük çekmeden özdeşlemesi ve onlarla birlikte kendi acı ve çatışmalarını yaşayabilmesi için her şey var bu romanlarda.

Romancının duyarlık ve sağduyusunu küçümsediği kitlenin, bu kişileri yararlı korkuluklar olarak görmesi, romancının işine geliyor. Romancı gitgide kişilerini daha kaba bir biçimde kurmaya, şemalarını daha basitleştirmeye, romanına olumlu kahramanlar ile hainler koymaya başlıyor. Eski roman kalıplarına göre ayarlanmış olay örgüleri, taşbebekleri andıran bu kişilere

taklalar attırtıyor, okuyucunun zaten nazik olan dikkatini zorlamadan kolay tatlar almasını sağlıyorlar. Gerçekliği gizleyen kalıplaşmış görünümlerin cilasını çatlatıp yeni bir gerçeklik ortaya çıkaracağı yerde, hiçbir engele rastlamadan kolayca akan üsluba gelince, bu üslup söz konusu romancının gözünde, asla yeterince sıradan, yeterince basit, yeterince akıcı değil. Çünkü bütün bu sıfatlar, yapıtın büyük kitlelere ulaşmasını, yapıtın tıpkı besleyici bir besin gibi yutturulmasını sağlayan nitelikler aslında.

Böylelikle, sonuç olarak, ahlaki zorunluluklar adına, edebiyatta, gerçeklik konusunda, savsaklayıcı, tutucu, dürüstlüğü kıt bir tutum teşkil eden ahlaksızlığa düşülüyor.

Romancı, okuyucuya çarpıtılmış bir gerçeklik ile, — okuyucunun ilk heyecanı yatıştıktan sonra, gerçek çatışmalarıyla, boğuştuğu gerçek güçlüklerle hiçbir ilgisi bulunmadığını anladığı — sıradan, fakir bir görünüm sunarken, okuyucuda, romana karşı sevgisizlik, güvensizlik yaratmış oluyor; öte yandan, edebiyatta sadece gerçekliğin sağlayabileceği esas tatmini (ki bu esas tatmin, okuyucunun kendi hakkında kendi kendine edinebileceği bilgiye oranla çok daha derin, çok daha karmaşık, çok daha açık bir bilgiyi ona vermekle oluşur) bulmaya çalışan okuyucunun şevkini kırmış oluyor.

Kökleri, bütün yaratıcı çabaların fışkırmış olduğu o bilinçdışı derinliğe kadar inen canlı, içten bir deneyimi benimseyen kimi yazarlar köhnemiş biçimleri kırarak, devrimci fikirlerin zaferine doğrudan hizmet eden bir gerçeklik bulmuşlardır; hâlâ da bulmaktadırlar. Fakat bireylerin uyumlu bir biçimde gelişmeleri için tasarlanmış en adil toplumlarda bile, (bunu hiçbir hata payı

bırakmadan kesinlikle söylüyoruz) çocuklarına hastalıklı bir biçimde çakılı kalmış olan; bir çeşit başarısızlıktan az ya da çok bilinçli bir biçimde tat almayı sürdüren, uyumsuz, yalnız, içine kapanık bazı bireyler çıkacak, bu bireyler görünürde yararsız olan bir saplantıyı benimseyerek henüz bilinmeyen bir gerçeklik parçasını bulup gün ışığına çıkaracaklardır.

Bu bireylerin, kabul ettirilmeye çalışılan, kalıplaşmış olan, ölü olan ne varsa hepsinden kurtulmaya çalışan yapıtları, canlı olana, içtenlikli olana, özgür olana yönelecek, bağımsızlıkla gelişimin tohumlarına dönüşecektir.

Yüzyıllar boyu cehalet içinde bırakılmış olan kitlelerin daha derin bir bilgiye ulaşmalarına izin vermek için henüz çok erken olduğunu sananlarla sanmakta olanları anlıyoruz: Bu izin, kitlelerin varoluşlarını borçlu oldukları, büyük çabayla, büyük dikkat gerektiren bir yapım çalışmasını aksatabilir diye korkuyorlar.

Ne var ki, köhnemiş bir biçimciliğin eski yöntemlerine dayanılarak kotarılan edebi yapıtlar, artık yalnızca elitlerde değil, kitlelerde de sevgisizlik ve kayıtsızlık yaratıyor. Öte yandan, bu kitlelerin geçmişin ünlü yapıtlarından aldıkları tat, yukarıda sözünü ettiğimiz o uyumsuz ve yalnız bireylerin yakın bir gelecekte çalışmalarında rahat bırakılacaklarını, saplantılarını daha iyi benimsemek zorunda kalacaklarını kanıtlıyor.

Ocak 1956

İÇİNDEKİLER

Önsöz	7
Dostoyevski'den Kafka'ya	11
Kuşku Çağı	37
Konuşma ve Alt-konuşma	51
Kuşların Gördüğü	78

NATHALIE SARRAUTE

KUŞKU ÇAĞI

deneme

"Her çağda bir anti-roman, bir Yeni Roman vardı. Çağımızda da, Kafka'nın romanı, Proust'un romanı, Joyce'un romanı, yeni romandılar; yani geleneksel romana karşı çıkan, onun yetersizliklerini görüp, algıladıkları, ortaya koymak istedikleri gerçeklere uygun biçimler arayan, bu buldukları biçimlerle de kendilerine değin aydınlatılmamış özleri, gerçekleri önümüze koyan..."

— Ferit Edgü

Ferit Edgü 1965'te "Yeni Romana Toplu Bakış" adlı yazısını Yeni Dergi'de yayımladığında bu aydınlatılmamış özlerin ve gerçeklerin ne olduğunu daha iyi anlayabilmek, "Yeni Roman"ın dünyasına daha iyi girebilmek için sözü bu akımın en başarılı temsilcilerinden Nathalie Sarraute'a bırakıyordu. **Kuşku Çağı** günümüz romanının kaynakları, içeriği ve biçimi üzerine Sarraute'un geliştirdiği düşünceleri dile getiriyor.

adam 243

ADAM