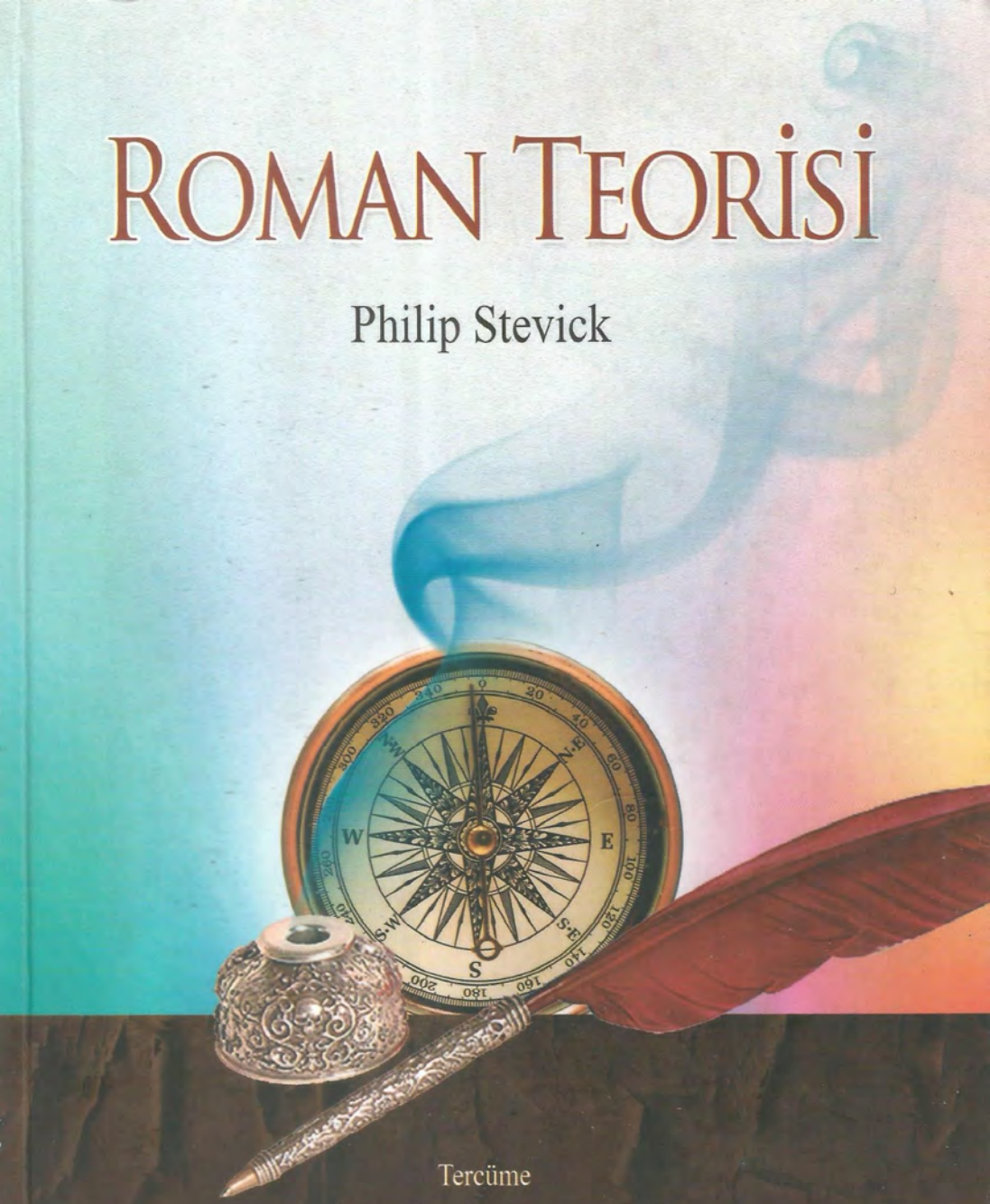
ROMAN TEORİSİ

Philip Stevick



Tercüme

Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu

AKÇAĞ

Philip Stevick

ROMAN TEORİSİ

Bu kitap, Philip Stevick tarafından yayımlanmış olan 'The Theory of the Novel' (N.Y. The Free Press, 1967) adlı 440 sayfalık eserin (bir iki küçük değişiklik hariç) tercümesidir.

5.
BASKI

AKÇAĞ

ROMAN TEORİSİ
Philip Stevick

Çeviren: Prof. Dr. Sevim KANTARCIOĞLU

ISBN
978-975-338-595-3

Akçağ Yayınları: 611
Yeni Türk Edebiyatı: 74

5. Baskı
Ankara 2021

Kültür Bakanlığı Yayıncılık
Sertifika No: 44397

© Akçağ Yayınları 2021
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince bu eserin yayın hakkı anlaşmalı olarak Akçağ Yayınları'na aittir. İzinsiz kısmen ya da tamamen çoğaltılıp yayınlanamaz.

Baskı: Hira Matbaası

AKÇAĞ BASIM YAYIM PAZARLAMA A.Ş.
Gökkuşağı Cad. No.: 37/B Çankaya/Ankara

Tel. 0312 432 17 98-433 86 51
Fax. 0312 432 28 52

www.akcag.com.tr
akcag@akcag.com.tr

Philip Stevick

ROMAN TEORİSİ

Çeviren:

Prof. Dr. Sevim KANTARCIOĞLU

AKÇAĞ

Prof. Dr. Sevim KANTARCIOĞLU

İngiliz Dili ve Edebiyat Profesörü olarak Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Bölümü İngiliz Dili Eğitimi Anabilim Dalında 1989-2000 yılları arasında çalışmış, bu sürenin sonunda emekli olmuştur.

Yazarın basılmış makaleleri dışında, telif ve tercüme eserleri aşağıdadır.

A. Telif Eserleri

1. Kantarcıoğlu, Sevim, 1981, **T.S. Eliot'un Şiirlerinde İnsanın Kendini Gerçekleştirme Teması,** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
2. Kantarcıoğlu, Sevim, 1988, **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm,** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
3. Kantarcıoğlu, Sevim, 1993, **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler,** Ankara: Gazi Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.
4. Kantarcıoğlu, Sevim, 1999, **Criticism: Major Literary Movements in Western Literatures,** Ankara: Hatipoğlu Yayınevi.

B. Çeviriler

1. Kantarcıoğlu, Sevim, 1981, **Kültür Üzerine Düşünceler,** (T.S. Eliot'tan Çev.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
2. Kantarcıoğlu, Sevim, 1983, **Edebiyat Üzerine Düşünceler,** (T.S. Eliot'tan Çev.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
3. Kantarcıoğlu, Sevim, 1983, **Karanlığın Yüreği**, (J.Conrad'dan Çev.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
4. Kantarcıoğlu, Sevim, 1988, **Roman Teorisi**, (Stevick'ten Çev.), Ankara; Gazi Üniversitesi Yayınları.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 7

I. BÖLÜM **ROMANIN HÜVİYETİ**

Romanın Hüviyeti 17
Maurice Z. SHRODER Edebi Bir Çeşit Olarak Roman 19
Joseph Conrad Romanın Dünyası 33
Northop FRYE Hikâye Türü Edebiyatın Dört Şekli 34

II. BÖLÜM **HİKÂYE TEKNİĞİ**

Hikâye Tekniği 47
Phylis BENTLEY Özet Tekniğinin Kullanılışı 48
Sahne Tekniğinin Kullanılışı 53
Hikâye Etme Sanatı 56
Henry JAMES Roman Dünyası 59
Karakterin Ortaya Çıkışı 63
Sürpriz Unsuru 63
İlgi Uyandırma Sanatı 64
Norm Karakter 64
Tema 64
Öz ve Biçim 64
Sahne 65
Mark SCHORER Teknik ve Öz İlişkisi 66

III. BÖLÜM **BAKIŞ AÇISI**

Bakış Açısı 83
Wayne C BOOTH Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi 84
Norman FRIEDMAN Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi 104

IV. BÖLÜM **ROMANIN YAPISI ve PARÇALARIN BÜTÜN İÇİNDEKİ ORANLARI**

Romanın Yapısı ve Parçaların Bütün İçindeki Oranları 131
R. S. CRANE Yapı Kavramı 132
Norman FREIDMAN Romanda Yapı Şekilleri 136
Philip STEVİCK Roman Bölümlerinin Dayandığı Teori 155

V. BÖLÜM **KARAKTER**

Karakter 167
E. M. FORSTER Düz ve Yuvarlak Karakterler 168
W. J. HARVEY Romanda Sosyal Ortam 176

VI. BÖLÜM **ÜSLUP**

Üslup 195

Robert Louis STEVENSON Doku: Öz-Biçim Uyumu 196
Richard M. OHMANN Üslup Çözümlemelerine Giriş 199
Leonard LUTWACK Romanda Karışık Üsluptan Tek Üsluba Geçiş 213

VII. BÖLÜM **ROMANDA ZAMAN ve MEKÂN**

Romanda Zaman ve Mekân 225

A. MENDİLOW Romanda Şimdiki Zaman 226
William T. NOON Modern Edebiyat ve Zaman Kavramı 248
D. S. BLAND Romanda Fiziksel ve Sosyal-Kültürel Çevre 275

VIII. BÖLÜM **ROMANDA SEMBOL**

Romanda Sembol 293

William York TİNDALL Sembol: Dilsiz Konuşma 294
Ursula BRUMM Sembolizm ve Roman 313

IX. BÖLÜM **HAYAT ve SANAT**

Hayat ve Sanat **327**

Robert SCHOLES ve Robert KELLOGG **Gerçek (Realite) Meselesi** 328
Miguel De CERVANTES **Sancho'un Hikâyesi** 339
Henry FIELDING **Birey Değil Tip** 342
Laurence STERNE **Tristram Kayıtlarla Güreşiyor** 343
STENDHAL **Roman: Gerçeğin Aynası** 344
W. M. THACKERAY **Sandık ve Kuklalar** 344
Gustave FLAUBERT **Sanat ve Şahsiyet** 344
Gustave FLAUBERT **Sanatçının Yarattığı Her Şey Gerçektir** 345
George ELİOT **Gerçeğe Uygun Roman Karakterleri ve Dünyaları** 345
Anthony TROLLOPE **Gerçeği Doğru Yansıtmak** 347
George MEREDİTH **Dış Dünyanın Tozu** 347
Emile ZOLA **Tecrübe ve Natüralist Roman** 348
Henry JAMES **Tecrübeye Dayanarak Yazmak** 349
Guy De MAUPASSANT **Gerçekten Daha Çarpıcı Bir İfade** 350
Joseph CANRAD **Sanatta Dış Dünyaya Sadık Kalmak** 351
Andre GİDE **Edouard, Sanatta Tabiatın Hâkimiyetine Karşı** 355
D. H. LAWRENCE **Hayatın Tek Başarılı Kitabı** 357

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA 359

GİRİŞ

Herhangi bir edebî türden ziyade romanın öldüğünü bildiren, mesela, Flaubert, James veya Joyce'un eserlerinde romanın son nefesini verdiğini söyleyen bıktırıcı hükümler arasında, romanın teorisini açıklayan **Poetika** gibi bir eserin bulunmadığını, böyle bir eserin bulunamayacağını ve bulunmaması gerektiğini ifade eden inançlara da sık sık rastlıyoruz. Bu gibi varsayımlara göre, romanı tasvir etmek, tanımlamak ve genellemelere sığdırmak, onun hayat damarlarındaki kanı emmek demektir. Bu gibi varsayımların bu kadar geçerli olduğu başka bir alanı düşünmek de aynı şekilde zordur; çünkü roman, çok yüksek bir zekâ seviyesine hitap edecek kadar zengin ve karmaşık bir edebî çeşittir. Roman geleneği, formalist eleştirinin kavramlarıyla, kültür tarihinin insana kazandırdığı görüş derinliğini birleştirecek kadar kendi içinde tutarlıdır. Roman, yetersiz bir şekilde geliştirilmiş bile olsa, herhangi bir teoriyi arkasında bırakacak kadar canlı bir edebî çeşittir.

Bununla beraber, romanın **Poetika** gibi bir edebiyat teorisine sahip olmadığı bir gerçektir. Romanla ilgili bir edebiyat teorisinin ve eleştirinin, nicelik ve nitelik bakımından şiir teorisi ve eleştirisi kadar gelişmiş olmadığı, sadece René Wellek ve Austin Waren'in fikri değildir. Üstelik geçmişte roman üzerine yazılan eleştiriler, çeşit olarak romanın özelliklerini iyice tayin edememiş, onun biçim özelliklerini oluşturan gelenekleri açıklayamamış, estetik imkânlarını ve kaynağını çok az belirtebilmiştir. Roman ile ilgili eleştiri kavramlarının sitemli bir şekilde oluşturulamamasının en açık sebebini, Aristo, Johnson veya Coleridge gibi güçlü bir sentez kabiliyetine sahip olan büyük bir eleştiricinin romanı sistemli bir şekilde ele almayışında aramak gerekir. Bunun ötesinde romanı tanımsız estetiksiz bırakan, onun teorisiz bir şekilde de devamlılığını kavrayabileceğimiz bir geleneğe sahip olmasını engelleyen çeşitli şartlar vardır.

Her şeyden önce roman, nispeten yeni bir edebî çeşittir. Fransa'da, 'Cléves Prensesi' (La Princesse de Cléves)* (1678) adlı eserin çok gelişmiş

* Bu eserde sözü edilen kitap adlarının bazıları, özlerine uygun düşmeyecekleri endişesiyle Türkçeleştirilmemiş, aynen verilmiştir.

ve başarılı bir roman mı, yoksa ilk yazılan romanlardan biri mi olduğu meselesi, zor ve tartışılabilir bir konudur. İspanya'da, Cervantes'i İspanyol romanının kurucu olarak görmesek de, **Don Qoixote** (Don Kişot) (1605-1615)'un roman sayılması için her sebep mevcuttur. Edebî bir eserin cinsini tayin etmenin güçlüğü, İngiliz edebiyatında da mevcuttur. Nashe'in **'Talihsiz Seyyah'** (The Unfortunate Traveller) (1594) adlı eseri, tesadüfen okuduğunuz, tarihe dayalı bir roman alarak düşünülebilir de düşünülemez de. Bununla beraber İngilizcede yazılmış hikâye türü edebiyat içinde, Congreve'in ve Mrs. Behn'in XVII. yüzyılın sonunda yazdıkları romanlar, roman geleneğinin ilk örnekleri sayılabilirler. Defoe'nun romanları ise, Defoe farkında olmasa bile, gerçekten yeni bir edebî çeşidin örnekleridir. Fielding ve Richardson'a gelince, onlar 1740'lı yıllarda, okuyucularının ve eleştiricilerinin de anladığı gibi, yeni bir edebî çeşidin yaratıcısı olduklarını açıkça hissetmişlerdir. Böylece romanın başlangıç tarihini nasıl belirtirseniz belirtiniz, onun karakteristik çizgileri iki asırdan biraz daha fazla bir zamandır bilinmektedir. Sanat eserlerinin özellikleri ve bu özellikler hakkında tutarlı bir teori geliştirmek için, bu kısa bir süredir.

Üstelik roman, içinde pek çok unsurun bulunduğu bir edebî çeşittir ve deneme, roman, tarih, biyografi, komik ve duygusal dramlar ve buna benzer pek çok kaynaktan edindiği unsurları içinde bağdaştırır. Gelenek bakımından roman, kendi biçimi içinde esnek ve başarısızdır. Zaman zaman eleştiriciler, 'saf şiir'i, çok verimli bir teşebbüs olmasa da, tarif etmeye çalışmışlardır, fakat bu teşebbüsün arkasında yatan motifi anlamak zor değildir. Yeni Fransız yazarları dışında hiç kimse, 'saf roman'ı tarif etmeye kalkışmamıştır. Bu ölçüde çeşitli kaynaklardan seçtiği unsurlardan oluşan ve **Emma, Moby Dick** ve **Malone Dies** gibi çok çeşitli eseri içine alan roman için saflık kavramı geçersizdir. Bu ölçüde melez bir edebî çeşit, teorik eleştiriyi tamamen ortadan kaldıracak kadar esnek eleştiri kavramlarına ihtiyaç gösterir.

Roman, öteki edebî ifade biçimleri kadar itibarlı sayılmamak gibi bir durumla karşı karşıyadır. Tiyatro eserleri gibi, roman da, eseri tefrika halinde sunan yayımcılardan, basımcılardan ve en kaba zevklisinden en ince zevklisine, en kaba zevklisinden romandan lirik bir şiirin inceliğini bekleyen en titizine kadar, bütün okuyuculardan gelen ve işin sanat yönüyle ilgisi olmayan baskılar altında kalmıştır. Pek çok iyi romancı da, sanatının insanların entelektüel yönüyle, hatta sanatla, ilgisi olmadığını ima eden bir tutuma girmiştir. Niteliği ne olursa olsun, hiçbir lirik şair, sanat yönünden ciddiyetine zarar getirecek bir tavır takınmamıştır. Fakat romanın tarihinde, Defoe, kendisini gerçekten yaşanmış olayların sunucusu; Richardson, kendisini ahlakçı; Trollope kendisini, adî bir yazar olarak takdim etmiş; Dickens ise,

eğlendirmek için yazdığını söylemiştir. Mark Twain ve Hemingway, **Huckleberry Finn**'in ön sözünde güzel bir şekilde ifade edildiği gibi, utangaç tavırlar takınmışlardır. Mark Twain, '*Bu hikâyede gerçek bir motif bulmaya çalışanlar takibata uğrayacaklar; ahlak dersi arayanlar ülkeden kovulacaklar; hikâye bulmaya çalışanlar ise vurulacaklar*' diyerek sanatçı olarak ciddiyetini gizlemiştir. Faulkner bile, büyük bir yazar olmadığını söyleyerek işini hafife alır görünmüştür. Böylece roman konusunda teori geliştirmeye çalışan eleştirici, kendisini sanat olarak ciddiye almayı reddeden bir sanat hakkında çok ciddî olmak durumundadır.

Nihayet romanın yapısı, genel eleştiri teorisine ters düşen bir eleştiriyi desteklemiştir. Roman, herhangi bir sanat şeklinden çok daha fazla ve tutarlı bir şekilden insan hayatını yansıtmaya muktedirdir. İşte herhangi bir kişinin roman okuma sebeplerinden biri budur. Yine de böyle bir motifin bizi götüreceği eleştiri çeşidi 'değerlendirme'dir; Fielding'in *Parson Adams*'ının veya Dickens'in *Micawber*'inin karakterleri üzerine yazılmış sıcak ve samimî bir değerlendirmedir. Bu, yıllardır çok ciddî eleştirilerin büyük çapta yerini alan bir eleştiri şeklidir. Herhangi bir edebî ifade şeklinden çok, roman, sosyal davranışlara ve bir parçası olduğu genel kültüre şekil verebilir. Roman okumanın sebeplerinden biri de budur, fakat bu motiften doğan eleştiri romana veya hikâye türü edebiyata doküman olarak bakma tehlikesini ortaya çıkarabildiği gibi, romanı bir sanat eseri olmaktan çok, bir kültür olayı veya ideolojik bir güç aracı olarak değerlendirmeye yol açabilir.

Temel tanım ve terimlerin ve klasik ölçülerin eksikliğine rağmen, bir romanı roman sayılmayan mensur bir yazıdan ayırt eden bazı ölçüler vardır. Romanı başka çeşit eserlerden ayırt etmenin ölçüleri, daha sonra gelişen eleştirinin tohumlarını da içinde taşır. Romanın üzerine inşa edildiği ölçülerden bazıları şunlardır:

Ayrıntıları Algılayabilme Ölçüsü

Romancılar, bu tartışmaya göre, romandan önceki nesir yazarlarında olmayan bir şeye, 'görme' ve 'işitme' gücüne sahiptirler veya hiç olmazsa algılarını ifade edebilecek bir araç geliştirmişlerdir. Bu XVII. yüzyılda yazılmış herhangi bir mensur eserin duyulara hitap eden ve genel çizgileri vurgulayan sığ dokusunu, Hogarth'ın hiçbir şeyi gözden kaçırmayan dikkati ve XVII. yüzyıl romancılarının konuşmadaki ritmi yakalayan kulağıyla karşılaştırılarak değerlendirilecek bir teoridir. Hiç kimse, böyle bir tartışmayı tam bir roman tanımına dönüştüremez, bunu yapmak için Chaucer'ın tasvirlerindeki olağanüstü ayrıntıları hatırlamak yeterlidir. Fakat romanın gelenek-

sel yoğunluğu ve romandan önceki mensur eserlerde göze ve kulağa hitap eden ayrıntıları verme mecburiyetinin geleneksel eksikliği, bu iki nesir çeşidini birbirinden ayırt etmemize yarayan anlamlı bir ölçüdür.

Yapısal Ölçü

Romanı diğer mensur eserlerden ayırt etmemize yarayan öteki özellik, romanda bulunan, fakat roman öncesi mensur eserlerde bulunmayan bütünlüktür. Romanda bir giriş (beginning), bir gelişme (middle) ve bir sonuç (end) bölümünden oluşan, kendi içinde tutarlı organik bir bütünlük vardır. Romanın esas karakterleriyle ilgili çatışmalar, beklentiler, romanın başından sonuna kadar ve sadece son bölümde bir hükme bağlanacak şekilde gelişirler. Bu ölçü de, romanın tanımı açısından yeterli değildir. Herhangi bir devirde yazılmış olan bir oyunda, olaylar dizisinin kendi içinde mantıkça bir tutarlılığa sahip olması beklenir. Fakat Lucian'ın 'Gerçek Tarih' (True History) adlı eserinde böyle bir olay dizisi olmadığı gibi, Rabelais'nin **Gargantua**'sı ve XVI. yüzyılda yazılmış olan Deloney ve Nashe'in hikâye türünden eserleri de, böyle kendi içinde bir bütün oluşturan bir yapıya sahip değildirler. Hatta **Moll Flanders** ve **Robinson Crusoe**, kelimenin tam anlamıyla böyle bir yapıya sahip sayılmazlar. **Pamela, Clarissa, Joseph Andrews** ve **Tom Jones**'un yapıları, olaylar dizisindeki bütünlük ve birlik bakımından, yapıca sağlam bir oyuna dönüştürebilirler. Romanın tarihi gelişimine bakarsak, bir eserin, içindeki olaylar dizisi bu ölçüyü gerçekleştirdiği derecede roman sayılabileceğini, aksi halde romandan başka bir şey olacağını görürüz.

Sosyolojik Ölçü

Samuel Johnson'dan Karl Marx'a ve Lionel Trilling'e kadar farklı alanlardan gelen gözlemcilere göre, roman bir orta sınıf edebiyatıdır. Böyle bir gözlem, romanın hem özünden, hem de ait olduğu sınıftan kaynaklanan özelliklere sahip olduğunu ima eder. Roman, yeni bir edebî çeşit olarak, hiç olmazsa yeni bir okuyucu çeşidine hitap etmek üzere ortaya çıkmıştır. Bu yeni okuyucu zümresi, okur ve yazardır, davranış ve ahlakî değerler konusunda çok hassastır. Boş zamana sahip olan ve ticaretle uğraşan bir topluluktur. Kendi altındaki sosyal tabakanın kabalıklarının, kendi üstündeki sosyal tabakanın verimsiz ataletinin farkındadır ve kendisini onlardan ayrı bir sınıf olarak görür. Roman, yansıttığı değerler bakımından, Richardson'da olduğu gibi, ya orta sınıfın arzu ve korkularını yansıtmalı veya Jane Austen'in eserle-

rinde olduğu gibi orta sınıf yaşama tarzını teklif etmeli veya Flaubert'in yaptığı gibi orta sınıfı eleştirmeli veya Emily Bronte ve Conrad'ın eserlerinde olduğu gibi orta sınıfı fon olarak kullanıp ona karşı geliştirilen yeni değer sistemleri aramalıdır. **Pamela**'da esas karakterin 'ince ketenden iç çamaşırları, ipek pabuçları, ince pamuklu çorapları, sırınmış bir ceketi, yeşil ipekten kısa bir manto ve ceketi olduğu, Fransa'da yapılmış bir gerdanlık taktığı, dantelâlı bir mendil ve temiz eldivenler kullandığı' söylenir. Bu katalogda 'el değmemiş beyaz eldivenler' gibi ayrıntılar, bize görüntünün altında yatan orta sınıf davranışlarının bütününü yansıtmaya yeter. Bundan yüz atmış yıl sonra yazılan Conrad'ın '*Karanlığın Yüreği*' (*Heart of Darkness*) adlı eseri, bu orta sınıf davranış ve değerlerinden, bu çeşit baskı ve katı adetlerden uzaklaşmak için yapılan bir yolculuğu anlatmakla başlar. Ve *'tahta kısımları yaldızlı'* möblesi, '*büyük piyano*'su ile insanda saygı uyandıran bir salonda, tamamen orta sınıfın malı olan güzel bir hanımla yapılan nazik bir konuşma ile biter.

Ölçü Olarak Mit

Northrop Frye, edebî eserleri kahramanların güçlerine göre bazı mit kalıpları içinde tanımlamıştır. Bu eserlerin en başında kahramanları tanrı olan eserler, daha aşağıda herhangi birimizden daha güçlü, daha akıllı ve yaratıcı olan kahramanların yer aldığı eserler vardır. Daha sonra yetenekleri bakımından bizden farklı olmayan karakterlerin yer aldığı eserler ve daha aşağı kademede bizden daha az yetenekli karakterlerin, aptallar ve soytarıların yer aldığı eserleri görürüz. Hiç kimse, kendi yeteneklerine sahip bir kahramanın maceralarını anlatan bir romandan zevk almaz; aynı şekilde bir romanda da romans ve destan kahramanının insanüstü boyutlarını bulmak, okuyucuyu tatmin etmez. Thackeray, '*Gurur Pazarı*' (*Vanity Fair*) adlı eserine '*kahramansız bir roman*' adını vermiştir. Bu anlamda, bu tanım her iki roman karakterinden birisi için geçerlidir, çünkü Tom Jones veya Piy, Julien Sorel veya Emma Bovary, her okuyucunun tecrübesinde yer alan mitik bir seviyede varlıklarını sürdürürler. **Wuthering Heightes**'ta Heathcliff, normal insanın boyutlarını aşan bir karakter olduğu için, böyle bir esere roman değil, romans deriz. Yine tekrarlamak gerekir ki, böyle bir ayırımı yapmış olmak, bizi romanı tanımlamaktan çok, bir tanıma doğru yönlendirir, çünkü tartışmasız bir şekilde roman sayılan eserlerdeki bazı karakterlerin mitik boyutlarını tayin etmek güçtür. **Karamazov Kardeşler**'deki Zossima Baba buna örnek gösterilebilir. Crabbe'in manzum hikâyelerindeki ve İbsen'in oyunlarındaki karakterler de, romanlardaki karakterlerin mitik boyutlarına sahiptirler.

Basılmış Olma Ölçüsü

Romanla, basımevlerinde basılmış öteki modern eserleri birbirinden ayırt etmek için 'basılmış olmak' şartı ayırıcı bir özelik olarak sayılmasa da, romanları, sözlü olarak nakli söz konusu olan roman öncesi hikâye türü edebiyattan, okunmak üzere basılmış olmak kaydıyla ayırt etmek mümkündür. Şüphesiz ki, Bunyan'ın eseri de basılmıştı, fakat bu eser pek az romanda görülen sözlü geleneğin özelliklerine sahip bir vaaza benzer. XVII. yüzyılda İngiliz edebiyatında görülen masallar, fabllar, gülünç biyografiler, duygusal romanslar gibi hikâye türü edebiyat geleneğinin mahsülleridir. Hâlbuki romanlar, üsluptaki cazibeyi, dildeki formülleşmiş kalıpları, vaazlara has gümrah musikiyi kaybetmiş olsalar da, basılı malzemenin gözle görülen gerçekliğinde yararlanmayı başarmış ve kitabıyla baş başa kalan sessiz okuyucuya, özel hayatta, geleneğin toplum içinde tadına varılan çeşitlerinin sahip olduğu etkiyi getirebilmiştir.

Felsefî Ölçü

Ian Watt'ın *'Romanın Doğuşu'* (*The Rise of the Novel*) adlı eserinin basılmasından sonra, romanın Descartes ve Lock'un şekillendirdiği bir fikir atmosferinin mahsulü olduğunu söylemek adet olmuştur. Bu felsefî yönelim, bireysel tecrübeye önem vermiş, evrensel insan tecrübesine inanmamış, gözlemle kazanılan tecrübenin ayrıntılarını fikirlerin şekillendirilmesinde gerekli bir araç olarak ön plana almıştır. Bu çeşit fikirlerin romanda ifade edilmesi zordur, çünkü normal olarak insan, bir doktrinin sözcüsü olan çok boyutlu bir karakteri kabullenmeye hazır değildir. Hayal mahsulü bir eserin açıkça felsefî bir eserle nispî uzlaşmazlığı göz önüne alındığı zaman, romanın bir edebî ifade şekli olarak açıkça felsefî bir hayat görüşünün aracı olarak kullanılması çok kinayelidir. Hikâye türünden edebiyatın, kısa zaman devrelerini ve kesin bir şekilde belirtilmemiş mekânları ve çok dikkatlice incelenmiş tecrübe ayrıntılarını yansıtmaksızın ne kadar uzun bir süre başarı sağladığı düşünüldüğü zaman, romanın insan tecrübesinin bu yönlerini verebilmesi, romancıların üstün bir hüner geliştirmiş olmalarından dolayı değil, belli bir felsefî iklimin duyu organlarıyla edinilen bireysel tecrübeyi realitenin özü olarak kabul etmeyi meşrulaştırmasından dolayı mümkün olmuştur.

Ölçü Olarak Konu

İlk bakışta romanı, konusunu göz önüne alarak tanımlamak eğilimi, mantığa uygun değildir. Bir roman, hayatı kaba fakat iyi niyetli bir reformcu tarafından tehdit edilen bir din adamını konu olarak ele alabilir. Bir başkası, zengin komşusu tarafından iğfal edilmiş, evlenmiş, terk edilmiş, cinayete

zorlanmış ve idam edilmiş bir köylü kızın hayatını konu olarak seçebilir. Bir başkası, Avusturya ordusunda her şeyi hatalı yapan küçük, şişman bir askeri konu edinebilir. Yine de *'görüntü ve gerçek'* arasındaki fark, yaygın bir formül olarak bizi romanın özüne götüren tek konudur. Dorothy Van Ghent, *'İngiliz Romanı: Şekil ve İşlevi'* (*The English Novel: Form and Function*) adlı eserine *'Romanın konusu, insan ruhunun gelişme süreci içindeki beşerî ilişkilerdir'* diyerek başlar. Yazar, *'oyunların ve tarihin de konusu budur,'* diyerek devam eder ve bu tür eserlerin özelliklerini açıklar; fakat romanın konusunu anlatırken, belli romanları ele alarak işe başlar. Başka bir eleştirici olan Albert S. Cook'a göre, romanın konusu, varlığı önceden kabul edilen değişmez inançlardan çok, gerçeğin tecrübesidir. O halde, romanın konusunu tayin etmenin imkânsız olduğu düşüncesini benimseyenler olduğu gibi, edebî bir tür olarak romanın belli bir konusu olduğu fikri, hiçbir yerde görülmeyecek kadar iyi bir şekilde tartışılmıştır.

Ölçü Olarak Kültür

XVIII. yüzyılın başından günümüze kadar batı kültürleri hakkında, söyleyebileceğimiz hemen hemen her şey romanın konusu içinde yer alır, çünkü roman bu devirdeki kültürlerin karakteristik özelliklerini ifade etmiş, eleştirmiş veya ona hizmet etmiştir. Bu tarihî devirde, organik toplum kavramının çöküşünün, bireyciliğin gelişmesinin, sınıf dinamizminde gittikçe gelişen imkânların, şehirleşmenin yaygınlaşmasının ve buna benzer şeylerin edebî bir çeşit olarak romanın konusu içine girdiğini görüyoruz. Toplum bilincindeki değişmeye gelince, dinî inancın çöküşü, dünyevî bir ahlakın gelişmesi, insan şahsiyetinde meydana gelen parçalanma, meslekî ve sosyal değerlerin birbirinden kopması gibi konular da, romanın yansıttığı, şekillendirdiği ve ayrıntılı bir şekilde sunduğu meseleler olmuştur. Kültür tarihindeki gelişmeye bakarsak, psikoloji, sosyoloji, bilimsel metot, Hume ve Burke, Marx ve Freud'un dünya görüşleri gibi Batı medeniyetlerini şekillendiren unsurlar, romanın özünü de etkileyen unsurlar olmuşlardır. Romanın, içinde geliştiği kültürün hâkim unsurlarını tanımlamak, romanı tanımlamak gibi bir şey olmuştur. Bununla beraber küçümseyemeyeceğimiz bir şey, romanın karakteristik niteliklerine bakış tarzımızdır, çünkü roman, kültürle ilişkisi üzerinde ısrarla duran bir edebî çeşittir. Kısa bir süre sonra olmasa da, sonunda **Middlemarch**'ı ve **Madame Bovary**'yi, içinde yaratıldıkları kültürün dışında saymanın inatçı bir yanlışlık olduğu anlaşılacaktır, çünkü bu eserlerin her sayfası kendi kültürlerinin hem mahsulü, hem de eleştirisidir. Üstelik bu eserler ait oldukları türün genel kültürüne bağlılıklarında da ısrarlıdırlar.

İdeal roman teorisyeni, hikâye türü edebiyata uygulanan bütün klasik metotlardan geniş ve çok çeşitli unsurları birleştiren bir sentez oluşturabilir. Fakat bu ölçüde kültürel ve duygusal unsurları bir sentez içine almaya çalışmanın güçlüğü bir yana, romanı öteki edebî teori içinde ayırt etmek için kullanılan bütün metotları elle tutulur bir teori içinde birleştirmek mümkün değildir. Mitlere dayanarak romanın yapısını incelemek, bazı romanları daha iyi anlamamızı sağlamıştır, fakat genel olarak romanı anlamamıza yardım eden teorik bir araç olarak oldukça sınırlıdır. Basılı olma gibi bazı ölçüler, somut bir teorinin temelini oluşturmayacak kadar kaygandırlar. Roman inceleme metotları arasında potansiyel olarak en zengini olan kültürel yaklaşım, insana kendi kültürünün hastalığı ve romanın yok oluşu hakkında öyle karanlık bir gelecek çizmektedir ki, bu yaklaşımın bir bütün olarak hikâye türü edebiyata başarılı bir şekilde nasıl uygulanacağını açıklamak gerekir. Raymond Williams'in '*Kültür ve Toplum*' (*Culture and Society*) ve Richard Chase'in '*Amerikan Romanı ve Roman Geleneği*' (*The American Novel and Its Tradition*) adlı eserleri, kültür tarihi ve edebiyat teorisini birleştirmekte kronolojik ve millî yaklaşımların getirdiği sınırlamalar içinde bile öyle başarılı olmuşlardı ki, kültürel açıdan bir roman teorisi oluşturmak isteyen herhangi bir eleştiricinin neler yapabileceğini göstermişlerdir.

Hikâye türü edebiyat hakkında geliştirilen teorinin şuradan buradan toplanan her unsuru, yukarıda özetlenen yapısal (structural) değişmeden kaynaklanmaktadır. Yani roman, böyle bir eleştirinin yerleştirmek istediği tekniklerin yardımıyla şekil özellikleri anlaşılabilen ve şekilce mümkün olan yenilikleri bakımından başka edebî türlerden ayırt edilebilen, kendine özgü biçimi olan bir edebî çeşittir. Üslup ve sembol gibi genel kategoriler, romana uygulandıkları zaman, romanın kendine özgü şekline ve onun özel taleplerine uygun bir şekilde kullanılmalıdırlar. Öteki sanat dallarının tam olarak geliştirilmiş teorileri vardır. Sanatlarının unsurlarını ayrı ayrı ele alan -mesela, şiir yazma sanatında ölçü, kafiye gibi unsurlar üzerinde çok şey yazılmıştır- bu teoriler, bir eseri oluşturan belli unsurların sadece eserin bütünü içinde bir anlama sahip oldukları gerçeğini küçümsemiş ve bu unsurları sınıflandırmak ve çözümlemek için, eserin bütününden ayrı bir şekilde incelemişlerdir. Roman, bunun gibi sadece unsurları sınırlı bir teoriyi benimsememiştir. Hatta E. M. Forster, roman karakterlerini düz (flat) ve yuvarlak (round) olarak sınıflandırırken, bu sınıflandırma romandaki tek bir unsurun eserin bütünü dışında incelenmesi olarak görünse bile, herhangi bir roman karakterinin romanın yapısından koparılıp çıkarılmayacağını açıklayarak işe başlamaktadır. Roman hakkında yazılan eleştiriler, her zaman bu tavrı benimsememişlerdir, fakat iyi de olsa, kötü de olsa, zamanımızda roman teorisi, çeşitli derecelerde, yukarıda özetlenen klasik yaklaşımları benimsemek-

tedir. Bu ortak varsayımlara dayalı olarak gelişen yaklaşımların hepsi, romanı oluşturan bütün unsurları organik bir bütün içinde ele almayı amaçlamayan bir teorinin geçersiz olduğunu, ya açıkça, ya da ima yoluyla ifade etmiştir.

Genellikle roman teorisyenleri, çözümleyici yaklaşımlarını hümanist endişelerinden katı bir şekilde ayrı tutmak mecburiyetini hissetmişlerdir. Bundan dolayı, bir eleştiricinin, bir romanı başarılı bir şekilde inceleyebilmek için, mümkün olduğu kadar çabukça bertaraf edilmesi gereken katı ve zor bir şeymiş gibi, roman teorisi konusunda -kusurları ne olursa olsun- özür dileyen bir tavır takınması gerekmez. Arada sırada teorik okumaktan haz duyduklarını, dürüst anlarında itiraf eden kişilere rastlamak mümkündür. Bu, kitaptaki denemelere uygun olmayan bir tepki değildir, çünkü bu denemelerde, bir yandan eleştiride roman teorisinin ölçülerine titiz bir şekilde sadık kalmak, öte yandan da romana olan derin ilgimiz, onda bulacağımız yoğun beşerî atmosferden alacağımız zevk ve romanın saymakla bitmeyen çeşidine duyduğumuz kabul duygusu arasında bağdaşmayan hiçbir şeyin olmadığı inancını buluruz.

Bu kitaptaki denemelerde, hiçbir şeye, o şeyin tarihî değeri açısından bakılmamıştır. Bir grup roman yazarının söylediği şeyler, gerçekte böyle de olsa, tarihî bir değere sahip olduğu için değil, fakat genel olarak çarpıcı bir şekilde roman sanatının meselelerine ışık tuttukları için bu denemelerde yer almışlardır. Bazı eserlere yöneltilen eleştirileri, bunlardan bazıları teori bakımından tesadüfen oldukça aydınlatıcı da olsalar, esere dâhil etmedim. Belli eserler hakkında yapılmış olan modern eleştirinin başlıca örnekleri bugün herkes tarafından bilinmektedir. Bunların içindeki belki de en çok bilinen Willam Van O'Connor'un '*Modern Romanın Çeşitleri*' (*The Forms of Modern Fiction*) adlı eseridir. Bu konuda yazılmış eleştirileri içine alan başka bir koleksiyon yapmak her zaman mümkündür. Fakat bizim koleksiyonumuz öncekilerle tezat teşkil eden bir varsayımla ortaya çıkmıştır. Bu koleksiyondaki denemeler, uygulanacak ilkeleri değil, uygulanmakta olan ilkeleri incelemek için bir araya getirilmişlerdir. Üstelik artık elimizde roman konusunda iyi geliştirilmiş genel bir teoriyi oluşturacak kadar çok materyal vardır. Bunların içinden hem en iyilerini temsil edecek, hem de bir sentezin oluşturulmasına hizmet edecek olanlarını toplayan bir antoloji gerekmektedir.

Philip Stevick

I. BÖLÜM

ROMANIN HÜVİYETİ

Roman tanımlarının çoğu, taktikli bir şekilde yapılmıştır. Fielding, yazdığı yeni edebî türün karikatürle, gerçek destanla ve romansla hiçbir benzerliği olmadığını, aksine nesirde ifade bulan komik bir destan olduğunu söylediği zaman, gerçekte bize romanın bir tanımını vermiş sayılmaz. Fielding'in romanla ilgili sözleri, Maurice Z. Shroder'in dediği gibi, romanın hikâye türünden edebiyat içindeki yerini gösterse ve kendi yazdığı romanın ton ve yapı özelliklerini anlamakta bize yardımcı olsa da, çok iyi bir tanım olmaktan uzaktır. Esas itibariyle Fielding'in roman konusundaki fikirleri, kendi romanını tanımlamak ve muhalefeti yatıştırmak için büyük bir taktikle söylenmiştir. Smolett, romanı '*hayatın çok ayrıntılı bir manzarası*' olarak tanımladığı zaman da, bir tanımla değil, belli bir taktikle karşı karşıyayız. Smolett, 'ayrıntılı' olmayı romanın en ayırıcı niteliği olarak vurgulamakla, Fielding'in şekilce kusursuzluğu savunmak için yaptığı şeyi yapmıştır. Bunun gibi belli bir taktik güderek yapılan tanımlar pek zararlı değildir, ancak böyle tanımların ne için yapıldığını ve tanımı geliştiren yazarın kendi eserini nasıl değerlendirdiğini açıkladığı ölçüde önemlidir. Roman hakkında yazılan en başarılı, en nükteli ve ilgi çekici denemeler Virginia Woolf'a aittir. Woolf'un '*Mr. Bennet and Mrs. Brown*' adlı denemesi de büyük bir taktikle kaleme alınmış olduğundan, yazarın bu denemede daha az strateji kullanmasını ve daha uygun bir roman tanımı vermesini istemek, pek akıllıca bir şey değildir. Hatta Lionel Trilling'in çok amirane ve etkili bir şekilde yazdığı '*Davranış, Ahlak ve Roman*' (*Manners, Morals, and the Novel*) başlıklı denemesi, kendi üslubu içinde taktikli bir ifade taşımaktadır. Bununla beraber hikâye türünden edebiyatın bazı çeşitlerine karşı tepkimizi yönlendirmek, böyle taktikle geliştirilen tanımların görevidir ve bunun için de, bu gibi tanımların roman teorisinde gerekli bir ilk adım olarak işlev yapması imkânsızdır.

Maurice Z. Shroder'in '*Edebî Bir Çeşit Olarak Roman*' adlı denemesi, romanın özünü vurgulayarak romanı tanımlamaya ve tartışmasına bütün roman çeşitlerini içine alacak bir kapsam kazandırmak için gereken esnekliği vermeye çalışmaktadır. Geçmişte romanın özüne dayanan bir tanımın, ne kadar nadiren yapıldığını düşünürsek, Shroder'in roman tanımının güçlüğünü ve ne kadar cesaretle yapıldığını anlarız. Romanın özüne dayalı bir tanımı yaparken, ortaya çıkan ilk mesele, böyle bir tanımın istisnalara karşı savunmasız olmasıdır. Okuyucu "*X*" adlı esere ne diyeceğiz?' diye itiraz edebilir veya 'Bu tanım, romanın karakteristik çizgilerini kötü bir şekilde açıklıyor' diyebilir. Eğer Shroder'in roman tanımına karşı yapılan bu gibi itirazlar, romanı tanımlamak için yazılan öteki denemelere gösterilen tepkilerden daha az ise, bu, Shroder'in mitik (mythic) ve tarihî metotları bir arada yürütmesinden ve tanımını bazı taktiklere dayamamasından dolayıdır.

Romanın kendine has bir dünyası olduğu fikri, 'Dickens'in dünyası' veya 'Evelyn Waugh'un dünyası' gibi ifadelerde o kadar sık sık geçer ki, bu fikrin böyle vurgulu ve açık bir şekilde ifade edilişini görmek faydalıdır. Romandan bu şekilde söz etmek, tabii ki, gerçekte onu tanımlamak değil, yoruma açık bir benzetme yapmak demektir. Bu koleksiyonda Conrad'dan alınan deneme, bir roman dünyası yaratmaya çalışmanın sorumluluk ve güçlüklerini açıkça ifade etmektedir. 'Roman dünyası' dediğimiz zaman, açıkça söylemesek de, yazarın romanda yarattığı değerler sistemindeki bütünlüğü, görüş açısındaki tutarlılığı ve biçim unsurları arasındaki ahengi ima ederiz.

Northrop Frye, hikâye türü edebiyatın çeşitlerini sınıflandırırken, romanı bu tür edebiyatın bir devamı olarak görür. Frye'nin tanımı, romanı, farklı geleneklere ait oldukları halde, genellikle romanın tarihçesi içinde incelenen Scott'un romanlarından ve Stern'ün 'anatomi'lerinden ayırt etme kapasitesi sayesinde açıklık kazanmaktadır. Frye'ın bakış açısı, nadiren de olsa, yaygın bir şekilde kabul gören ve romanı norm olarak düşünen görüşü de yıkmaktadır. Frye'ın geçersiz kıldığı bu görüşe göre, hikâye türünde yazılan eserler, muhtemel ve akla yatkın oldukları ölçüde başarılıdırlar. Frye'a göre ise, bunun aksine, roman hikâye çeşitlerinden biridir ve her çeşidin kendine has özellikleri ve bütünlüğü vardır.

Maurice Z. SHRODER

Edebî Bir Çeşit Olarak Roman

Genel olarak 'roman'dan söz ettiğimiz zaman -isteyerek veya istemeyerek- edebî bir çeşit olarak romanın teoride kalmadığını, gerçek olarak var olduğunu kabul ediyoruz demektir. Öyleyse romanın ne olduğunu ve onu nesirde ifade bulan öteki edebî çeşitlerden ayıran niteliklerin neler olduğunu ayrıntılı bir şekilde bilmeliyiz. Yine de edebiyat bilimcileri -hatta E. M. Forster gibi çok seçkin bir gözlemci bile- edebiyat el kitaplarında ifade bulan, herkesin bildiği formüllerden daha iyi ve ayrıntılı bir tanımı yapmakta güçlük çekmektedirler. Bu el kitaplarına göre roman, sadece '*hayal gücünün mahsülü olan, oldukça uzun, nesir şeklinde ifade edilmiş bir hikâyedir.*' Bu tanıma göre, **Lancelot, Hac Yolunda** (Pilgrim's Progress), Ballanche'ın '*Orfhée*' adlı eserleri, **Finnegans Wake, Don Quixote, Madame Bovary, Egoist** (The Egoist) veya **Sefirler** (The Ambassadors) gibi kesin bir şekilde roman olarak tanımlayabileceğimiz eserlerle mukayese edildikleri zaman, hikâye şeklinde ifade bulan hayal mahsulleri oldukları halde, roman olarak sınıflandırılamazlar.

Eleştiricilerin, romanın daha elle tutulabilen, daha açık seçik bir tanımını vermekten kaçınmaları, bu edebî çeşidi bazı katı kalıplara dökmenin zararlarından kaçınmak gibi takdire lâyık bir endişenin ifadesi olabilir. Aristo'nun trajedi üzerine düşünceleri, kendisinden sonra gelen eleştiricilerin **Poetika** üzerine inşa ettikleri fikirlerinden çok uzun ömürlü olmuştur. Aristo'nun bir eleştirici olarak edebiyata yaklaşımı, bugün hâlâ bizim için örnek olmak durumundadır. Biz eleştiriciler, gerçekten yaptığımız işin sorumluluğunu yüklenmeli veya roman ve romans gibi edebî eserleri belli sınıflara sokmaktan kaçınmalıyız, ya da böyle bir sınıflandırma yapıyorsak, bunu haklı çıkaracak tanım ve tartışmaları desteklemeye hazır olmalıyız. Bu, akademik ifadelerle söz kalabalığı yaratarak özden uzaklaşmak demek değildir; önemli olan, tartışmada vurgulanacak noktayı bilmektir: Eleştiride kullanacağımız terimler mi bizi yönetmeli, yoksa biz mi bu terimlere hâkim olmalıyız? Özellikle edebiyat eleştirisinde, terimlerimizi mümkün olduğu kadar doğru ve kesin bir şekilde tanımlamazsak, eleştiri söz kalabalığından ve bir bilmece olmaktan öteye gidemez.

Kifayetli bir roman tanımı, şüphesiz ki, çok kapsamlı, roman sayılabilecek her eseri içine alan ve hatadan uzak bir tanım olmalıdır. Böyle bir tanım, edebiyat tarihinden yararlanmalı, bu çeşit eserlerin genellikle özünü de gözden kaçırmamalıdır. Bu yazımda söyleyeceklerimin, böyle bir incelemede yol gösterici olmaktan öteye gidebileceğini zannetmiyorum. Yine de gerçek-

te, romanın üslup özelliklerinden çok, içeriği ile ilgili olduğunu söylemek isterim. Bunun sebebi çok basittir. Edebî bir çeşitte öz, biçim özellikleri, bir eseri diğerlerinden ayıran farkları tayin eder. Bir tabiat şiiri (ecilogue), kafiyesiz, beş ayaklık veya altı ayaklık beyitlerden de oluşsa, tabiat şiiridir. Böyle bir tabiat şiirini kendisine özgü imajlar ve yansıttığı dünya görüşü açısından incelediğimiz gibi, bir romanı da incelerken, önce onun pek çok şekilde ifade edilebilecek olan özünü incelemeliyiz. Hikâye etme (narrative form) tekniğini kullanan her edebî eserde olduğu gibi, roman da, temasını ifade etmek için kullandığı, kendine özgü tipik bir olaylar dizisine sahiptir.

Don Quixote (Don Kişot)'ten bugüne kadar, romana özelliğini veren öz, nispeten basittir. Roman, tecrübesizlikten tecrübeliliğe, cehaletin mutluluğundan hayatın gerçeklerini kabul edecek olgunluk seviyesine geçiş sürecini hikâye eder. Lionel Trilling'in daha sade sözleriyle romanın özü, gerçek ve görüntü arasındaki farktır. Romanın metafizik anlamda gerçekle uğraşması gerekmez, romanın konu edindiği gerçek tarihsel bir gerçektir; toplumun orta sınıfını oluşturan kişilerin, iş hayatının, modern şehrin gerçekleridir. Shrewbury'de Fallstaff'ın, konuşmasına renk katan para meselelerini düşünmesi, şan ve şeref gibi dogmatik şövalyelik ideallerini eleştirmesi ve yaşayan bir korkak olmaya karar vermesi, romanı mümkün kılan özün tâ kendisidir. Genç Hotspur'ün büyük ümitleri, Sir John'un kaybolan hayallerinde kinayeli bir şekilde ifade bulmaktadır. Bir romanda esas karakter de, aynı hayal kırıklığını yaşar. Harry Levin'e göre bu, romandaki realizmin özüdür. Yani romanda esas karakter, sahip olduğu potansiyelleri eserin sonunda gerçekleştiren, olgunlaşma potansiyeline sahip bir saflıktan sonra, hayatın gerçeklerini kabullenen bir olgunluğa erişen kişidir.

Öyle ise, teması bakımından roman, kendisini kahramanlık mertebesine yüceltecek olan potansiyellerini gerçekleştirerek gerçek bir kahraman olduğunu ispatlayan bir karakterin maceralarını hikâye eden "romans"tan farklıdır. Thackeray, "*Gurur Pazarı*" (*Vanity Fair*) adlı romanına '*Kahramansız Bir Roman*' adını verirken, romanın ayırıcı niteliğini de belirtmiştir. Romanın esas karakteri bir kahraman değildir veya Raymond Giraud'un dediği gibi, kahraman olmayan fakat kendisini kahraman zanneden bir karakterdir: O, içinde yaşadığı zaman ve durumun katı gerçeklerini görmeyerek şan ve şeref rüyalarına dalan bir Miniver Cheevy ve Walter Mitty'dir.

Herhangi bir romanda, zincirine yeni halkalar eklendikçe, eserin konusunu aydınlatan olaylar dizisi (action) esas itibariyle romanstaki olaylar dizisinin yeni bir amaca göre şekillendirilmesidir. Bu, Joseph Campbell'in '*Bin Çehreli Kahraman* (*The Hero with a Thousand Faces*)'da 'monomit' (monomyth) olarak tanımladığı ve Northrop Frye'ın '*Eleştirinin Anatomisi*'

(*Anatomy of Criticisim*) adlı eserinde 'arayış' (quest) olarak nitelediği, hepimizce bilinen hikâyedir. Bu hikâyede genç bir adam, hem içinde yaşadığı dünyanın, hem de kendisinin gerçek kimliğini arar. Bu genç adam, kendi adını, babasını ve esrarlı bir hazineyi aramaktadır. Bu arayışın sonunda, romansın esas karakteri (protagonist), eserin başından itibaren yazarın ve okuyucunun da bildiği gibi, bir kahraman olduğunu ispat eder. Romanda gelişme, gerçek olmaktan ziyade sembolik olabilir; fakat esas karakterin seyahatı, eserin teması için bir çerçeve oluşturur ve esas karakter, daima dar bir çevreden daha geniş bir çevreye doğru hareket eder. Dickens'in Pip'i köyden Londra'ya, Balzac'ın Lucien de Rubempre'si ise, başka bir şehirden Paris'e doğru mekânda hareket etmektedirler. Ya da romanın esas karakteri, Austen'in Emma'sı veya Proust'un Marcel'i gibi, çocukluğun çok sınırlı olan bilincinden tecrübenin getirdiği olgunluğa doğru zamanda hareket ederler. Bu arayışın hedefine -bu hedef ister bir ad, ister hazine olsun- varılabilir veya varılamaz, fakat romandaki esas karakterin, Falstaff gibi, kahramanlığın geçmişe karıştığını ve kendisinin yaşadığı durumun gerektirdiği bilgi ve tecrübeye sahip, tamamen alelâde bir insan olduğunu öğrenmesi muhtemeldir. Onun taşıdığı büyülü ad, sadece takma bir ad oluverir: Mahsun Çehreli Şövalye Don Quixote, gerçekte Alonso Quixano'dur; Lucien de Rubempré adlı genç aristokrat ise, Lucien Chardon olarak doğmuştur.

Don Quixote ayaklarında çizmeleri olmaksızın, Lucien ise kendisini hapishanede asarak ölürlerse de, bu bütün romansların mutlu, bütün romanların da mutsuz bir sona sahip oldukları, yani romansların komediye, romanların ise trajediye benzedikleri anlamına gelmez. Romans kahramanı, kendisinde mevcut olan kahramanlık potansiyelini ölümde gerçekleştirebilir. Tristan efsanesinin sonunda kahramanın ulaştığı zafer, hepimizin bildiği bir şeydir. Öte yandan bir romanın esas karakteri ise, -Elizabeth Bennet, Tom Jones, Eugiene de Rastiknec ve Pierre Bezukhov örneklerinde görüldüğü gibi- mutlu bir şekilde yaşamaya devam edebilirler. Bu adı geçen roman karakterleri, sadece gurur ve hayal dünyalarından vazgeçtikleri için başarılı olmuşlardır. Romanda hayal dünyasından gerçek dünyaya düşüş, mutlu bir düşüştür, çünkü bu romanın özü olan eğitim sürecinin tamamlanması anlamına gelir; bu, roman kahramanın maddî dünyanın, toplumsal hayatın gerçeklerinin kabul edecek olgunluğa ermesi demektir.

Başka bir deyişle, bir karakterin hayatındaki gelişme sürecini inceleyen roman (Bildungsroman) sadece bir roman çeşidi değildir: Aslında romanın teması, esas karakterin kendisini gerçekleştirmesi ve eğitimidir. Burada eğitim kelimesi çok önemlidir, çünkü romanda yer alan bu oluş süreci, romanı yaratan zihinsel yaklaşımın sınırlarında bulunan diğer iki hikâye çeşidinde

de görülür. Bunlardan birisi, romanla tam bir tezat içinde olan ve zaferle sonuçlanan maceralarından sonra yiğitliğini ispat eden kahramanıyla, romanstır. Öteki ise, **Candide** ve **Guliver'in Seyahatleri** gibi felsefî hikâyelerdir (conte philosophique). Bu hikâye çeşidinde karakterler, dünyanın gerçeklerinden habersiz, saf, kahramanlıkla ilgisi olmayan kişilerdir ve onlar da, hayatın hiçbir sisteme girmeyen kargaşasına sistem getirmeye çalışırken, hayal kırıklıkları içinde azap çeken kişilerdir. Fransız eleştiricisi Gustave Kahn'ın söylediği gibi, roman, belki de, romanstan çok felsefî hikâyeye benzer, çünkü bu hikâyelerde de romandakine benzeyen hayal dünyasından gerçek dünyaya düşmenin yaşattığı hayal kırıklığı süreci eserin belkemiğidir. Fakat felsefî hikâyeler, bu hayal kırıklığı sürecini ideolojik terimlerle anlattığı halde, roman, aynı süreci insanın günlük tecrübesi olarak verir. Bununla beraber, hem roman, hem de felsefî hikâye, romansta hâkim olan ve dünyayı en azından duygusallığın renklendirdiği ve en ileri seviyede de gerçeği efsaneleştiren ve hayalin subjektif yorumunun bulanıklığı içinde gören romans yaklaşımını reddederler.

Ortega y Gasset, '*Quixote Üzerine Düşünceler' (Meditations on Quixote)* başlığı altında İngilizceye çevrilen eserinde bu konuya açıklık getirmektedir: Ortega, '*Mit, gerçekçi şiir de dahil olmak üzere, daima, bütün şiirin başlangıç noktasıdır. Sadece gerçekçi şiirde mitin yıkılışına şahit oluyoruz. Şiirsel olanın yıkılışı, gerçekçi şiirin temasıdır*' der. Bu anlamda 'mit', gerçeğin hayal gücünün potasında tamamen değiştirilmesi ve ideal boyutlara ulaştırılması demektir. Romandaki süreç ise -bütün eleştiricilerin de kabul edecekleri gibihayalin ideal boyutlara ulaştırarak mitleştirdiği dünyayı yıkar. Mitin yıkılışı (demythification) yani roman karakterinin yaşadığı hayal kırıklığı, romanı edebî bir çeşit yapan tavırdır. Miti destan unsuru olarak sınırlı bir anlamda tanımlarsak, romanı modern dünyanın destanı olarak düşünmek mümkündür ve Fielding'in de dediği gibi, roman '*nesir dilinde ifade edilen komik bir destandır*' (comic epic in prose) '*Tom Jones*' adlı romanın bazı bölümlerinde gerçeğin, destan dili içinde, gülünçlüğünü vurgulayan üslup (mock-heroic) bu fikri desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Thackeray'in destan-roman teorisi de bu fikri destekler. Remy de Gourmont'ın ise, '*Duygusal Eğitim*' (L'Education sentimentale) adlı esere, Fransızların '*Odyssey Destanı*' demesi ve Joyce'un '*Ulysses*' adlı eseri de asrımızda aynı fikri destekleyen örneklerdir. Bununla beraber, edebiyat tarihi, romanın destandan çok, Orta Çağ ve Rönesans'ta yazılmış romanslardan doğduğunu ifade etmektedir. Destan dilinin bir hiciv unsuru olarak günlük meselelere uygulanmasından doğan üslup (mock-epic) ise, nesirden çok şiirde uygulama alanı bulmuştur ve neoklasik edebiyatla beraber silinip gitmiştir. Cervantes'i taklit edenlerin yarattığı komik romanın gelişmesinde çok önemli bir safhayı oluşturur. Öy-

leyse şekil ve muhteva bakımından roman, romansın tam zıddıdır. Sorel'in, pastoral romansı alay konusu yapan '*Çılgın Çoban*' (Berger Extravagant) adlı eseri, bu yaklaşımın bir uygulaması olarak **Don Quixote**'un bittiği noktada başlar. Romanda 'mitin yıkılması' çok faydalı bir kavram olmakla beraber, biraz saptırıcı da olabilir: Romanın esası insanın gerçek tecrübesi olduğuna göre, bu kavram tehlikelidir. '*Gerçek dışı*', 'hayalî' ve kötü anlamda 'mit' sözleriyle açıklamaya çalıştığımız şey, başka bir edebî çeşit, romans veya gerçekçilikten farklı bir edebî teknik değildir. Demek istediğimiz şey, bu türü ve onun ifade ortamını tayin eden şeyin, bir zihinsel yaklaşım meselesi olduğudur. Bu zihinsel yaklaşıma 'romans ruhu' (romance sensibility) diyebiliriz.

Romans ruhunun kökünde -mitin yıkılışı ve hayal dünyasından gerçek dünyaya düşüş süreci olarak tanımladığımız romanla mukayese edildiği zaman- gerçekten kopuk çok canlı bir hayal gücü yatar. Jane Austen'in, kafası yaşadığı dönemde moda olan aşk ve evlilik meseleleriyle dopdolu olan Emma Woodhouse'u, kendisine 'hayalci' der; Emma, romanda yaşadığı eğitim sürecinin sonunda, içinde yaşadığı dünyanın gerçeklerinin kendi dilek ve hayalleriyle bağdaşmadığını öğrenir. Romans ruhu dediğimiz ve Flaubert'in Emma Bovary'sinin en ciddî şekilde yaşadığı bu ruh haline Jules de Gautier, 'Bovarizm' der. Bovarizm, gerçekten öyle büyük ölçüde bir kopukluktur ki, Madame Bovary'in kendi kusurlarını ve içinde yaşadığı boğucu ve sıkıcı kasaba hayatının gerçeklerini kabul etmesini imkânsız kılar. En ciddî derecesinde 'romans ruhu' delilik veya monomania, yani bütün dünyayı Don Quixote'unki gibi devlerle, genç kızlarla dolduran ve onu maceraların yaşandığı bir tiyatro sahnesine dönüştüren bir ruh hali olur. Don Quixote, her köyün sürüsünü bayrak taşıyan bir ordu olarak görür. Stendhal'in Fabrice Del Dongu'sunun, Waterloo'da uğradığı hayal kırıklığından ve kahredici bir ıztırap içinde gerçekle yüz yüze gelişinden sonra, perişan bir şekilde geri çekilen Fransız ordusunu bir koyun sürüsü olarak görmesi şaşırtıcı değildir. Fakat Stendhal, genç karakteri hakkında son sözünü söylemiş sayılmaz: Fabrice'in tepkisi, bir yeni yetmenin duygusal kötümserliğidir ve Don Quixote'unki kadar tehlikeli bir gerçekten kopukluktur. Romanı yaratan düşünüş şekli ve Shrewsbury kırlarında kendi kendisini sorguya çeken Falstaff'inki gibi, duruma ters düşen hükümler yapmak yerine, sorular soran bir yaklaşımdır. Cervantes'in romanında belki de en sembolik olan sahne, Don Quixote'un birkaç yeldeğirmeninin bir grup dev olduğunu iddia ettiği sahnedir. Böyle bir hükme verilecek en uygun tepki, bunun aksini, yani devlerin yeldeğirmenleri olduklarını iddia etmek değildir. Şövalyenin şüpheci uşağı Sancho Panza'nın sorduğu 'hangi devler?' sorusu-

dur. İşte bu çok önemli soru ile Sancho, safça roman ile romans dünyaları arasındaki farkı açık bir hale getirmiştir.

Cervantes, Don Quixote ve Sancho Panza arasında yarattığı tezatla, alaya aldığı romanslarla kendi eseri arasındaki edebî ve teknik farkları insanın somut tecrübesinden yararlanarak ifade etmiştir. Don Quixote, romans ruhunun somut bir temsilcisidir, çılgınlık da olsa gerçeği mitleştirmekte, dünyayı şiir ve macera ile doldurmaktadır. Onunki, içinde yaşadığı dünyanın gerçeklerini bilmemekten kaynaklanan bir saflık ve öte yandan Sancho (saflığına ve kitabın II. bölümünde de görüldüğü gibi, anlaşılması güçleşen çeşitli davranışlarına rağmen) genellikle midesinin isteklerini şenlendirir ve maceracı efendisini gerçeğe davet eder. O da, bize romanslarda yaşayan ve kahramanla tezat teşkil eden bir karakteri hatırlatır: Sancho, ideal romans dünyasının dışında kalması gereken fiziği çirkin, şahsiyeti kaba, komik köylüdür. *'Aşkın Alegorisi' (Allegory of Love)* adlı eserinde C. S. Lewis, Sancho figürünün görevinin, romans okuyucusunu güldürmek, onun romansın sunduğu ideallerden şüphelenmesini ve onlarla alay etmesini engellemek olduğunu söyler. Fakat romanslarda görülen bu köylü tipi, ekseriya önemsiz bir karakter olsa da, Sancho Panza efendisini sahnenin ortasına kadar takip eder ve onun sesi de, yaşlı şövalyeninki kadar ısrarlı bir şekilde duyulur. Çağrısı ekseriya kabadır; varlığı Don Quixote'un talihsiz maceralarını karikatür tekniğiyle abartır. Byron'un *'Cervantes, tebessümü ile İspanya'dan şövalyeliği kovdu'* şeklindeki ifadesi, tarihî açıdan doğru değilse de, haklıdır.

Fakat Sancho'nun sükûnet içinde 'Hangi devler?' diye sorduğu soru, durumu gülünçleştirmek için sorulmamıştır. Bu soru Don Quixote'un gerçekten kopuk dünyasını hem karıştıran, hem de tamamlayan çok yumuşatılmış bir ifadedir. Sancho, yeldeğirmenleri olayında, önce gerçeği doğrudan doğruya veya kabaca açıklamaz. Byron, 'Don Juan' adlı eserinde bu ölçüde ustalık gösteremez, onun romansa gösterdiği tepki daha serttir. Köylü uşak, basitçe romans ilkesine veya ruhuna, efendisinin çok renkli bir şekilde abartılmış olan gerçek duygusuna duyduğu şüpheyi ifade eder. Sancho, farkında olmaksızın Don Quixote'un hayalci (alazon)'liğine karşı şüpheciliği (eiron-self-depreciator) canlandırmaktadırlar. Cervantes, Francis Corn-ford'un açıkladığı ve Northrop Frye'ın da ayrıntılı bir şekilde ifade ettiği gibi, birbiriyle tezat teşkil eden komik ikiliyi, Sancho ve efendisini yaratmıştır: Bu ikiliden biri, gerçek arayışında son derece alçakgönüllü, diğeri ise her şeyi bildiğini zanneden bir yalancıdır.

Gerçek arayıcısının vardığı gerçekleri çok temkinli bir şekilde yumuşatması gerekirken, böyle bir tipi canlandıran Sancho, Barataria Adasının valisi olarak hüküm verirken, yel değirmeni olayında kullandığı kinayenin

farkında bile değildir. Öte yandan Cervantes, özellikle kinaye kullanmaktadır. Şüphesiz ki, Sancho'ya bu çok önemli soruyu sorduran da kendisidir. Cervantes'in **Don Quixote**'un bütün atmosferini renklendiren kinayesi, kinayelerin en gerçeği, en güçlüsüdür. Aristo, '*Nicomachean Ethics*' adlı eserinde bu çeşit kinayeyi açıklar. Aristo'nun gerçek arayıcısı gibi, Cervantes de cahilmiş gibi görünür. Gerçeğe dolaylı yollardan varmayı, gerçeğin dramatik bir şekilde açıklanmasına tercih eder. Cervantes'in romanı, Harry Levin'in dediği gibi, gerçekçiliğe yönelik düzenlemesiyle romans dünyasını karikatürleştirerek, onunla alay ederek, sözde kahramanı gerçeğin en gülünç ve en katı şekilleriyle yüz yüze getirerek ve onun hayal dünyasını karıştırarak başlar. Fakat eserin I. bölümünden II. bölümüne geçtiğimiz zaman, yani şövalye maceralarını konu edinen romanslarla alay edilip Clavileno adlı sihirli at üzerinde Montesinos mağarasındaki anlamca çok zengin olan maceralara geçildiği zaman, Cervantes hicvinde karikatür tekniğinden vazgeçer ve kinaye kullanmaya başlar. Aynı gelişmeyi XVII. yüzyılda Fransa'da hikâye türünden eserlerde de görürüz. Sorel ve Scarron'dan sonra Madame de La Fayette'in '*Cleves Prensesi*'ne dönersek eserdeki kinayeli tutum bu gelişmeye örnek olabilir. Jane Austen'in '*Aşk ve Dostluk*' (Love and Friendship), '*Northanger Abbe*' adlı eserlerinde, aynı gelişmenin somut örnekleri vardır. David Worcester'in '*Hiciv Sanatı*' (*The Art of Satire*) adlı eserinde iddia ettiği gibi, bu gelişme kendiliğinden olabilir. Karikatür ve kinaye, aynı amaca hizmet eden daha kaba ve daha ince iki tekniktir. Kinaye, gerçekle görüntü arasındaki tezadı karikatürden daha büyük bir ustalık ve incelikle sergiler. Böylece kinaye, bir edebî çeşit olan romanın amaçlarına en uygun tekniktir. Romanın konusu, hayal dünyasından gerçek dünyaya düşmek, hayal âleminin büyüsünün bozulması olduğuna göre, Vladimir Jankélévitch'in '*Kinaye*' (*L'İronie*) adlı eserinde söylediği gibi, kinaye sadece hayal âlemine kapılmamızı engellediği için, bu âlemden düşmemize de yardım eder. Hayal dünyasının büyüsüne kapılmış bir karakterin, bir şokla bu büyüden kurtuluşunu görmekten duyduğumuz mutluluk, bize kinayenin vereceği mutluluktur. En sade bir kinaye bile, gerçek ve görüntü arasındaki tezada dayanır. Öyleyse roman, esasta, kinayeye dayanan bir hikâye çeşididir ve hiçbir şekilde kinayesi olmayan romansla, kinayeye dayanan felsefî hikâye arasında bir yer işgal eder. Fakat felsefî hikâyedeki kinaye ile romandaki kinaye arasındaki farkı gözden kaçırmamak gerekir. Roman ve romans, fikirlerden çok, insan tecrübesinin üzerine inşa edilirler; her ikisi de, teorik sorulardan çok, tecrübenin kazandırdığı gerçeği yansıtırlar. Romanın, felsefî hikâye ile paylaştığı şey, felsefî hikâyenin romans ruhuna ve onun gerçeğe aldığı duygusal ve mito-poetik yaklaşımına duyduğu güvensizliktir. Hâlbuki romansların büyülü hayal âlemlerini yaratan tavır, bunun tersidir. Felsefî hikâyeler gibi,

roman da, öğretici bir maksada sahiptir. Kinaye, her zaman hikâye yazarının en tesirli aracı olmuştur. Bu, hikâyecinin dinleyicisini, kolayca aldatılabilenler ve aldatılamayanlar olarak iki gruba ayırmasına yarayan bir araçtır. Dinleyicilerin içinde hikâyecinin kinayesini anlayabilen bir seçkin grup vardır. Bu grup, daha başlangıçta Brutus'un şerefli bir kişi olmaktan çok uzak olduğunu, görüntünün gerisinde gerçek ahlak değerlerinin bulunmadığını hemen anlar. Başka bir deyişle roman, ekseriya düşündüğümüzden ve aristokrasinin ve orta sınıfın değerlerini veya tarihî olayları yansıtan romanslardan çok daha küçük bir zümreye hitap edebilir. Romans, romanın doğuşundan ve sonunda kazandığı başarıdan sonra bile, sadece romanın metotlarını ve özünü çeşitli sosyal sınıfların zevklerine göre değiştirerek hayatını devam ettirmiştir ve ettirmektedir. Çeşitli Grail dizilerini de yaratan ve dinî konularla ilgilenmeksizin sadece sarayda hüküm süren değer yargılarını işleyen romans, Orta Çağ'ın sonunda kendisine yöneltilen eleştirileri de aşarak varlığını sürdürmüştür. Romans, tarihî değişim sürecinin bile etkilemediği, insan ruhunun hiç değişmeyen bir temayülünü yansıtır. Falstaff ve Sancho Panzo gibi toplumun alt tabakalarından gelen kişiler için, romansın kadın kahramanı bir hizmetçi kızdır; erkek kahramanı ise, yetim bir haberci... Fakat Pamela ve Horatio Alger ve bu karakterlerin bizde uyandırdıkları tepkiler, bizi Laudine ve Yvain'in içinde yaşadıkları değerler dünyasına götürür. Romanstaki entrikaların yer aldığı dış dünya, sosyal ortam değiştiği halde, romansın işlevi ve olaylar dizisi değişmemiştir. Romans, esas itibariyle bir kaçış edebiyatıdır: Okuyucusunun duygularına, hayal gücüne hitap eder ve onu zafer dolu maceralarla süslenmiş sihirli bir dünyanın büyüsüne terk eder. Kahramanın kazandığı zafer, bir ejderhanın öldürülmesi olabildiği gibi, bir kovboy filmindeki ahlaksız bir şerifin maskesini düşürmek de olabilir. Öte yandan roman, romansın temel ilkelerine aldığı şüpheci yaklaşımla, okuyucuyu gerçeğe yöneltir. Romanda okuyucuyu gerçeğe yöneltme süreci, ne kadar bilinçli, ne kadar hünerli ve ne kadar hayal kırıcı ise -Stendhal, James ve Flaubert'de olduğu gibi- roman, o kadar dar bir zümrenin malı olur ve o kadar küçük bir grup, romancının kinayesinin farkına varabilir.

Bu, romanı yaratan kinayenin tabiatından doğan bir sonuçtur, bir üslup meselesi olmaktan çok, insanın gerçeğine alınan bir tavır ve ruhsal bir yönelim meselesidir. Felsefî hikâyede kullanılan kinaye -Voltaire'nin **Candide**'de kullandığı gibi- dil ortamında gerçekleşir ve böyle söylenilenin aksini kasteden sıfat takımları, mübalâğalı benzetme veya mecazlar ve bir hükmün yumuşatılarak ifade edilmesi gibi, süslü bir üsluba tepki göstermek, hemen hemen mümkün değildir. Bu çeşit kinaye, üslubu zenginleştiren bir süstür; romanda kinaye ise, en geniş anlamda bir düşünce şeklidir. Bu fark, en az **İnstitutio Oratoria** kadar eskidir. Quintilian, kinayede temel ilkeye örnek

olarak Socrates'in hayatını ve üslubunu gösterir. Socrates'in görünüşte hiçbir şey bilmeyen bir insan rolünde, bilgi edinmek için soru sorması, -bu, Sancho Panza'nın da yeldeğirmenleriyle karşılaştığı zaman kullandığı metottur- kinayeyi ve romanda gerçekçiliği yaratan metottur.

Bununla beraber, başka farkların da üzerinde durulmalıdır. Bunun için Falstaff figürünü tekrar ele almak faydalıdır. Shrewsbury'de büyüleyici, soyut şeref kavramlarına duyduğu şüpheciliğiyle aldatılmayan karakter olan Falstaff, bir yandan da eski bir geleneği devam ettiren palavracı asker olarak hayal dünyasının kurbanıdır. Aynı şekilde bütün romanlar, Sancho Panza'nın romansların dayandığı hayalci yaklaşıma gösterdiği ölçüde kinayeye yer verirler, fakat bazı romanlar, diğerlerinden daha açık ve tabiî bir şekilde kinayeye dayanırlar. Gustave Kahn, Stendhal'in ve genel olarak Fransız romanının kullandığı kinaye üzerine yazdığı kısa bir denemede bu konuyu açıklamaya çalşımaktadır. Kahn, *'Parme Mahkûmu' (La Chartreuse de Parme)* adlı eserde Waterloo muharebesinin kinayeli tasviri ile, *'Bozgun' (La Débâcle)*'daki muharebe meydanının bir kasırgadan sonraki halini tasvir eden bölümü arasında büyük bir fark görür. Stendhal'in konusunu objektif bir şekilde ve yumuşatarak sunuşu ile mukayese edildiği zaman, Zola'nın mübalâğalı hitaplarının, Hugo'nun kehanet dolu romantisizmini hatırlattığı görülür. Kahn'ın getirdiği çözüm, Stendhal'in kinayeli romanı (roman ironigue) ile romantik ve natüralist lirik roman (roman Iyrigue) arasındaki farkı belirtmektir. 'Kinayeli roman'da' oldukça açık bir ifade olduğu halde, 'lirik roman', bilinmeyen yeni bir niteliğe dikkati çekiyor. Harry Levin'in, Stendhal'in kinayeli ve Balzac'ın 'yalın' (deflationary) ve 'abartılmış' (inflationary) sıfatları çok yerindedir. Romans, yansıttığı gerçekleri abartan bir edebî türdür: Romans dünyasında her genç bir kahraman, her rakip bir canavar ve her genç kız bir tabiat harikasıdır. Balzac, George Sand ile Flaubert'te, Balcaz ile mukayese edildikleri zaman, görüldüğü gibi modern romanın gelişmesinde romancının giderek gerçekleri hayal gücünün abartıcı etkisinden kurtarmasını kronolojik bir süreç içinde görürsek de, bu sadece tarihî bir gelişim süreci olarak düşünülemez. Öte yandan gerçekleri karikatür tekniğiyle abartmaktan, **Don Quixote**'ta da gördüğümüz kinayeye geçiş, aynı gelişmenin bir başka yönüdür.

Don Quixote'un ilk bölümlerinde, Sancho Panza efendisini gerçeğe davet eder; fakat İspanya'daki seyahatleri esnasında şövalyenin hayal gücü uşağı da etkisi altına alır ve tahta at Clavileno'ya bindikleri zaman, Sancho'nun da hayal gücü Don Quixote'unki kadar verimli olmaya başlar. Öte yanda Cervantes, gittikçe sessizleşir, romandaki olaylarla okuyucuyu başbaşa bırakmaya başlar ve onları gerçekleri kendi gayretiyle anlamaya

zorlar. Cervantes'in II. bölümde kullandığı metot, XIX. yüzyılda edebî gerçekçiliğin tek aracı olan ve romanı yaratan tekniğin ulaştığı başarıyı hatırlatır. **Don Quixote**'taki ve öteki romanlardaki kinaye, romanda Don Quixote ve Sancho Panza gibi hayalci ve gerçekçi karakterlerin varlığından çok, romancının roman dünyasına ve karakterlerine aldığı tavırdan doğar. Ian Watt'ın da dediği gibi, romanın doğuşu orta sınıfın doğuşunu ve burjuva ahlakının yayılmasını yansıtsa da, XIX. yüzyıl romanında burjuvanın kendisi de romancının kinayesine konu olmuştur. M. Homais, Sancho Panza'yı olduğu kadar, Don Quixote'u da hatırlatır. Önemli olan, M. Homais'in entelektüel ve sosyal durumundan çok, Flaubert'in tavrıdır.

Edebiyatta hayalci (alazon) kendi kendisinin propagandasını yapan kişidir; Gustave Kahn'ın sözleriyle, hangi türde yazarsa yazsın, 'lirik' bir yazardır. Böyle bir yazarın karakterleri ve dünyası, kendi hayal dünyasının mahsulleri, içinde yaşadığı sıkıcı dünyanın hayal gücü ile şekil değiştirmesidir. Balzac ve Zola gibi gerçekleri hayal güçleriyle şişiren romancılar, hepimizin bildiği gerçekleri rüyaların bulanıklığı içinde sunarlar. Vidocq, şeytanlaşarak Vautrin olup çıkar; Baudelair'e göre, Balzac'ın bütün karakterleri temsil ettikleri durum ve kapasite içinde birer dehadırlar. Romans yazarı bizi şan, şeref rüyalarımızın gerçekleşebileceği hayali bir dünyaya götürürken, Balzac ifade ettiği gerçekleri abartır ve yüksek sesle hepsinin doğru olduğunu iddia eder. Her şeye gereğinden çok karşı çıkar. Daha az hayalci veya daha çok kinayeci olan bir romancı ise, sorumluluk almaz, sadece söylediği hikâye ve onu söyleyiş tarzı için özür diler. Bu, bana Cervantes'in yazdığı, fakat sorumluluğu Arap tarihçisi Cide Hamete Benengeli'ye yüklediği bir hikâyeyi hatırlatıyor. Stendhal'in, ihtiraslı İtalyanların motif ve ahlak ilkelerinden söz ederken, yapmacık şaşkınlığını ve alçak gönüllüğünü de, aynı tavır içinde görebiliriz. Gide'in, **Kalpazanlar** (Les Faux-monayeurs)daki karakterlerden söz ederken, Bernart ve Oliver adlı karakterlerin kendisini yönettiğini söylerken takındığı yapmacık tavır, aynı şekilde değerlendirilebilir. Romancı, bu metodu takip ettikçe, kendisini gerçekçiliğin en uç noktasında bulur ve Flaubert ve Verga gibi roman dünyasının tamamen dışına çıkar, çok açık seçik olan ahlak ilkelerini umursamaz, karakterlerini kendi kendilerini savunmaya terk eder. Yine de sorumluluğundan kaçmayan kinayeci romancı, roman dünyasındaki her şeyden sorumludur. Bir romans kahramanı, hikâyesiyle birlikte hayal dünyasının malıdır. Bir roman karakteri ise, daha sıkı bir şekilde gerçek dünyanın kanunlarına bağlıdır. Romanın gerçek hayattan bir dilim alma, gerçek hayat şartları içinde gerçek kadın ve erkekleri yaratma iddiasını kabul edersek '*Gurur Pazarı*' (***Vanity Fair***)'ındaki şu sözler, yukarıda söylediklerimizin aksi gibi görünebilir: Thackeray'in, eserin sonunda '*Haydi çocuklar, kuklaları kutuya koyup kaldıralım oyun bitti*" demesi her

romanda ima edilenin açık bir ifadesidir. Romancı bir kuklacıdır, roman bir kukla oynatma sanatıdır. **Kalpazanlar**'daki açık yenilgi, **Tom Jones**'daki mutlu son, yaygın olan bu durumun sadece daha açık olan örnekleridir.

Açıkça ifade edilmesi gerekmese de, söylemek istediğim şey, Sockrates'in varisi Sancho Panza değil, Cervantes'in kendisidir, yani aldatılmayan kişi romancının kendisidir. Romanda esas karakter olan hayalci, yani içinde yaşadığı dünyanın gerçeklerinden kopuk olan kişi ise, öğrenen, tecrübesinin sonunda hayal âleminden gerçek âleme düşen kişidir ve hiçbir zaman bir kahraman değildir. Gerçeği abartarak ifade eden romancının aksine, gerçeği yalın bir şekilde ifade eden kinayeci romancı, karakterlerinin kendi kendilerine büyümelerine, boyut kazanmalarına izin verir, fakat aslında ustaca ve sessizce, onları hayattaki boyutlarına göre yontar.

Konuya başka bir açıdan bakmak gerekirse, romancının roman dünyasını ve karakterlerini yukarıdan ve dışarıdan gözleyen ve yönlendiren bir tanrı gibi olduğu söylenebilir: Hardy, **Tess** (*Tess of the d'Urbervielles*)'te bir tanrı figürü yarattığı halde, hikâye tekniğinde bir değişiklik yapmamıştır; **Yerlinin Dönüşü** (*The Return of the Native*)'nde ise, bilerek veya bilmeyerek yazarın genel tavrının anlamını açıklamıştır; Euctacia Vye'ın azarladığı kötü tanrı, Hardy'nın kendisidir. Rougonları ve Macquartları korkunç bir mirasın varisi yapan Zola da, objektif ve deneysel metotlar kullanan bir bilim adamı kişiliği içinde, bir aileyi lanetleyen intikam dolu bir tanrıya benzemektedir. Romancıyı roman dünyasını dışarıdan yöneten bir tanrıya benzettiğimiz zaman, Flaubert ve Joyce'u da bu gibi yazarlar arasında sayabiliriz. Fakat romancının roman dünyasının dışında oluşunu fazla abartmamak gerekir. Bu, Zola'nın realizmin bir gereği olarak savunduğu objektiflik özentisinden daha ciddi bir şey değildir. Bir romancı, sonuç itibariyle, karakterlerine iyilik ve kötülüklerine göre paylarına düşen mükâfat ve cezayı veren bir yazardan biraz daha eserinin dışındadır. Romancı, Tolstoy'un benzetmesinde olduğu gibi, gerçeği gören, fakat bekleyen bir tanrı gibidir. Hayalci karakter, gerçekle hayali birbirinden ayıramayan kişidir; gerçekçi karakter ise, onu yönlendirendir. Gerçekte biz de, kilise büyüklerine inanan ve kinayenin Tanrı'ya has olduğunu söyleyen Pascal kadar haklıyız. Pascal, mektuplarının on birincisinde Adem ve Havva'nın cennetten kovulmalarından sonra, Tanrı'nın Adem'e söylediği ilk sözlerin kinaye dolu olduğunu yazmıştır: '*Bak, insan da bizden biri oldu.*' Adem, Tanrı'nın bununla iyilik ve kötülüğün kötü bir şekilde kazanılmış bilgisini kastettiğini anlayabilirdi; fakat bilindiği gibi, böyle kazanılmış bir bilgi insana ölümsüzlüğü kaybettirmiştir. Tekrar romanın esas konusuna, kötülük bilgisinden yoksun olmakla (innocence) kötülük bilgisine sahip olmak (experience) arasındaki kinayeli farka dönelim.

Romanın kahramanı da, bir Adem figürüdür; bu Adem de, romandaki süreç esnasında, hayalinin yarattığı bir çeşit çocukluk cennetinden kovulur. İşte bu cennet romans dünyasıdır. Romancı, Hardy'nin tanrısı gibi, ne iyi, ne de kötü olan, sürekli bir şekilde kinayeli bir rol oynayan bir tanrıdır.

Adem'in durumunun, aynı anda, tanrıların kahkahalarına ve insanların ise feryatlarına sebep oluşu, romanın kökünün komedide ve komik tekniklerde olduğu halde, trajediye en yakın edebî bir çeşit olduğunu açıklayabilir. Kinaye, romanın komedi ve trajedi arasında bir yer işgal etmesini sağlar. J. A. K. Thompson'a göre kinaye *'şaka ile ciddiyet arasında titreyen dengedir.'* Francis Comford'a göre, hayalci karakterlerin gülünç kusurları, trajedi kahramanının büyüklüğünden doğan ve düşmesine sebep olan trajik kusurun (hybris) yani moral körlüğün karşılığıdır. Palavracı Falstaff ve kendisine çok güvenen Othello aynı figürün komik ve trajik kopyalarıdır, kendi yanılgılarından dolayı gerçeği göremeyen adamlardır. Böylece Don Quixote, hem çok abartılmış bir karikatür, hem de -romantikler için- hayalin mahkûm ettiği bir azizdir. Meredith'in Sir Austin Feverel'i bize sistemin faziletlerine saf bir şekilde inanan tavrıyla, Moliére'in monomanyaklarını hatırlatır. *'Richard Feverel' (The Ordeal of Richard Feverel)* adlı eserin sonunda Sir Austin, aşarı gururu yüzünden deliren, ölüme ve felakete sürüklenen bir adam olur. Meredith'e göre, komedinin teorisi trajik espiri üzerine kurulan bir kinaye teorisidir. Aynı şekilde Emma Bovary, Clym Yeobright, Frédéric Moreau ve Olice Chancellor'un da üzerimizde bıraktığı etkinin tanımlanması zordur. Bu karakterlerin içinde bulundukları durum, kinayenin kesin bir şekilde ifade edemediği fakat trajik bir sona dönüşme potansiyelinde olan insan hayatının gerçek bir ifadesi midir? Eğer roman, bize dünyanın gerçek resmini verebilen çok başarılı bir araç olarak görünüyorsa, bu romandaki pek çok anlama gelebilen kinayenin, insan hayatının hiçbir zaman emin olmayacağımız gerçeklerini en doğru bir şekilde yansıtabilmesinden dolayıdır. Hardy'nin *'Hayatın Küçük Kinayeleri' (Life's Little İronies)* adlı eseri, hayatın kinaye dolu oluşu bakımından herkesçe paylaşılan bir fikri yansıtıyor. Hardy'e göre, sadece kinayeli bir anlatım tekniği hayatın özündeki karmaşayı yansıtabilir. Hayatı donuk bir camın ardından seyrettiğimize göre, onun gerçeklerini sadece kinayeli bir şekilde ve dar bir açıdan yansıtabiliriz.

Bundan şu sonucu çıkarabiliriz: Roman saf komediye veya saf trajediye yaklaştıkça, kinaye ve gerçekçiliği aşıp yeni bir hikâye anlatım tekniğine ihtiyaç gösterir. Bu çeşit üslup ise, daha evrensel ve daha felsefî bir dünya görüşünü yansıtır. Bu hüküm romanın XIX. yüzyılın sonunda ve XX. yüzyılın başında gösterdiği gelişmeye de uygun görünüyor. XIX. yüzyılda nesir ve

nazımda kinaye, belli bir amaca hizmet etmiştir. Kinaye, bu süre içinde, romantisizmin mübalağalı hükümlerine, propogandacı ve aşarı duygusal yaklaşımına, yani romans ruhuna en şiddetli tepki şekli olmuştur. Yeats'in *'Ruhumuzu hayallerle öyle besledik ki, bu çeşit gıda ona hassasiyetini kaybettirdi'* şeklindeki sözleri, Flaubert, Baudelaire ve Leconte de Lisle gibi Fransız yazarlarının tepkilerini de ifade etmektedir. Matthew Arnold'un bazı hükümleri de Fransız çağdaşlarınınkine benzemesine rağmen, İngiltere'de bu çeşit tepki, Byron, Peacock ve hatta bir ölçüde daha yumuşak bir şekilde Jane Austen'la, daha önce başlamıştır. Fakat erişebileceği en üstün başarıya ulaştıktan sonra, büyük gerçekçi roman, devrini tamamlamıştır. Romantisizm, XIX. yüzyıl boyunca yaşamasaydı, Flaubert, Twain ve Turgenev'in geliştirdikleri metotlar ve Cervantes, Mademe de La Fayette ve Fielding'in teorisi de olmazdı. Flaubert, bir birey olarak Emma Bovary'nin durumundan Frédéric Moreau'nun temsil ettiği kuşağın meselelerine kadar ele alırken, gerçekçiliğin bütün imkânlarından yararlanmıştır. Böylece XIX. yüzyılın sonunda romanda büyük bir değişiklik görülmemektedir: Romanın, ya çok yoğun bir şekilde insanın psikolojik tecrübesini yansıtmaya, insanın iç dünyasında daha derin kinayeler aramaya veya açıkça evrensel bir boyut kazanmaya, bütün insanların gerçeğe kör olduklarını ve gerçeği bilmenin sadece ilahî bir lütuf olduğunu kabul etmeye başladığı görülür. Gerçekçi romanın metotları ve konuları, XX. yüzyılın başında ve ortalarında yaratılan romanlarda da görülür. Bu romansın, romanın doğuşundan sonra da yaşamaya devam edişi gibi düşünülebilir. Françaís Maurise ve C. F. Snow XX. yüzyılda kullanılan tekniklerle yazan iki romancıdırlar. Fakat James'in çeşitli görüş açılarını yansıtması, Virginie Woolf'un 'bilinç-akışı' (stream of consciousness) tekniğini kullanması Gide ve Proust'un karmaşık bilinç ve bilinçaltı tahlilleri, modern romanın, çağın gerçek kavramına yaklaşımındaki farkları yansıtmaktadırlar. Bunun modern romanı etkilemesi de kaçınılmazdı. Modern romandaki bu yeni gelişmeler, Bergson ve Freud gibi kişilerin bulgularından yararlanmıştır; romandaki diğer değişikliklerin sebebini de Sir J. G. Frazer'de aramalıyız. Zola ve Hardy gibi yazarların elinde roman, insan hayatını mit ve efsane terimleri içinde tanımlayan bir yaklaşım (remythification)ın etkisine girmiştir. Böylece modern roman, ilk romancıların şiirsel bulup kaçındıkları bazı metot ve bu metotların yarattığı etkileri benimsemiştir. İlk romancıların eserlerinde takip ettikleri yol, başta romans dünyasını alay konusu yapıp sonra da gerçekçiliklerini ifade etmek olmuştur. 1900'den sonra gittikçe gelişen roman tipinde ise, Cervantes'in takip ettiği metodun tamamen tersini görüyoruz. Joyce ve Mann, eserlerine gerçekçilik ile başlayıp onları mito-poetik metotla bitirmektedirler. Gerçekçilik karikatür tekniği kullanarak romans dünyasıyla alay ettiği gibi, daha modern

romanların yazarları da, gerçekçi romanların metotlarını alay konusu yapmaktadırlar. Proust, kendisinden önceki gerçekçilerin eserlerinden sağladığı alıntılarla eserlerinde komik etkiyi yaratan gözlemci rolünde, konusuna aldığı objektif, duygusuz tavır için sadece *'Gözlüyorum'* demiştir. Joyce'da, *'Ulysses'* adlı eserinin *'İthaca'* bölümünde gerçekçiliğin katalokçu yaklaşımı ile alay etmektedir.

XX. yüzyılın başlangıcında romanın gelişmesini kusursuz bir şekilde tamamladığını söylemek istemiyorum. Böyle bir hüküm gerçeği yansıtmaktan uzaktır. Romanın, sosyal düzendeki, bilimdeki ve felsefedeki değişiklikleri yansıtan kinayeli özü, romanın yapısında uzun ömürlü etkiler bırakmıştır. Proust'un, Marcel'i, isimlerin önemli olduğu bir çağdan eşyanın önem kazandığı bir çağa yetişmiştir. Jocyce'un **Ulysses**'i, modern bir şehrin atmosferine sahiptir. Joyce'un kullandığı mitin amacı ise, eserdeki kinayeye hizmet etmektir. Karakteristik niteliklerine göre modern romanın çeşitlerine bir göz atarsak, görürüz ki, Cervantes'ten XIX. yüzyılın sonuna kadar kinayeli gerçekçilik XX. yüzyılda gelişen diğer roman tekniklerini hazırlamıştır. XX. yüzyılda hayal gücünün yarattığı ve hikâye etme aracı olarak nesri kullanan edebî türe daha uzun bir zaman roman demeye devam edebiliriz. Fransızlar ise, romans ve roman arasındaki farkı belirtmeksizin her ikisine de 'roman' demek zorunda kalmışlardır. Fakat XIX. yüzyılda bile İngiltere ve Fransa'da yaratılmış olan hikâye türü edebiyattan, başka ülkelerin bu tür edebiyatlarına dikkatimizi çevirdiğimiz zaman, beklentilerimizin bizi tatmin etmeyebileceğini bilmeliyiz. Roman tarihin bir devrinde, İngiltere ve Fransa'da hikâye sanatının çok yaygın bir şekliydi. Bu hüküm, Amerika ve Rusya için pek geçerli görünmüyor. *'Amerikan romanı'* dediğimiz zaman yine romans ve roman arasındaki farkı belirtmeyiz. Richard Chase gibi, Amerikan romanını, bütün imkânlarıyla daha çok çeşit içinde ve Amerikan hayal gücünü çok daha doğru bir şekilde yansıtan Amerikan romansından ayırt etseydik, Nathaniel Hawthorne'un, *'Yedi Çatılı Ev' (The House of the Seven Gables)* adlı eserinin ön sözünde dediği gibi, eleştiri kavramlarımızdaki bu yanıltıcı kargaşayı da ortadan kaldırmış olurduk. Rusya'da Gogol, Goncharov, Saltykov, Turgenev ve Chekhov gibi yazarların temsil ettikleri geleneği oluşturan bir kinaye edebiyatı varsa da, Dostoevsky ve Tolstoy gibi yazarların daha etkileyici olan eserleri, E.M. Forster'in 'Kehanet Edebiyatı' dediği bir edebî çeşidin içinde yer alırlar. Bu eserler, **Don Quixote** ile başlayıp devam eden, nitelikleri daha kesin bir şekilde belirtilmiş olan geleneğin dışında kalan romanlardır. Forster'ın da dediği gibi, bu çeşit hikâye edebiyatını incelemek için, çağdaş İngiliz ve Fransız romanlarında olduğu gibi, farklı birtakım ölçülere ihtiyaç vardır. Brunetiêre'in edebî türlerin evrimi teorisi, ilerleme (progress) ve tekâmül (evolution) kavramlarını birbirine karıştır-

dığı için yanlıştır. Fakat edebî türler de değişirler. Gerçekçilik diye tanımladığımız roman, romanstan doğmuştur. Aynı şekilde gerçek kavramlarımız değiştiğinden, görüntü ve gerçek arasındaki tezadı yansıtan kinayeli hikâye sanatı gelişmesini tamamladığından, romandan da yepyeni bir edebî çeşit doğmuştur.

Joseph Conrad

Romanın Dünyası

Roman, dehanın en iyi ifade bulduğu, sempatimizi en çok talep eden edebî bir çeşittir. Romancının sanatı basittir. Roman bütün sanat dalları arasında, gerçeği en dolaylı bir şekilde ifade eden, kendisine hizmet edenlerin, bağlananların vicdanî endişelerinin etkisiyle anlaşılması çok zorlaşan, her şeyin üstünde sanatçının yüreğine ve zekâsına en çok sorumluluk yükleyen bir sanattır. Romanda yeni bir dünyanın yaratılması, yaratıcı dehaya sahip olanlardan başkaları için çok büyük bir sorumluluktur. Gerçekte her romancı, gerçekten inandığı büyük veya küçük bir dünya yaratarak işine başlamak zorundadır. Romandaki bu dünya, sanatçının kendi dünya görüşünden bir başkasını yansıtamaz. Yani roman, tamamen bireysel, esrar dolu bir dünyanın imajıdır. Buna rağmen bu tamamen bireysel bir dünyada okuyucunun da duygularına, düşüncelerine ve tecrübelerine benzeyen bir şeyler vardır. En kötü romanın bile çekirdeğinde bir çeşit gerçek vardır. Bu, baba Dumas'nın romanlarında olduğu gibi hayat denen oyunda çocukça ve yapay bir heyecanı yansıtan bir gerçek bile olsa... İnsan ruhunun derinliklerini tam olarak yansıtan gerçeği Mr. Henry James'in romanlarında bulmak mümkündür. Balzac'ın yarattığı zalim ve vahşi dünya ise, insanın doymak bilmeyen iştahını hak etmediği bir ganimetin ortasında başıboş bırakıverir ve bu durumun korkunç ve komik gerçeğini yansıtır. Kanuna uygun veya kanunsuz bir şekilde boyun eğerek veya isyan ederek, sosyal formülleri akıllıca kullanarak veya en son bilimsel bulgulara sığınarak mutluluk aramak, romancının meşru olarak ele alabileceği tek temadır. Romancı ise, yeryüzünde insanların kurduğu krallığın içinde yer alan insanın yaşadığı bütün maceraların tarihçisidir. Romancının yarattığı bu yeryüzü krallığı, onun karakterlerinin ayakta durabildiği, tökezlediği ve öldüğü bu âlem, gerçeğe sadık kalınarak yazılan bu tarih içinde yer almalıdır. Bütün bunların ahenkli bir bütün içinde yer alması, gerçekten büyük bir başarıdır. Hatta insanı tanımayan bir yüreğin aptalca hevesinden kaynaklanmıyorsa, ciddi bir niyet ve dikkatle başlatılan böyle bir teşebbüs bile çok şerefli bir istektir. Çünkü aptalların düşüncesizce hücum ettikleri bu yere sükûnetle adım atmak bile,

cesaret ister. Çok ünlü ve başarılı bir Fransız romancısının söylediği gibi, *'Bu, çok zor bir sanattır.'*

Romancı, yeteneğini, yapmak istediği işle başa çıkabileceğinden emin olmamalıdır ve hayal gücünü abartmamalıdır. Edebî yaratıcılık, insanın meşru etkinliklerinden sadece bir tanesi olduğuna göre, hayat dediğimiz en büyük eylem içindeki bütün insan etkinliklerinin her birinin ayırıcı niteliklerini kavrayamadığı zaman, hiçbir değere sahip değildir. Yaratıcılığın bu şartı, bazen romancı tarafından unutulur. Özellikle gençlik yıllarında yazar, insan dimağının diğer işlevlerini küçümseyip kendi yaratıcı gücünü hepsinin üstünde bulur. Nazım ve nesir eserler içinde ilahî ışığın parladığı bölümler vardır, fakat bütün insan çabasının içinde bunun özel bir önemi yoktur. Roman yazmayı öteki sanat etkinliklerinden daha haklı çıkaracak bir formül de yoktur. Öteki sanat dalları gibi, roman da, belki hiçbir iz bırakmaksızın unutulmaya mahkûmdur. Düşüncenin öteki alanlarında çalışanlarla mukayese edildiği zaman, romancının imtiyazı, ifade hürriyetine sahip olmasından ileri gelir. Bu da, kaleminin kölesi olan romancının tek tesellisidir.

Northop FRYE

Hikâye Türü Edebiyatın Dört Şekli

Nesrin ritmi içinde ifade bulan edebî türe hikâye (fiction) demekle, hikâyenin gerçekle ilgisi olmadığını söylemiş oluyoruz. Böylece kütüphaneye gelen bir otobiyografi, eğer kütüphaneci eserin yazarına inanıyorsa, hikâye türünden olmayan eserle aynı rafa gider. Aksi halde hikâye sayılan edebî eserle ayni rafta kalır. Bir edebiyat eleştiricisinin açısından böyle bir ayrımın faydasını anlamak zordur. Şüphesiz ki 'hikâye' (fiction) kelimesi de, 'şiir' kelimesi gibi, etimoloji bakımından, kendi dışında bir maksada hizmet etmez. Eleştiride hikâye, edebiyat sanatı içinde yer alan, esasta uzun ve devamlı olan ve hemen her zaman nesirde ifade bulan bir sanat eseridir. Eğer bu abartılmış bir tanımsa, hiç olmazsa gerçekten bu türü temsil eden 'roman'ı, nesirde ifade bulan diğer hayal mahsulü edebî eserle aynı tutmaya karşı çıkmalıyız.

Edebî olan ve olmayan eserler arasında bulunan, sınıflandırılmamış birkaç eseri inceleyelim: **Tristram Shandy** bir roman mıdır? **Tristram Shandy,** bir eseri 'hikâye' olarak niteleyen ölçüleri bir kenara itmesine rağmen, hemen hemen herkes bu soruya olumlu cevap verecektir. **Gulliver'in Seyahatleri** (*Gulluver's Travels*) bir roman mıdır? Bu soruya, Dewey'in desimal sistemi dâhil, pek çok kişi olumsuz cevap verecektir ve onu 'hiciv ve

mizah' olarak tanımlayacaktır. Fakat şüphesiz ki herkes, onu hayal mahsulü olan edebî eserlerle aynı gruba koyacaktır. Eğer **Gulliver'in Seyahatleri,** hikâye türünden eserler arasında yer alırsa, nesirde ifade bulan hayal mahsulü eserlerle, bunun bir çeşidi olan 'roman' arasında bir fark olması gerekir. Şimdi 'hikâye' konusuna dönelim: **Sartor Resartus** bir hikâye midir? Hikâye değilse, niçin hikâye değildir? **Melankolinin Anatomisi** (The Anatomy of Melancholy) hikâye midir? Edebî bir eser midir? Borrow'un **Lavengro**'su bir hikâye midir? 'Everyman's Library' denilen yayınevine göre, cevap 'evet'tir. Diğer bir yayınevi olan 'World's Classics' ise, bu eseri seyahat ve topografi ile ilgili bir eser olarak görmektedir.

Hikâyeyi romanla aynı tutan edebiyat tarihçisi, dünyanın romansız da olabildiği uzun süreye şaşıp kalmaktadır. Defoe, onu bu büyük eksiklikten kurtarıncaya kadar, edebiyat tarihçisinin görüş açısı sınırlı olmuştur. Edebiyat tarihçisi, Tudor devrinde yazılmış hayal mahsulü eserleri bir seri roman denemesi olarak görmüşse de, bu tanım Deloney'in eserleri için tatminkâr, Sidney'in eserleri için anlamsızdır. Edebiyat eleştiricisine göre, retorik tekniklerin yarattığı nesrin, altın çağını yaşadığı XVII. yüzyılda, hikâye türü edebiyatın yeri boştur. Eleştirici, nihayet, 1900'e kadar az çok tanımlanabilen bir edebî türün adı olan 'roman' kelimesinin, o tarihten beri herhangi bir konuda yazılan, ifade ortamı olarak nesri kullanan ve hemen hemen her çeşit eser için kullanılan bir terim olduğunu anlar. Açıkça ifade etmek gerekirse, bu roman merkezli, nesri ifade ortamı olarak kullanan hikâye edebiyatını, bugün artık geçerliliğini yitirecek kadar karmaşık bir hal almış Ptolemik dünya görüşüne benzetebiliriz. Bugün biraz daha nispî olan Copernicus'unkine benzeyen bir sistemin, onun yerini alması gerekir.

Romanı bir hikâye şekli olarak kabul edip bu konuda ciddî bir şekilde düşünmeye başladığımız zaman, ne olursa, onun karakteristik niteliklerinin, Defoe, Fielding, Austen ve James'i roman geleneğinin merkezine yerleştirdiğini, Borrow, Peacock, Melville ve Emily Bronte'nin ise, bu merkezin dışında yer aldığını görürüz. Bu, bu eserleri değerlerine göre derecelendirmek demek değildir. **Moby Dick**'in **Egoist** (The Egoist)'ten daha büyük bir eser olduğunu düşünebiliriz, fakat Meredith'in eseri tipik bir romanın özelliklerine daha çok sahiptir. Fielding'in nesirde ifade edilmiş bir 'komik destan' (mock-epic) olarak geliştirdiği roman kavramı, kurmaya çalıştığı geleneğin temelini oluşturmuştur. Jane Austen'in eserleri gibi tipik romanlarda olaylar dizisi (action) ve karşılıklı konuşmalar (diologue) salon komedisi (comedy of manners) geleneğinde olduğu gibi, birbiriyle sıkı bir şekilde örülmüştür. **Uğuldayan Tepeler** (Wuthering Heights)'deki geleneksel özellikler ise, masal ve baladdaki özelliklere benzer. Bu çeşit eserler, gazap, ihtiras gibi

trajik duyguları işlediklerinden, trajediye daha yakındırlar. Böyle yoğun duygular, Jane Austen'in eserlerinde yaratılan sükûneti bozdukları halde, bu eserlerde olaylar dizisinin şekli de farklıdır. Jane Austen'ın yaptığı gibi, olayları merkezî bir durumun etrafında geliştirmek yerine, Emilly Bronte'de olaylar, yatay bir şekilde gelişir ve yazar, Jane Austen'ın eserlerinde bulunması çok uygunsuz olan bir hikâyecinin yardımına sığınır. Bu gibi teknik farklar, **Uğuldayan Tepeler**'in romandan farklı bir hikâye şekli olduğunu göstermektedir. Bu sebepten dolayı bu eseri burada 'romans' olarak sınıflandırabiliriz. Yine bu yazıda 'romans' kelimesini çeşitli anlamlarda kullanmak zorunda kalacağız. Fakat genel olarak 'romans' kelimesi daha kısa bir hikâye çeşidi olan 'masal'dan daha iyidir.

'Roman' ve 'romans' arasındaki en önemli fark, karakterlerin yaratılışında kendisini gösterir: Romans yazarı, eserinde 'gerçek insan' yaratmaya çalışmaz. Onun karakterleri çeşitli ruh hallerinin somut (alegorik) sembolleridir. Jung'un 'libido'sunu, 'anima'sını bulduğumuz eserler romanslardır. Romanslardaki kadın ve erkek kahramanlar ve kötü karakterler, evrensel tipler (arche-types)i yansıtan birer gölgedirler. İşte romansın, romanda eksik olan yoğun, subjektif duyguların sıcaklığını yaymasının ve alegorik sembollerin sürekli bir şekilde hikâyenin içine sızmasının sebebi budur. Romansı, romandan daha ihtilâlci bir hikâye şekli yapan şey, romans karakterlerinde bazı karakter unsurlarının başıboş bırakılmasıdır. Romancı, şahsiyetle, sosyal maskelerini takmış karakterlerle meşguldür. Romancının dengeli bir toplum çerçevesine ihtiyacı vardır. En iyi romancılarımızdan çoğu, karakterlerini yaratırken, en ince ayrıntıyı bile ihmal etmemeye çalışırlar. Romans yazarı ise, karakterlerini bazı niteliklerin vücut bulmuş bir temsilcisi, başka karakterlerden tamamen farklı tipler olarak, sosyal ortam dışında, hayalin potasında idealleştirerek yaratır. Bir romans karakteri, ne kadar muhafazakâr olursa olsun, toplum değerlerini hiçe sayan (nihilist) sosyalleşmesi mümkün olmayan, eserin sayfalarına sığmayan bir kişidir. Öyleyse mensur bir romans, romandan ayırt edilmesi gereken bir hikâye şeklidir ve 'romans' olarak adlandırılan, mensur eserler pek çok eserden ayrı bir şekilde değerlendirilmelidir. Hatta kısa hikâyeler olarak bilinen diğer grup içinde, Poe'nun 'masal' (tale) olarak adlandırdığı hikâyeleri bile, farklı bir şekilde değerlendirilebilir. Poe'nun hikâyeleri ile romans arasındaki ilişkiyi, Chekhov veya Katherine Mansfield'in hikâyeleriyle roman arasındaki ilişkiye benzetebiliriz. Her iki şekil içinde saf örnek bulmak zordur. Romana dönüştürülemeyecek herhangi bir modern romans bulmak ne kadar zorsa, bunun aksi de o kadar geçerlidir. Mensur hikâye türünden eserleri oluşturan unsurlar, tıpkı insanlarda çeşitli ırkların niteliklerinin karışmış olması gibi, karışmış bir durumdadırlar, bunları dişi ve erkek diye ayırmak zordur. Ger-

çekte okuyucu, bu çeşit karışık unsurlardan oluşmuş hikâyeleri beğenmektedir; romantik bir roman, okuyucusunun libidosunu romanın erkek kahramanına, animasını da romanın kadın kahramanına yansıtmasına hizmet ettiği ölçüde romantiktir. Bu psikolojik olay, bildiğimiz, içinde yaşadığımız dünyanın imkânları içinde olursa, eser romandır. Bunun için, bu konu eleştiride tamamen açıklığa kavuşmuş olmasa da, özellikle epeyce anlaşıldığı bir zamanda, böyle bir ayırım üzerinde durmanın faydası nedir, diye sorulabilir. Trollop'un romanlar, William Morris'in ise romanslar yazdığını işitmek hiç şaşırtıcı değildir.

Amacımız, büyük bir romans yazarının eserinde kullanmayı tercih ettiği teknikleri incelemektir. Eleştirici; romansı bir hikâye çeşidi olarak ciddî bir şekilde incelemeyi bilmiyor diye, William Morris'i mensur hikâye türünden eser yazarlarının dışında bırakamayız. Ayrıca romansın ihtilâlci tabiatı hakkında söylediklerimizi düşününce, Morris'in romanslarının, yazarın sosyal davranışı açısından bir kaçış olarak düşünülmesi gerekir. Scott, bir romans yazarı olduğu için, bir romancı olarak onun eserlerinde sadece hata aramak, iyi eleştiri yapmak demek değildir. *'Hac Yolunda' (The Pilgrims Progress)* adlı eserin romantik nitelikleri, şahsiyetsiz tipleri ve dine aldığı ihtilalci yaklaşım, bu eseri dört başı mamur bir romans olarak tanımlamamızı sağlar. Bu eser, sahip olduğu dinî içerikten dolayı sadece İngiliz edebiyatında değeri olan bir eser değildir. Nihayet, *'Yedi Çatılı Ev'* adlı eserinin ön sözünde Hawthorne, eserinin bir roman olarak değil de romans olarak okunmasını istediği zaman, romanın kazandığı prestijin, romans yazarını, romans yazdığı için özür dilemeye sevk ettiğini ifade etse de, söylemek istediğini iyi ifade etmiştir.

Romans, romandan daha eski bir hikâye şeklidir. Bu, bizi romansın insanlığın gençliğine ait, iyi gelişmemiş, terk edilmesi gereken bir şey olduğu şeklindeki tarihî bir yanılgıya düşürmüştür. Ahlakî bakımdan saflığı ve kahramanlığı ciddi bir şekilde idealleştiren romansın hitap ettiği toplum, aristokrasidir. Bu hükmün yukarıda sözü geçen romansın ihtilâlci karakteriyle ters düştüğü açıktır. (Ön sözde, romansta mit üzerine ifade edilen fikirlere bakınız.) Romans, romantik akım olarak adlandırdığımız devirde, bu devrin Orta Çağ derebeylik sistemine ve kahramanlık kültüne olan meylinden ve libidonun idealleştirilmesinden dolayı tekrar moda olmuştur. İngiltere'de Scott'un ve daha küçük ölçüde de Brontelerin romanslarına, Northumbria bölgesindeki endüstrileşmeye gösterilen bir tepki de denebilir. Aynı tepki, Wordsworth'un, Burns'ün şiirlerini ve Carlyle'in felsefesini de yaratmıştır. Bunun için, burjuva romanında, romans ve onun ideallerinin alaya alınmasının önemli bir tema oluşu, şaşırtıcı değildir. **Don Quixote** ile başlayan

gelenek, romantik bir duruma kendi görüş açısından bakan bir romanda devam eder. Öyle ki, romans ve romanı yaşatan iki zıt gelenek, duygusal bir karışım yerine kinayeli bir bileşik oluşturur. **Northanger Abbey, Madame Bovary** ve **Lord Jim,** bu çeşit romanlardan sayılabilir.

'Hac Yolunda' adlı eserde olduğu gibi, romansta alegori kullanma meyli, bilinçli bir şekilde veya William Morris'in eserinde olduğu gibi bilinçsizdir. Kahramanları konu edinen romans, insanları konu edinen romanla, tanrıları konu edinen mitler arasında yer alır. Mensur romanslar, önce, klasik mitolojinin gelişmesinde son safha olarak ortaya çıkarlar. İzlanda'da yaratılan mensur kahramanlık hikâyeleri (Saga) nazım şeklindeki **Eddalar**'dan(*) sonra gelir. Roman ise, tarihî olaylara hayal gücü ile yaklaşmanın bir sonucudur. Fielding'in **Tom Jones**'u 'tarih' olarak tanımlamakta ne kadar haklı olduğu, genel bir kural olarak teyit edilmiştir. Roman, öz bakımından zenginleştikçe, ondaki tarihe benzeyen yapı daha açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Roman, hayal gücünün yarattığı bir tarih olduğuna göre, romancı ekseriya materyalini esnek ve kabaca çağdaş olan bir durum içinden seçer ve tespit edilmiş tarihi bir kalıp içinde esnekliğini kaybetmek istemez. **Waverly,** yazılışından atmış yıl önceki bir olayı, **Küçük Dorrit** (Little Dorrit) ise, kırk yıl önceki bir olayı yansıtır. Fakat romansta tarihî olaylara sadakatın daha fazla oluşu, roman yazarının ise, daha esnek bir tutum içinde oluşu, tarihî romanlara genel olarak romans denmesine sebep olabilir. Aynı şekilde bir roman, geçmişe ait olayları yansıttığı zaman, daha romantik bir etkiye sahiptir. Böylece Trollope'un romanları İkinci Dünya Savaşı esnasında romanslar olarak okunmuşlardır. Belki de bütün dünyayı kendisine sahne olarak seçen romansın aksine, romanı batılı insan ve zamanla ittifaka zorlayan şey, onun tarihle ve değişen bir dünya anlayışıyla olan bağlantısıdır. Otobiyografi, tanımlanması çok zor olan ölçülerde romanla karışan veya ona benzeyen edebî bir türdür. Otobiyografilerin çoğu, ilham ve hayal gücünün mahsulüdürler, bundan dolayı sanatçı, hikâyede olduğu gibi, hayatındaki olaylar ve tecrübeler arasından sadece bir bütün oluşturacak olanları seçmek zorundadır. Bu bütünün yansıttığı şahsiyet, sanatçının gerçek şahsiyetinden üstün olabilir veya gerçek karakter ve davranışlarını ifade edebilir. Bu çok önemli hikâye şekline, onu ilk defa kullanan St. Augustine'den dolayı 'itirafname' diyoruz. İtirafnameye modern şeklini veren kişi ise, Rousseau'dur. Mistiklerin beğendikleri, çok ustaca yazılmış itirafnamelerden başka, İngiliz edebiyatında dinî konularda yazılmış itirafnameler de vardır.

(*) Eddas: Nazım ve nesir şeklinde yazılmış, İzlanda mitlerinden ve dinî inançlarından bahseden eserlerden oluşmuş iki koleksiyondur.

Romansta olduğu gibi, itirafnamenin de farklı bir şeklini ayırt etmemize yarayan bir ölçü vardır. Bu ölçü, en iyi mensur eserlerimizden birçoğunun edebî eser olarak yerini tayin etmemize hizmet eder ve pek dinî ve felsefî olmayan, fakat nesirde üslup çeşitlerine örnek teşkil eden bu eserlerin edebî sayılmayan bir grup kitap arasında unutulmasını engeller, itirafnamenin de, roman ve romans gibi kısa şekilleri vardır. Hepimizce bilinen, Montaigne'nin 'Livre de bonne foy' adlı eseri, denemelerden oluşmuş bir itirafnamedir. Bu denemelerin içinde itirafnamenin uzun şekli yoktur. Joyce'un 'Dublinliler' (Dubliners) adlı kısa hikâyelerden oluşmuş eserinde Boccacio'nun da 'Decameron' adlı eserinde, hikâye türüne getirdikleri yeniliği, Montaigne de itirafnamede getirmiştir.

Rousseau'dan sonra -gerçekte Rousseau ile- itirafname romana dönüşür ve itirafnamenin hayal gücü yardımıyla romanlaşmasından otobiyografik roman (Künstler-roman) ve onun çeşitleri meydana gelir. Bir itirafnamede konunun yazarın ve kendi hayatından alınması gerekmez; **Moll Flanders**'de olduğu gibi ve ondan beri otobiyografik romanlarda dramatize edilen karakterlerin hayat hikâyeleri söz konusudur. 'Bilinç akışı' tekniği, romanla itirafnamenin oluşturduğu sentezi en uygun şekilde verir, fakat bu tekniğin kullanıldığı romanlarda bile, itirafnamenin ayırıcı nitelikleri açıkça görülür. Hemen hemen her zaman itirafnamelerde, esas karakterin dine, politikaya veya sanata duyduğu teorik veya entelektüel ilgi önemli bir yer tutar. Bir itirafname yazarına hayatının yazılmaya değer olduğunu hissettiren şey, onun bu gibi konulardaki düşüncelerini bir bütün içinde düzenlemede gösterdiği başarıdır. Fakat böyle fikirlere ve teorik hükümlere duyulan ilgi, gerçek romanı yaratan dehaya yabancıdır. Gerçek romanda en önemli teorik mesele, teoriyi insan ilişkileri içinde eritmektir. Herkesçe bilinen bir örnek vermek için Jane Austen'i ele alırsak, onun romanlarında kilise, devlet ve kültür, sadece sosyal meseleler olarak ele alınmışlardır. Henryi James'in ise, hiçbir fikrin ihlâl edemediği çok ince bir roman dehasına sahip olduğu bilinir. Fikirlerini ön plana almadan edemeyen ve James'in başardığı gibi, fikirlerini hazmedecek sabrı olmayan bir romancı, Mill'in dediği gibi, içgüdüsel bir şekilde tek bir karakterin ruhsal gelişimini konu edinen eserler verir. Joyce'un *'Portre' (The Portrai)* adlı eserinde, esas karakterin dramatik gelişiminin dönüm noktası (climax)ında estetik bir teorinin teknik yönden açıklanmasını gördüğümüz zaman, bunu aynı romanda nesir sanatındaki başka bir geleneğin varlığıyla açıklayabiliriz.

Roman, genellikle, dışadönük (extroverted) ve kişiseldir: Romanın özü, toplumun içinde göründüğü şekilleriyle insan karakteridir. Romans ise, genellikle, içedönük (introverted) ve kişiseldir; romans da insan karakteriy-

le ilgilenir, fakat bu ilgileniş subjektif bir şekildedir. Burada 'sübjektif' kelimesi, konudan çok, bir teknik meselesidir. Romans karakterleri, birer kahramandırlar ve bu yüzden onların iç dünyalarına sızmak mümkün değildir; romancı ise, karakterlerine daha objektif bir şekilde yaklaşır. İtirafname de, içedönük bir edebî şekildir, fakat özündeki düşünce unsuru çok yoğundur. Bundan sonraki işimiz, hikâye türünden edebiyatta dördüncü bir şekli ele almaktır. Bu hikâye şekli de, dışadönük ve felsefidir.

Bu yazının bazında, *'Gulliver'in Seyahatleri'* adlı eserin, roman olmadığı halde, hikâye türünden bir edebî eser olduğunu söyledik. Öyleyse bu eser de bir hikâye çeşididir ve onun da bir şekli olduğuna göre, Rousseau'nun **Emile**'inden Voltaire'in **Candide**'ine; Butler'ın *'İhtiras Yolu' (The Way of All Flesh)* adlı eserinden ütopyalara veya Huxley'in *'Point Counterpoint'* adlı eserinden *'Cesur Yeni Dünya' (Brave New World)* adlı eserine döndüğümüz zaman, ne olursa olsun bu şekle dönmüş oluyoruz. Böylece bu hikâye şeklinin de kendine has bir geleneği olduğu açıktır ve Butler ve Huxley'in yarattıkları örneklerde olduğu gibi, bu çeşit hikâye de, romanın gösterdiği büyük gelişmeye rağmen varlığını koruyabilmiştir. **Gulliver'in Seyahatleri** ve **Candide** gibi eserlerin oluşturduğu bu geleneğin, Rabelais ve Erasmus'tan Lucian'a kadar uzandığını kimse inkâr edemez. Rabelais, Swift ve Voltaire'in üslup ve düşünceleri hakkında çok şey söylendiği halde, belli bir alanda çalışan ustalar olarak kendileri hakkında çok az şey öğrenilmiştir; bu da roman inceleyen bir eleştiricinin küçümseyeceği bir mesele değildir. Bu gelenekte eser veren Huxley'in ustası olan Peacock'un durumu daha da kötü olmuştur, çünkü eserlerinin şekli pek iyi anlaşılmadığı için, dikkatsiz üslubundan dolayı, hikâyenin gelişimindeki yerinin pek saygıdeğer olmadığı izlenimi de yaygındır. Gerçekte Jane Austen, kullandığı dil ve teknikler bakımından ne kadar müstesna ve kusursuzsa, o da öyledir.

Bu yazarların kullandığı üsluba, ilk defa kötümser (cynic) bir Yunanlı yazar olan Menippus tarafından kullanıldığı için Menippus hicvi ve bazen de Varron hicvi denir. Menippus'un eserleri kayıptır, fakat kendisinin biri, Yunanlı Lucian ve diğeri de Romalı Varro olmak üzere iki büyük müdiri olmuştur. Varro'nun başlattığı ve paramparça birkaç eser sayesinde hayatta kalabilmiş olan gelenek, Petronius ve Apeleius tarafından devam ettirilmi tir. Mennippus hicvi, araya giren nesir parçalara (interlüdlere) sahip nazım şeklindeki bir hicivden doğmuştur, fakat bu hiciv, Peaccock"ta görüldüğü gibi, arada sırada manzum bölümlere sahip olan nesir şekliyle bize ulaşmıştır.

Menippus hicvi, insanlardan çok, ruh durumlarını konu edinir. Bu çeşit hicivde, ukalâlar, bağnazlar, kötü huylular, sonradan görmeler, sanat düş-

künleri, müfritler, her meslekten açgözlü yetersiz kişiler, sosyal davranışları ele alınmaksızın sadece tipik meşgaleleri açısından alay konusu edilirler. Menippus'us hicvi, böylece, soyut fikirleri ve teorileri işlemede gösterdiği hünerden dolayı, itirafnameye benzer ve gerçekçi olmayan ve sadece bazı fikirleri temsil eden karakterleriyle romandan farklıdır. Bu konuda da farkları kesin çizgilerle belirtmemekte fayda vardır. Eğer Jane Austen'in bir karakterini, Peacock'un karakterlerinden biriyle mukayese edersek, romanla hiciv arasındaki farkı hemen hissederiz. Squire Western, bir roman karakteri olduğu halde, Thwackum ve Square, Menippus'un tipleridir. Bu gelenekte hiç değişmeyen tema, yukarıda sözü geçen bilgiç tiplerle alay etmektir. Romancı kötülük ve beşerî zaafları sosyal hastalıklar olarak görür, fakat Menippus hicvine göre bunlar, zekânın hastalıklarıdır, muhteşem filozofun aynı anda, hem tanımladığı, hem de temsil ettiği müfrit bir bilgiçliktir.

Petronius, Apuleius, Rabelais, Swift ve Voltaire gibi yazarların hepsi, romans üslubuyla karışık gevşek dokulu bir nesir kullanırlar. Bununla beraber, Menippus'un hicvi, romanstan farklıdır (Rabelais'nin hicvindeki romans unsuru çok güçlüdür), çünkü Rabelais, eserlerinde karakterleri karikatürleştiren oynak zekâ oyunlarıyla mizah dolu gözlemlerini rahatça birleştirebilir. Bu çeşit hiciv, toplumun gerçek yapısıyla ilgilenen (pikaresk) macera romanından da farklıdır. En yoğun şekliyle Menippus hicvi, tek bir düşünce şeklinin terimleri içinde, bir dünya görüşü verir. Eserin hikâye ile kaynaşarak gelişen fikir dokusu, hikâyenin alışılmış mantık dokusunu sık sık ihlâl eder. Böylece eserin mantık yapısında ortaya çıkan görüntüdeki bozukluk, onu roman ölçülerine göre değerlendiren okuyucunun dikkatsizliğinden ileri gelmektedir.

'Hiciv' kelimesi, eski Roma ve Rönasansta, bu başlık altında yazılan, biri nesir, öteki manzum olan iki edebî ifade şekli için kullanılmıştır. Şimdi ise, hiciv, eserin yapısını tayin eden mit (mythos) dediğimiz bir yapı veya yaklaşım anlamına gelir. Tartışmakta olduğumuz Menippus hicvinde, bu şekle verilen isim, yazarın yaklaşımı için de gerçeklidir. Gördük ki, bir yaklaşımın tanımı olarak hiciv, ahlak ilkeleriyle hayal gücünün birleştirilmesidir. Sadece edebî bir çeşidin adı olarak hiciv ise, (çünkü mit, herhangi bir sanat dalında da kullanılabilir) daha esnektir veya tamamen hayal mahsulü, ya da tamamen ahlakî bir eseri niteleyebilir. Menippus'un macera hikâyeleri, böylece, peri masallarında olduğu gibi, sadece hayal mahsulü olabilirler. **Alice Harikalar Ülkesinde** ve buna benzeyen eserler, Menippus'un hicivlerine benzerler. Rabelais'nin etkisi altında yaratılan *'Su Bebekleri' (The Water-Babies).* adlı eser de öyledir. Sadece ahlakî olan hicivler, tek bir fikir sistemine dayalı,

ciddî bir toplum anlayışını yansıtırlar, başka bir deyişle ütopya olarak nitelendirilebilirler.

Menippus hicvinin en kısa şekli, ekseriya, iki veya daha çok kişi arasında geçen bir konuşmadır. Bu konuşma içinde dramatik gerilim yaratan şey, karakterler arasındaki çatışma olmayıp fikirler arasındaki çatışmadır. Erasmus'un sevdiği hiciv şekli budur, aynı üslup Voltaire'e de yabancı değildir. Bu kısa hicivlerde yazarın tek amacı, yalnızca hicvetmek değildir, Landor'un 'Hayalî Konuşmalar' (İmaginary Conversations) adlı eserinde olduğu gibi, hicvin tamamen hayalî ve ahlakî tartışmalara dönüştüğü görülür. Bazen bu tartışmalar, uzar ve tartışmaya ikiden fazla kişi katılır. Petronius'un eserinde olduğu gibi sempozyuma benzer. Hicivde Menippus'tan daha önce gelen Plato, sempozyum şeklindeki tartışmaların yaratılmasında çok tesirli olmuştur. Bu çeşit tartışmalar, Castiglione'nın ideal saray efendisini tanımlayan rahat ve medenî konuşmalarından veya **Walton**'daki cezbedici disiplin ve doktrinden bugüne kadar yaşayan bir gelenek olarak varlığını sürdürmektedir. Bu edebî çeşidin modern bir örneği, Peacock, Huxley ve onları taklit eden yazarların eserlerinden olduğu gibi, kır evlerinde geçirilen hafta sonu sohbetleridir. Bu çeşit yazılarda görüşlerin, fikirlerin ve kültürel konuların ifadesi, aşk konusu kadar önemlidir.

Romancı, yaratıcılığını ya Henry James'de olduğu gibi en ayrıntılı bir şekilde insanî ilişkileri tahlil ederek ya da Tolstoy'da olduğu gibi, sosyal olayları inceleyerek gösterir. Menippus'un üslubunu benimsemiş bir hicivci daha çok fikirlerle ve fikrî meselelerle uğraştığından, konusu hakkında edinilen her bilgiyi bir araya getirerek veya bilgiç hedeflerini hicvin silahlarıyla mağlûp ederek dehasını gösterir. Bu çeşidin bir örneği olan Athenaeus'un **Deipnosophists** ve Macrobius'un **Saturnalia** gibi ansiklopedik bilgiyle dolu eserlerini gösterebiliriz. Bu eserlerde karakterler, bir ziyafet sofrasında oturup her konuda bildiklerini ortaya dökerler. Bilgi gösterisinde bulunmak, Varro'nun, Menippus'un başlattığı geleneğe kazandırdığı bir özelliktir. Varro, Quintilian'ı şaşırtmasa da, ona kendisinin 'Büyük Bilgin' olduğunu kabul ettirecek kadar çok şey bilen bir kişiydi. Kataloglarda ve ansiklopedilerde bulunabilecek bilgileri karmakarışık bir şekilde verme eğilimi, Rabealis'de açıkça görülür. Erasmus ve Voltaire'in yaptığı şekilde ansiklopedik bilgi toplama bir saksağanın yiyecek toplaması gibi, sistemsiz bir şekilde bilgi toplamanın bu yazarları sanatçı olarak meşhur eden yetenek çeşidine pek ters düşmediğini akla getirmektedir. Flaubert'in *'Bouvard et Pecuchet'* adlı eserini yaratırken kullandığı ansiklopedik metod, eğer bu metodu Menippus'un kurduğu gelenekle ilgisi bakımından açıklarsak, oldukça akla yakındır.

Bu çok çeşitli sahalarda bilgi toplama ve onları yaratıcı olarak kullanma şekli, Swift ve Burton'un *'Melankolinin Anatomisi' (Anatomy of Melancholy)* adlı eserin önce İngilizcede ve Menippus geleneğinde yazılan en büyük hicivlerde, parçaları bir bütün içinde birleştiren tekniktir. Bu gelenekte toplum melankolik bir görüş açısından bakılmakta, sosyal eleştiride karşılıklı konuşma tekniği, yerini kitaplar tarafından yapılan bir sempozyuma bırakmaktadır. Sonuç olarak Burton, eserinde, en çok sevdiği İngiliz yazarı Chaucer gibi ve ondan sonra İngiliz edebiyatında en muhtevalı sosyal incelemeyi sunmaktadır. Burton'un eserinin ön sözünde **Ütopia**'ya ve sapmalara bir göz gezdirirsek, bu sapmaların Menippus'un hicvindeki özellikleri taşıdığını görürüz. Bu sapmalarda havadan, seyahatten, ruhlardan, bilginlerin ıstıraplarından söz eden yazarın, kinayeli bir şekilden *'bilgiçlik'* kelimesi, bir bütünü parçalarına bölmek, çözümlemek anlamına gelir ve kullandığı hiciv şeklinin akılcı yaklaşımını ifade eder. Biz de, bu kelimeyi günümüzde modası geçmiş ve yanıltıcı bir anlam taşıyan Menippus hicvi yerine geçecek uygun bir terim olarak benimseyebiliriz.

Tabii ki, sonuçta 'anatomi' romanın içine sızmaya başlamış ve tez romanı gibi melez hikâye çeşitlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bilindiği gibi, tez romanlarında karakterler, çağımızda 1930'lu yıllarda yaratılan ve proleteryayı savunan romanlarda olduğu gibi, sosyal veya başka çeşit fikirlerin sembolleridir. Romanla anatomiyi büyük bir başarıyla kaynaştıran yazar, Burton ve Rabelais'nın müridi olan Sterne'dür. **Tristam Shandy**, önceleri dendiği gibi, bir roman olabilir, fakat eserde sık sık yapılan konudan sapmalar, kataloglar, mizaçlarındaki hâkim çizgilere göre karakterlerin stilize edilmesi, koca burnun harikulâde seyahatı, sempozyum tartışmaları, filozof ve ukalâ, eleştiricilere yöneltilen hicivler, anatomide bulunan tipik unsurlardır.

Anatominin geleneğini ve şeklini iyice anlamak, edebiyat tarihinde pek çok unsurun tekrar incelenmesini gerektirir. Boethius'un *'Felsefenin Tesellisi' (Consolation of Philosophy)* adlı eseri, diyalogları, nazım şeklindeki interlüdleri ve eserde çok kullanılan felsefî kinaye ile saf bir anatomidir ve bu tekniğin ne kadar tesirli olduğunu gösteren çok önemli bir eserdir *'The Complete Angler'* adlı eser de bir anatomidir, çünkü bu eserde nesir ve nazım birlikte kullanılmıştır. İçinde yaratılan köy atmosferi, kullanılan konuşma üslubu, yiyeceklere gösterilen özel ilgi ve yapılacak herşeyi balık tutmaktan daha önemli sayan, fakat yapacak daha iyi bir işi almayan bir topluma yöneltilen Menippus tarzındaki hicviyle eser, anatominin bütün özelliklerine sahiptir. Hemen hemen her edebî devirde, pek çok romans, itirafname ve anatomi ihmal edilmiştir, çünkü bu eserlerin hangi kategoride yer alacağı tayin

edilmemiştir. Mesela, Sterne ve Peacock arasında yer alan devirdeki romanslar arasında *'Gezgin Melmoth' (Melmoth the Wanderer),* itirafnamelerden Hogg'un *'Haklı Günahkârın İtirafları' (Confessins of a Justified Sinner)* adlı eseri, anatomilerden Southey'in **Doctor**'u, Amory'nin **John Buncle**'ı sayılabilir.

Konuyu özetlemek gerekirse, hikâye türü edebiyatı biçim özellikleri bakımından ele aldığımız zaman, roman, itirafname, anatomi ve romans olmak üzere aynı gövdede dört dalın birleştiğini görebiliriz. Bu hikâye çeşitleri, birbirleriyle altı şekilde birleşirler. Romanın, diğer üç çeşitle nasıl yeni bileşikler oluşturduğunu gördük. Bu hikâye çeşitlerinin herhangi birini saf olarak bulmak, nadiren görülen bir olaydır. Mesela, George Eliot'un ilk romanları romanstan, sonraki romanları ise, anatomiden etkilenmişlerdir. Romans ve itirafnamenin birleşerek oluşturduğu melez hikâye türü edebiyat, romantik otobiyografilerde bulunur. İngiliz edebiyatında dışadönük George Borrow ve içedönük De Quincey'in otobiyografik yazıları, bu çeşit hikâye türüne örnek gösterilebilir. **Moby Dick**, bu türün balina avı ve balina hakkında ansiklopedik bilgi veren bir örneğidir. İtirafname ve anatomi, **Sartor Resartus**'ta ve Kierkegaard'ın nesir hikâye türünde yazdığı denemelerde birleştirilmiştir. Daha muhtevalı hikâye şemalarında, ekseriya en az üç hikâye tekniği kullanılır. **Pamela**'da ve **Don Quixote**'ta, roman, romans ve itirafname teknikleri kullanılmıştır. Proust'ta ve Apulaeius'ta romans, itirafname ve anatomi teknikleri bulunur.

Moby Dick ve **Tristram Shandy** gibi eserlerin biçim özelliklerini basitçe ve mantıkî bir şekilde anlatabilmek için, böyle şematik bir açıklamaya başvurdum. Bu gibi eserleri biçim bakımından analiz etmenin yaygın metodu, Brobdignag'deki doktorların metoduna benzer. Bu kişiler, uzun süre mücadele ettikten sonra, *Gulliver*'i "tabiatın şakası" olarak tarif etmişlerdir. Eleştiricileri en çok şaşkına çeviren hikâye çeşidi anatomidir. Anatomi tekniklerinin etkisi altında kalmayan ve düzensiz üslubundan dolayı itham edilmeyen herhangi bir yazar yoktur. Okuyucuya, burada, Joyce'u hatırlatmak yerinde olur, çünkü Joyce'un eserlerini hilkat garibeleri olarak tanımlamak asabî bir tik haline gelmiştir. Joyce'un eserlerini 'cehennemî varlıklara', 'hipopotomlara' ve 'beyaz fillere' benzeten iyi eleştiriciler vardır; kötü eleştiriciler, belki de daha başarılıdırlar. Joyce'un 'Ulysses' ve 'Finnegang Wake' adlı eserlerini yazarken gösterdiği özen, tutku derecesindeydi, fakat bu eserler, mensur hikâyelerde uygulanan esaslara göre yazılmadıklarından, bize şekilsiz görünürler. Şimdi kendi formüllerimizi Joyce'un eserlerine uygulamaya çalışalım.

Eğer bir okuyucudan **Ulysses**'te kendisini en çok etkileyen şeylerin bir listesini yapması istense, bu liste aşağı yukarı şöyle olurdu: Önce Dublin'in kokuları, gürültüsü ve manzaraları gözümüzün önünde canlanır; karakterlerin çok boyutlu oluşu ve konuşmaların tabiiliği dikkatimizi çekerdi. Sonra karakter ve olayların sanatlı bir şekilde **Odyssey**'deki ideal eşleriyle karşılaştırılıp, alaya alınması gelirdi. Üçüncü olarak karakter ve olayların 'bilinç akışı' tekniğiyle geliştirilmesi yer alırdı. Dördüncü olarak da hem teknikte, hem de konuda kusursuz bir şekilde ansiklopedik olmaya gösterilen özen ve her iki unsura alınan objektif yaklaşım dikkatimizi çekerdi: Şimdi bu dört noktanın, sırasıyla, kitaptaki roman, romans, itirafname ve anatomi unsurlarıyla ilişkisini görmemiz zor değildir. Öyleyse **Ulysses,** hikâye türü edebiyatın dört şeklini de içine alan, her şekle gereken önemi veren ve eserin organik bütünlüğü içinde her unsuru diğeri için gerekli kılan mensur bir destandır.

Eserdeki organik bütünlük, birbirine paralel bir şekilde geliştirilen tezatların oluşturduğu karmaşık bir plan içinde inşa edilmiştir. Hamlet ve Ulysses gibi romantik evrensel tipler, Dublin'in kendi oluşturdukları kalıpların dışına çıkamayan kılıksız yaratıklarını edebî bir semada parıldayarak inceleyen yıldızlar gibidirler. Özellikle 'Cyclops' ve 'Circe' episodlarında, gerçekçi unsurlarla romantik eşleri, çağdaş insanla alay etmek amacıyla, kinaye ters istikamette olmakla beraber, Madame Bovary'yi hatırlatacak şekilde kullanılmıştır. Roman ve itirafname teknikleri birbirine benzer; her iki hikâye çeşidinde de yazar, karakterlerinin bilinç akışlarını takip etmek için onların iç dünyalarına girer ve sonra onları dıştan tasvir etmek için dışarıda uygun bir yer seçer. *'İthaca'* bölümünde olduğu gibi roman ve anatomi unsurları birbirine karıştığı zaman, sahnedeki duygu ve düşünce unsurları arasında gizlenen çatışma, okuyucuda uyanan merhamet duygusunun sebebidir. Birbirine paralel bir şekilde geliştirilen tezatlar, öteki üç unsur için de geçerlidir: 'Nausica' ve 'Penelope' bölümlerinde romans ve itirafname, 'Proteus' ve 'The Lotos Eaters' bölümlerinde itirafname ve anatomi, 'Sirens' bölümünde ise romans ve anatomi unsurları aynı şekilde birbirleriyle tezat teşkil ederler.

Finnegans Wake'te unsurların bir bütün içindeki düzeni daha iyidir. Aptal HCE'nin ve karısının sıkıcı hikâyesi, Tristram ve kutsal kral gibi ideal tiplerle mukayese edilmemektedir. HCE'nin kendisi, hem Tristram'dır, hem de kutsal kraldır. Hikâye, bir rüya atmosferi içinde yer aldığına göre, itirafname ve roman arasında herhangi bir tezadın geliştirilmesi mümkün olmadığı gibi, karakterlerin bilinç akışlarıyla dış dünyadaki roman kişilerinin görüntüleri arasında da tezat yoktur. Ne de romanın tecrübeden kaynaklanan dünyası, anatominin anlaşılabilir dünyasından ayırt edilebilir. Varlıklarını

uyanıkken sahip olduğumuz bilince ve sağduyunun sınıflandırmasına borçlu olan farklı hikâye çeşitleri, **Finnegans Wake**'te beşinci boyutu, yani insan tecrübesinin fizikötesi boyutunu da verir. Bu, geleneksel olarak kutsal kitaplarda bulduğumuz bir boyuttur ve hayatı, insanın cennetten kovuluşu, ruhun uyanışı, yaratılış ve tabiatın kehaneti şeklinde yorumlar. **İncil,** bunun en açık örneğidir; Mısır'ın ölülerden bahseden kitabı, İskandinavların **Edda**'sı, **Finnegans Wake** üzerinde etki yapmış olan kitaplardır.

II. BÖLÜM

HİKÂYE TEKNİĞİ

Hiç kimse, hikâye teknikleri arasında en kolayının bile çok zor olduğunu, kendisini geleceğin romancılarından biri olarak hayal etmiş, roman yazmayı denemiş ve daha kolay bir meslek için bu işten vazgeçmiş bir kişiden daha iyi anlayamaz. Roman yazmak isteyen bir kişi, romanda hangi unsuru geliştirir, hangi unsuru özetle sunar? Konuyu hangi yönden geliştirmek gerekir? Karakterlerin görünüşleri önemli midir? Karakterlerin ağızlarından çıkan her sözü hayal etmek ve kaydetmek gerekir mi? Fiziksel çevrenin ne kadarını göstermek gerekir? Eşit bir şekilde geliştirilmiş iki bölümden biri ötekinden niçin daha sığ, diğeri ise daha yoğundur? Yazar, zamanın geçişini nasıl ifade edebilir? Karakterlerin en belirgin motifleri nerede başlar ve yazar bu motifleri ne zaman çözümlemek zorundadır? Yazar, karakterleri bir yerden ötekine nasıl götürür? Yazarın eserde ilk sunduğu durumun karmaşıklığı ile eserin bütününün sahip olduğu doku arasındaki ilişki nedir?

Tabiî ki bu sorulara tam olarak cevap veren hiçbir teori yoktur, fakat bu soruların ortaya attığı meseleleri, teorik tartışmalar aynı şekilde aydınlatabilir. Böyle bir teorinin istediği şey, önce oldukça yansız analitik bir tecessüstür. En büyük romancıların bazıları, yaptıkları itiraf işi nasıl başardıklarını ne açıkça bize, ne de kendi kendilerine itiraf etmişlerdir. Dickens'in, romanlarının tefrikalarını hazırlarken, teorik ilkeler üzerinde ne kadar bilinçli bir şekilde kafa yorduğu bilinemez. Fakat çeyrek saatte iki yüz elli kelime yazabilen Trollope, hiçbir zaman kavramlaştıramadığı materyalinin taleplerini karşılamak için, kendiliğinden akan duygularını takip etmiştir. İkinci olarak herhangi bir hikâye tekniğinin terminolojiye ihtiyacı vardır, çünkü yeterince zengin bir kelime dağarcığına sahip olmaksızın roman unsurları arasında gerekli olan ayırım ve mukayeseleri yapmak çok zordur.

Buna ek olarak hikâye tekniği teorisi, eleştiricinin hiç olmazsa ima yoluyla, iki varsayımla yola çıkmasını gerektirir. Bunlardan birincisi, teknikle-

rin belli eserler içinde kullanılışlarından başka ve bunun dışında var olamayacaklarıdır. Bir eleştirici, bir anlatım tekniğiyle bu tekniğin kullanıldığı romanın bütün yapısı arasındaki ilişkiyi ve bir yargıya dayanmaksızın bir anlatım tekniğinin ötekinden daha etkili olduğunu söyleyemez. Anlatım tekniklerini ihtiva eden bir teori, aynı zamanda, romanın konusu, savunduğu fikirler, temalar ve değerler sisteminin, romanda kullanılan teknikten soyutlanamayacağını da varsaymak zorundadır, çünkü romandaki tema ve değerler, sadece bu teknikler sayesinde var olabilirler.

Phyllis Bentley'den alınmış olan aşağıdaki deneme, romanlarda kullanılan hikâye teknikleri hakkında yapılan genellemeler ve bu tekniklerin özel kullanılış şekillerini dengeli bir şekilde sunmaktadır. Bu denemede yazar, aynı zamanda, özetleme ve sahne yaratma tekniklerindeki ritm gibi çok esaslı bir meseleyi çok zekice ele almıştı. James'in **New York Edition**'a yazdığı ön sözlerden alınan denemeler, yazarın bir romancı olarak kariyerinde zirveye eriştiği bir zamanda yazılmıştır. James'in denemeleri, her zaman romancılar ve eleştiricilere yön gösterici olmuşlardır, çünkü James'in denemeleri, aynı zamanda, roman eleştiricisine bu konuda hâlâ geçerli olan bir terminoloji de getirmiştir. Mark Schorer'in denemesi, roman eleştirisinde çok önemli bir kilometre taşı olmuştur. Çünkü bir eleştiricinin bilmesi gereken iki varsayımdan sonraki -romanda öz ve biçim tekliği- çok yavaş bir gelişme göstermiştir. Schorer'in denemesi öyle parlaktır ki, tekniğin bir romancının konusunu keşfetmesinde, araştırma ve geliştirmesinde, romanın bize taşıdığı manayı anlamakta ve nihayet eserin değerlendirilmesinde vazgeçilemeyecek tek otorite olduğunu eleştiri dünyasında yerleştirmiştir.

Phylis BENTLEY

Özet Tekniğinin Kullanılışı

Romanda 'özet' (summary)lerin ve 'sahne'(scene)lerin birbirinden çok farklı kullanılışları ve rolleri vardır. Özetin romandaki yerini Fielding, **Tom Jones**'da çok güzel bir şekilde açıklamıştır:

> Ben romanda olayları oluş sıralarına göre intizamla kaydederek büyük bir zahmetle ciltler dolduran bir tarihçi gibi, içinde hiçbir önemli şey olmayan ayların ve yılların olaylarını bütün ayrıntılarıyla vermekten çok, ülkelerde meydana gelen büyük sosyal değişmeleri açıklamayı görev edinen yazarların metotlarını kullanmak istiyorum. Çünkü bu yazarlar, eserlerinde insanlık âleminde yer alan en büyük olayların geçtiği devirleri konu edinirler. Olayları bütün ayrıntılarıyla veren eserler, herhangi bir haber vermeksizin çok sayıda kelime kullanan bir gazeteye benzerler.

> Bu eserde amacımız, bundan çok farklı bir metot kullanmaktır. Olağanüstü bir olayla karşılaştığımız zaman, onu bütün boyutlarıyla okuyucunun gözleri önüne sermek için hiçbir zahmetten kaçınmayacağız ve kâğıdımızı da esirgemeyeceğiz. Fakat dikkat çekici herhangi bir olay yoksa yıllar geçse bile, hikâyemizde büyük bir zaman süresini atlayıvermekten korkmayıp sadece önemli olayları kaydetmekte tereddüt etmeyeceğiz.
>
> (Kitap II, Bölüm I.)

> Gerçekte iyi yazarlar, seyahatları esnasında güzellikleri, incelikleri ve görebilecekleri en nadir şeyleri görebilecek şekilde zamanlarını ayarlayan seyyahlara benzerler.
>
> (Kitap XI, Bölüm IX.)

Yani romancı, hikâye için gerekli, fakat üzerinde durmaya değmeyen roman unsurlarını sahne tekniğiyle ayrıntılı bir şekilde vermez. Bu durumlarda kullanılan teknik özettir. Mesela:

> Beş yıllık bir süre için mutlu bir şekilde ve kolaylık içinde de yaşadık.
>
> (Daniel Defoe: **Moll Flanders.**)

> Mümkün olduğu zaman süratli bir şekilde seyahat ettiler. Geceyi yolda uyuyarak geçirdikten sonra, ertesi gün akşam yemeğinden önce, Longbourn'a vardılar.
>
> (Jane Austen: **Pride ant Prejidece**, Bl. 47.)

> Elizabeth, gecenin büyük bir kısmını kız kardeşinin odasında geçirdi.
>
> (Jane Austen: **Pride and Prejudice**, Bl. 9.)

> Bütün gün dördüncü sınıf öğrencisi olarak kaydım yapıldı ve gerekli görev ve sorumluluklarımı öğrendim.
>
> (Charlotte Bronte: **Jane Eyre**, Bl. 6.)

> Mr. Dick ve ben, kısa zamanda iyi dost olduk. On beş günden daha kısa bir zaman içinde çevreme iyice alışmıştım ve yeni arkadaşlarım arasında mutluydum.
>
> (Charles Dickens: David Copperfield, Bl. 15.)

> En iyi galerilere, başlıca görülecek yerlere, en önemli tarihî kalıntılara ve en muhteşem kiliselere götürülmüştü.
>
> (George Eliot: **Middelemarch,** Bl. 20.)

> Birkaç ay süren sade bir sözlülük süresi takip etti.
>
> (George Meredith: **The Egist**, Bl. 3.)

> Haber, bütün kasabada ticaretle uğraşan çevrelerde öğrenildi.
>
> (Arnold Bennet: The Old Wives'Tale, Bl. 4.)

> Sir Francis'in kariyeri, umduğu hedefe ulaşamamıştı.
>
> (Virginie oolf: Night and Day.)

> Mary, ilk haftasını çok sakin bir şekilde Londra'da geçirdi. Birkaç mağazada alış veriş yaptı, fakat çoğunlukla zamanını evde geçirdi, okudu veya John'u düşündü. Bir hafta sonra harekete ihtiyaç duydu, kendisine erik renginde bir suvari esvabı ısmarladı, bir at ve parkta yapacağı gezintilerde kendisine eşlik edecek bir seyis kiraladı.
>
> (Storm Jameson: The Lovely Ship)

Son alıntıda özetin, sınırları belli bir sahne özelliği kazanışına dikkat ediniz. İlk iki cümle, oldukça yoğun bir özet niteliğindedir, üçüncü cümle o kadar yoğun değildir. Dördüncü cümlede ise, suvari esvabının renginden seyisin kiralanmasına kadar gerekli ayrıntılar verilmekte, fakat Mary'nin esvabı alışı ve seyisi kiralayışının nerede ve nasıl olduğu belirtilmemektedir. Aynı parça 'Ata bindiği ilk sabah soğuktu' diye devam etmektedir. Böylece olayın geçtiği zaman iyice belirtilmekte ve bir sahnenin yaratılmasına yol açmaktadır. Bu sahnede Mary, parkta ata biner; at bacaklarına sürünen bir şapkadan dolayı ürker ve şapkanın sahibi olan genç adam, Mary'den özür diler.

Romanda başkişinin kendine has faaliyetlerine çerçeve oluşturmak için toplumun bütün yaşayış şeklinin yansıtılması gerekiyorsa, özet çok faydalıdır. Thackeray'in *'Gurur Pazarı' (Vainty Fair)* adlı eserinde, *'Bir Yıl Parasız Nasıl İyi Yaşanır"* başlıklı bölümde, bu çeşit özete örnek teşkil edecek parçalar vardır. Eğer yazar, bu bölüme de özetlenen bütün faaliyetleri de ayrıntılarıyla ifade etseydi bu bölüm eser için gerektiğinden çok fazla yer işgal eder ve yazılması zahmetli olurdu. Galsworthy'nin 'Zengin Adam' (The Man of Property) adlı eserinde sosyal hayatı çok yeterli bir şekilde özetleyen bir bölüm vardır.

> Forsythlar, kendileri için gereken şeyleri öyle iyi yapmışlardı ki, onların her biri için 'toplumda belli bir yeri var' denebilirdi. Paralarını, devlet tahvillerinden başka her şeye yatırmışlardı. Çünkü paralarının yüzde üçünü kaybetmek kadar hiçbir şey onları korkutamazdı...
>
> (Galsworthy: **The Man of Property**, Bl. I.)

Özetin en önemli ve en sık kullanılan şekillerinden biri, bir karakterin geçmişini kısaca bize iletmektir. Romancı, bir sahne yaratarak karakterlerine karşı bizde ilgi uyandırdıktan sonra, aniden zamanda ileri geri hareket ederek, geriye dönüş (retrospection)lerle bu karakterlerin geçmişlerini özetler. Percy Lubbock, özetin teorisini ve geriye dönüş tekniğinin uygulanmasını öyle büyük bir vukufla ve aydınlatıcı bir şekilde açıklamaktadır ki, burada bu konuda derinleşmek zaman kaybından başka bir şey değildir. Ancak başarılı geriye dönüşlerden bir iki örnek vermek faydalı olacaktır. 'Clayhanger' adlı eserde, Edwin, kilise okulunda çalışan yaşlı bir öğretmenin yanağında bir damla gözyaşı görür. Bu gözyaşının sebebi, on iki sayfalık bir özetle ve geriye dönüş tekniği ile açıklanır. Bu özette Edwin'in babasının ve XIX. yüzyılın başında çömlekçilik yapan işçilerin hayatı anlatılmaktadır. Trollope'un 'Dr. Thorne' adlı eserinde geriye dönüş tekniğiyle verdiği özete Mary'nin acıklı hikâyesini anlatışı, biraz uzun olmakla beraber, canlılığı ve ilgi çekiciliğiyle meşhurdur. Aldous Huxley'in 'Point Counterpoint' adlı eserinin ilk sayfasında ve sekiz satır içinde Waler Bidlake ve Marjory Carling arasındaki entrikayı anlatışı öyle ilgi çekici ve yoğundur ki, bu bölümdeki açıklık özetin kısalığından ileri gelmektedir.

Özet, beceriksizce yapılırsa, çok can sıkıcı olabilir. Alice, Beyaz Fare yanından kaçıp gitmeden önce kız kardeşinin okuduğu bir kitabı eleştirirken, 'İçinde resim ve konuşma olmayan bir kitap neye yarar?" der. Bu çocukça hüküm, her zekâ seviyesindeki roman okuyucusunun da fikridir.

Birbirine yakın bir şekilde basılmış uzun paragraflar pek ciddî olmayan okuyucunun okuma şevkini kırmaya yeter ve okuyucunun böyle hissetmesi çok yerindedir, çünkü bir romanda sahnelerin gereğinden az, özetlerin ise gereğinden çok uzun olması hikâye ile temasımızı keser, onu bize etkisiz bir şekilde ikinci elden iletir. Özetleme tekniğini kullanan bir romancı, eserinin bütünlüğü içinde işlevsel olan unsurları seçmektedir; ayni seçmeyi biz yapsaydık, eserin bütünü içinden farklı unsurları bir araya getirmemiz mümkün olabilirdi. Üstelik özet, özetlenen olayları geçmişte bırakmak eğilimindedir; biz bu olayların muhtemelen çok eskiden meydana geldiklerini hissederiz, aksi halde onları özetlemek için yeterli zaman olmazdı.

İyi eserler arasında sayılan İngiliz romanlarında özetin yanlış kullanılışının en kötü örneğini 'Waverly' adlı eserin başlangıcında bulmak mümkündür. Scott'un ne çeşit bir hikâye yazmak istediğini anlatan ve gerçekten romanın bir parçası olmayan birinci bölümü atlarsak, ikinci bölümde, Edward Waverly'nin, subaylık rütbesine eriştiği bir süvari alayına katılmak için, ailesinden atmış yıl önce ayrıldığını ifade eden kesin bir hükümle başlarız. Ayrıca genç subayın, amcası Sir Ewerard'a veda ettiği günün Waverly-Honour'da

çok hüzünlü bir gün olduğunu öğreniriz. Bu çok iyi bir başlangıçtır; bölümün vaad ettiği muharebeler ve maceraların hatırı için, pek çok okuyucu, bu iki Waverly'nın kim olduklarını, birbirlerine nazaran mevkilerinin ne olduğunu geriye dönüş tekniğiyle özetleyen birkaç paragrafı okumaya can atar. Fakat yazar tek sahneye bile yer vermeksizin bize dört bölümlük bir özet sunar. Altıncı bölümün girişine kadar geçmişten hale dönmeyi ve 'İşte böyle hafızalardan silinmeyecek bir pazarın sabahında Sir Ewerard kütüphaneye girdi' cümlesiyle başlayan sahneyle yüz yüze geliriz. Yazar, nihayet bize, belli bir olaydan bahseder ve içinde 'konuşma' diye adlandırdığımız bir etkinliğin yer aldığı bir sahneyi verir. Bu dört bölüm süren, bilinçsiz biteviyelik ve ikinci elden bize hissettirilen bayat hava, sanattan anlayan modern okuyucu için tahammül edilmez bir özettir.

Özetin eser içinde yerleştirilmesi ve takdimi büyük hüner isteyen bir meseledir. Kendi eserimde iyi yerleştirilmemiş bir özetten söz edersem, belki mazur görülürüm. *'The Spinner of the Years'* adlı romanımda Armitage ailesi, kapının zili çaldığı zaman, akşam yemeği için masanın etrafında toplanmış durumdadırlar. Ailenin oğlu, kimin geldiğini görmek için, kapıya gider ve Johnnie Talland adlı bir gençle beraber döner. İşte tam bu anda sahneyi kesiyor ve geriye dönüş tekniğini kullanarak Armitage ailesiyle Johnnie'nin en son karşılaşmalarından kapı zilinin çalışına kadar, Johnnie'nin meslek hayatını konu edinen sekiz sayfalık bir özet veriyorum. Roman basıldığı zaman bir eleştirici eserdeki bu kusuru belirtmişti. Eleştiri o zaman hoşuma gitmedi, çünkü eleştirici hikâye etme sanatını ve her özetin iki sahne arasında yer alması gerektiğini bilmiyordu. Fakat gerçekte eleştirici, roman teknikleri konusunda benim kadar bilgili olmasa da, benden daha sağlıklı bir hikâye anlatma içgüdüsüne sahipti, çünkü eserde özetin iyi yerleştirilmediği doğruydu. Özetten önceki sahnede, okuyucuyu Johnnie'nin geçmişini merak edecek kadar tahrik etmemiştim. O anda okuyucunun bütün bilmek istediği şey, bütün dikkatini üzerinde topladığı genç İmogen Armitage'ın bu karşılama anında ne hissettiğiydi. Johnnie'nin hayatındaki sıkıntıları ima eden birkaç cümle okuyucuya merakını tatmin eden bir özeti kabul ettirebilirdi.

Hikâye tekniğinin birinden ötekine geçmek de zor bir iştir. Bu, sanatsız bir şekilde yapılabilir. Defoe, *'Moll Flanders'* adlı eserinde bir sahnenin tam ortasında özete şöyle başlar: *'O, bana çok eğlendirici ve garip bir hikâyeye konu teşkil edecek olan hayat hikâyesini anlattı. Bana dedi ki...'* George Eliot'da, Tertius Lydgate'in mesleğiyle ilgili geçmişini geriye dönüş tekniği kullanarak, hiçbir bahaneye başvurmaksızın şöyle özetler: *'Şimdi kasabaya yeni gelen Lydgate'i kendisiyle ilgilenenlere tanıtmalıyız...'* (Middlemarch). Fakat başka

romancılar, XVIII, XIX veya XX. yüzyılların hangisinde olursa olsun, bir sahneden diğerine geçerken öyle büyük bir hüner gösterirler ki, birbirine girmiş olan sahne ve özetleri birbirinden ayırt etmek için oldukça keskin bir alet kullanmak gerekir. Dickens'in eserlerindeki güç, canlılık ve cazibe, yazarın sahne ve özetleri çok çeşitli şekillerde birbiriyle örmesinden kaynaklanmaktadır. Dickens'in en çok kullandığı metot, özetlerinde en önemli çizgilerle yetinmesi, inanılmayacak kadar mümbit olan sahneleri arasına bir iki satırlık özetleri ustalıkla sıkıştırmasıdır. Böylece hikâyelerindeki doku, her zaman çok sıkı bir örgüye sahiptir.

Daha sonraki romancılar, özetlerini sahnelere dönüştürmek için, çok çeşitli teknikler kullanır ve özetlerini bir karakterin bir başka karakter hakkındaki düşünceleri veya iki karakter arasındaki konuşma olarak sunar ve eserlerini sıkıcı olmaktan kurtarırlar. Özetin çağımızdaki kötü şöhretinden daha sonra söz edeceğim.

Sahne Tekniğinin Kullanılışı

Roman eleştirisinde yükün büyüğünü sahneler taşıdığına göre, burada pek çok sahne örneği vermek gerekmeyecektir. Aşağıda meşhur romanlardan alınmış birkaç kısa sahne örnek olarak sunulmuştur. Bu konuda karışıklığı önlemek için, kelimenin tam anlamıyla 'sahne' sayılmayacak parçalar seçtim.

> Kumaş yumağını açtığı zaman, kaba pamuklu bezler içinde kundaklanmış, bir bebeği tatlı derin bir uykuya dalmış olarak buldu ve çok şaşırdı.
>
> (Fielding: **Tom Jones.**)

> Mr. Darcy gülümsedi; Elizabeth onun incindiğini düşünerek ciddileşmeye çalıştı.
>
> (Jane Austen: **Pride and Prejudice.**)

> Aniden hiçbir şey söylemeksizin şiddetli bir darbe indirdi. Yerimde sallandım, sonra yeniden dengemi sağlayarak onun oturduğu iskemleden bir iki adım uzaklaştım.
>
> (Charlotte Bronte: **Jone Eyre.**)

> Aniden hanımfendi, '*Onu ne zaman göreceksiniz?*' diye sordu.
>
> Papaz, '*Kimi?*' diye sordu.
>
> Annesi, '*Benim çocuğumu*' diye cevap verdi.
>
> Papaz, '*Küçük hanım kaç yaşında?*' dedi.
>
> Hanımefendi '*Daha yedi yaşında*' diye cevap verdi.

> Papaz, *'O! Çok, çok genç'* diye başını salladı.
>
> (Trollope: **Barchester Towers.**)

> Teğmen Patterne'in kartı Sir Willaughby'ye iletildi. O da kartı tepsiye koydu ve uşağa *'Evde yokum'* dedi.
>
> (Meredith: **The Egoist.**)

> Mrs. Durrant salonda, lambanın yanında oturmuş yünü yumağa sarıyordu.
>
> Mr. Clutterbuck, **The Times'ı** okuyordu. Biraz uzakta ikinci bir lambanın etrafında genç hanımlar ellerindeki makasları parlatarak oturuyorlardı. Mr. Wortley, bir kitap okuyordu.
>
> Elindeki yumağı bir tarafa bırakarak ayağa kalkan Mrs. Durrant, *'Evet, o tamamen haklı'* dedi.
>
> (Virginia Woolf: **Jacob's Room.**)

Yukarıdaki alıntıların hepsinde belli etkinlikler hikâye edilmektedir. Karakterler, görüyor, konuşuyor, vuruyor, gülümsüyor, düşünüyor, diz çöküyor, okuyor, itiyor, yün sarıyor, bir kart iletiyor, makaslar parıldıyor.

Sahne, okuyucuya sözü edilen etkinliğe katılıyormuş duygusunu verir, çünkü okuyucu etkinliğin hem oluşunu, hem de olduğu anı aynı anda yaşamaktadır. Böyle bir etkinliğin olmasıyla, onun okuyucu tarafından işitilmesi arasında sadece romancının olayı anlatmasına yetecek kadar zaman vardır. O halde 'sahne' içinde çok şey olan anları anlatmak için kullanılan bir tekniktir. Bir olaylar dizisinde dönüm noktası (crisis, climax) sanatını bilen romancılar tarafından daima bir sahne ile verilir. Darcy, Elizabeth'e evlenme teklif ederken, Rochester ile Jane'in evlenmeleri engellendiği zaman; Micawber, Uriah Heep'in alçaklığını açıkladığı zaman; Paul Dombey öldüğü zaman; Rawdon, Becky'nin Lord Steyne ile gizli ilişkisini öğrendiği zaman; Constance Baines, Mr. Povey'in dişlerini pencereden dışarı fırlattığı zaman; Ferrand, Dick Shelton'a İngiliz ikiyüzlülüğünden söz ederken; Aziz bir saldırıdan dolayı yargılanırken; Jess Oakroyd, sigorta kartını yırttığı zaman, yani ne zaman önemli bir olay olsa, önemli bir karar alınsa, bunun bir sahne içinde sunulması gerekir. Bununla beraber Victoria devri romancıları, küçük olaylar için kusursuz sahneler yaratmaktaki hünerlerini göstermekten kaçınmamışlardır. Dickens, bir fırça darbesiyle, çabucak yazdığı birkaç cümle ile küçük sahnelerini birbiri ardından yaratıverir. Eli daha ağır olanlar ise, daha küçük çapta ve daha uzun sahne ve özetler yaratırlar.

Bir sahnede, aynı uzunlukta olan bir özetin verebileceği miktar ve hacimde bilgi vermek mümkün değildir, fakat çok anlamlı ve sembolik bir sahneyle de uzun bir özetin verebileceği kadar zengin bir hayatın imajı yaratılabilir. (Bazı yazarlara göre, sahnelerde verilen imajlar daha geçerli, gerçeğe daha yakın ve daha canlıdır.) Sahne ile özet arasındaki metot farkı, tek bir olayı anlamca zenginleştirmek veya pek çok olayın özünü ana çizgileriyle vermek şeklinde ifade edilebildiği gibi, matematiksel bir seri gibi sunulan sahneleri bazı terimlerle ifade etmek veya bunların hepsini bir özetle sunmak, yani seçilen sahneleri ayrı ayrı sunmak veya bunların hepsini bir bütün içinde birleştirmek olarak da ifade edilebilir.

Sadece sahne tekniği kullanarak roman dünyasının kültürel fonunu, geçmişi ve bazı açıklamaları vermek mümkün değildir. Bunu yapmak için hiç olmazsa çok sayıda sahne kullanmak gerekir; bu ise okuyucunun zaman ve dikkatini israf etmek demek olduğu gibi, hikâyedeki oranı zedelemek anlamına da gelir. Percy Lubbock, **Anna Karenina**'da Tolstoy'un özet kullanmamakla etkili bir metodu ihmal ettiğini söylemiştir. (Lubbock, özete geriye dönüş tekniği demekle isabet kaydetmiştir.) Anna, aşkı için sosyal çevreye sırt çeviren bir karakterdir. Fakat Tolstoy, hiçbir zaman Anna'nın sırt çevirdiği bu pırıltılı sosyal hayatın değerlerini bize özetlememektedir. Tolstoy için önemli olan, sadece sahnelerdir. Lubbock'a göre, bu sahneler, Anna'nın daha sonra yalnızlığıyla tam bir tezat teşkil eden St. Petersburg sosyetesi hakkında bize bilgi verecek kadar anlamlı ve sayıca yeterli değildir. **Anna Karenina** gibi esasta çok tatminkâr bir romanda kullanılan tekniklerden herhangi birinde kusur bulacak pek az kişi vardır, fakat kanaatimce özete yer veren modern romanlarda bu tekniğin esere büyük katkısı olduğunu gösteren örnekler sayıca çoktur. Mesela, Virginia Woolf'un *'Yıllar' (The Years)* adlı eserinde Pargiter ailesinin 1880'den 1937'ye kadar olan hayatı sadece sahnelerle anlatılmaktadır; aile hakkındaki bilgi açıklayıcı ve bağlayıcı özetlerin eksikliğinden dolayı, bütünlükten yoksundur. Eserde zaman ve mekânın tekrar tekrar belirtilmesinden doğan sıkıcılığın da farkındayız. North Pargiter, kendisini her zaman yabancı bir kapının eşiğinde bulmaktan şikâyetçidir ve sahne yaratma metodundaki büyük güçlük, her nasılsa, yeni kapı eşiğinin yerini, tipini ve sahibini ve her seferinde yeniden belirtmek mecburiyetinden doğmaktadır. Modern romancı, bu gibi yerleri dolaylı bir şekilde ve zekice belirtmekten zevk duymaktadır, fakat sanatında acemilikten ve bazı hükümleri dosdoğru söylemenin yaratacağı biteviyelikten kaçınma gayretleri içinde, kullandığı dolaylı teknikler eserin anlaşılmasını güç bir hale getirmekte ve okuyucuları da çeşitli tahminler yapmakta yaraşır halde bırakmaktadır.

Hiç şüphesiz ki, 'sahne' romancının en önemli, en anlamlı ve en eğlendirici hikâye etme tekniğidir. Fakat yegâne anlatım tekniği değildir.

Hikâye Etme Sanatı

Sahne, tasvir ve özetin doğru şekilde birleştirilmesi veya uygun şekilde kullanılmasına 'hikâye etme sanatı' denir.

Romanlardan alınan sayfalarca örnekle bu yazıyı şişirmeksizin bu tanıma uygun olan pek çok örnek vermek zordur. Bunun için çözümleme (analysis) metodunu açıklamak amacıyla kısa bir parçayı örnek olarak kullanmak ve '*Gurur Pazarı*' (*Vanity Fair*) adlı eserin giriş bölümünden bir parçayı tipik bir örnek olarak ele almak mümkündür.

Tasvir: Ay batmıştı ve gece çok karanlıktı.

Sahne: Bessie, ıslak merdiven basamaklarını ve çakıl kaplı yolu aydınlatan bir fener taşıyordu.

Tasvir: Kış sabahı nemli ve soğuktu.

Sahne: Araba yolundan aşağı doğru aceleyle ilerlerken, dişlerim birbirine çarpıyordu. Uzaktan gelen tekerlek sesleri, arabanın yaklaştığını gösteriyordu; kapıya gittim ve arabanın lambalarının yaklaşışını karanlıkta seyrettim. Araba yaklaştı, yüküm arabaya koyuldu. Sarmaşdolaş olduğum Bessie'den beni zor ayırdılar. Bessie, arabacıya 'Ona iyi bakın' diye seslendi. Arabacı 'Tamam, tamam' diye cevap verdi; kapı hızla kapandı ve araba hareket etti.

Özet: Bana sanki yüzlerce mil seyahat etmişiz gibi geldi. Yolumuzun üzerinde birçok kasaba vardı,

Sahne: ve birinde, oldukça büyük birinde araba durdu; atlar koşumdan çözüldü ve yolcular akşam yemeği için arabadan indiler. Bir hana yerleştirildim.

(Charlotte Bronte: **Jane Eyre.**)

Bu kısa parçada hikâye etme şekillerinin sımsıkı örülüşü örnek olarak gösterildi. Şimdi usta bir elin yazdığı daha uzun bir parçayı çözümleyelim:

Gurur Pazarı (Vanity Fair) şöyle başlar:

İçinde yaşadığımız asır gençlik yıllarını yaşarken, güneşli bir Haziran sabahı, genç kızların eğitildiği Chiswick Mall'daki Miss Pinkerton Akademisi'nin büyük demir kapısına kocaman özel bir atlı araba yanaştı...

'Bir araba yanaştı' cümlesi bize belli bir zaman ve belli bir mekân içinde yer alan belli bir etkinlikten bahsediyor. Bu sahne üç dört sayfa devam etmektedir. Miss Jemima Pinkerton, atlı arabayı görüyor, kız kardeşine ondan bahsediyor; beraberce konuşuyorlar; konuşmalarında Amelia Sedley'in o gün okulu terk edeceğini, Becky Sharp adında başka bir öğrencinin de Amelia'ya eşlik edeceğini öğreniyoruz. Miss Pinkerton, Amila'ya armağan etmek için Johnson'un Sözlüğü'nü imzalıyor, Jemima'nın, Becky için de bir sözlük imzalama ricasını reddediyor. Sonra Thackeray, özet ve tasvirin karıştığı bir bölüme geçiyor ve bize Amilea'yı tasvir ediyor ve onun geçmişinden söz ediyor. Bu birkaç sayfa tutuyor. Sonra 'Ayrılma saati geldi' cümlesini işitiyoruz. Miss Pinkerton ve Amelia vedalaşıyorlar, Amelia ayrılıyor (özet, sahneye dönüşmeye başlıyor.) Miss Pinkerton ve Becky vedalaşıyorlar (bu bölüm kesin bir şekilde sahne olarak tanımlanabilir. Becky, okul müdürünün hiç anlamadığını bildiği bir dilde, yani Fransızca olarak vedalaşıyor.) İki kızın öteki öğrencilerden ayrılması çabukça geçiştiriliyor; iki kız, Amelia'nın arabasına biniyorlar (sahne); Jemima, Becky'ye bir sandviç paketi ve bir sözlük veriyor, sözlük imzasızdır; Becky sözlüğü arabanın penceresinden dışarıya fırlatıyor (sahne); araba hareket ediyor ve demir kapılar kapanıyor (sahne) ve birinci bölüm biter.

İkinci bölüm, arabada Amelia ile Becky arasında bir sahne ile başlar; sonra Thackeray, dört sayfalık bir geriye dönüşle ve küçük bir sahneyle kaynaştırdığı bir özette Becky'nin geçmişinden söz eder.

> Pek çok alacaklıyla konuşmuş ve onları kapıdan çevirmişti; pek çok tüccarı iltifatlara boğmuş ve yumuşatmıştı... Bulunduğu yerin katı formaliteleri onu boğuyordu... İçinde bulunduğu yalnızlık, ona ikiyüzlü olmayı öğretinceye kadar, riyayı pek denememişti.

Thackeray, daha Becky'nin geçmişini özetlerken, bir sahneye kaymakta ve şöyle demektedir:

> Nihayet eve vardıkları zaman, Miss Amelia Sedley, Sambo'nun koluna dayanarak arabadan atladı... Rebecca'ya evdeki her odayı gösterdi... Rebecca'nın beyaz kalseduanı kabul etmesi için ısrar etti... beyaz kaşmir şalını arkadaşına vermek için annesinin iznini almaya karar verdi.

Beyaz kaşmir şal, Hindistan'dan Amelia'nın erkek kardeşi Joseph tarafından getirilmişti. Sahne devam eder ve Amelia ve Sedley, Joseph hakkında konuşurken daha belli bir hale gelir. Akşam yemeği için zil çalar, her iki kız yemeğe inerler (sahne) ve bölüm biter.

Üçüncü bölüm kızlarla Joseph arasında başlar, sonra Josehp Sedley'in geçmişi, geriye dönüş tekniği kullanılarak özetlenir.

> Gövdesinin iriliği Joseph'in epeyce canını sıkıyor ve onu ürkütüyordu. Arada sırada fazla kilolarını atmak için ümitsizce gayret sarf ediyordu; fakat tembelliği ve iyi yaşamaya düşkünlüğü bu zayıflama gayretlerini boşa çıkarıyordu. Koca gövdesini süslemek için büyük zahmetlere katlanıyor ve bu iş için günde pek çok saat harcıyordu.

Joseph'in belli bir zaman ve mekânda saatlerce aynanın önünde giyinişi gibi belli bir durum bütün ayrıntılarıyla ifade edilseydi bu bir sahne olurdu, fakat Thackeray, Boggley Wallah'da tahsildarlık yapan Joseph'in ayna önünde giyinişini pek üzerinde durmaya değer bulmamakla en doğru kararı vermiştir ve onun bu merakını bir buçuk sayfa içinde özetleyivermişti. Fakat Joseph'in, Becky'yi akşam yemeğine götürmesi ve Becky'nin onun ilgisini çekmeye çalışması bir sahne yaratmaya değer bulunmuş ve bu, bölümün sonuna kadar süren bir sahnede yer almıştır.

> Sonra aşağı indiler, Joseph utançtan kıpkırmızı kesildi. Rebecca, mahcup bir şekilde yeşil gözlerini yerden kaldırmadı... Rebecca, sakin ve Hindistan'la çok ilgili görünmeliyim, diye düşündü.

Dördüncü bölüm kısa bir özetle başlıyor:

> Zavallı Joe'nın korkusu iki üç gün sürdü... Mr. Sedley'in şakalarına gelince, Rebecca bunlara samimiyetle ve sebatla güldü.

İki paragraf bu şekilde devam eder ve sonra bir sahne yer alır:

> Amelia'nın okuldan gönderdiği birkaç resme bakarken, Rebecca kendisini ağlatan bir resmi gördü ve odayı terk etti.

1719'dan 1919'a kadar yazılmış olan İngiliz romanlarının yapısında, sahne, özet, tasvir, sahne, özet gibi hikâye teknikleri birbirini takip etmektedir. 1719'dan 1919'a kadar (Defoe ve Woolf) bu tekniklerin beraberce kullanılmasından oluşan ifade ortamı, romancının başlıca hikâye etme aracı olmuştur. Romancı, bu tekniklerin yardımıyla az veya çok karmaşık bir yapı içinde yer alan karakterlerini çizmiş, kendi gerçek anlayışını, kısaca materyalini sunmak mecburiyetinde kalmıştır. Romancı sadece bu teknikleri kullanarak sanatın amacını gerçekleştirmiş, dinamik olan hayatın imajını düzen içinde ifade etmiştir.

Henry JAMES

Roman Dünyası(*)

Roman dünyasını bir yapıya benzetirsek, bu yapının bir tane değil, milyonlarca veya sayılamayacak kadar çok penceresi olduğunu söyleyebiliriz. Bu pencereler, bu yapının muazzam ön duvarında, romancının dünyasına açılan, açılması mümkün olan ve onun kendi dünya görüşünü yansıtma isteğinin mecburî kıldığı sayısız deliklerdir. Çeşitli şekil ve büyüklükte olan bu deliklerin hepsi, insanlık âlemini öyle büyük bir dikkatle gözlerler ki, onların kayıt ettikleri şeylerin daha çok birbirine benzemeleri gerektiğini zannedebiliriz. Bu delikleri en iyi ihtimalle sadece pencereye benzetebiliriz; onlar, bilinmeyen dünyaları bizden ayıran bir duvarın en üst kısmında açılmış deliklerdir; onlar, hayatın içine açılıveren menteşeli kapılar değildirler. Bununla beraber, bu duvardaki her bir deliği insanlık âlemine açılan bir çift göze veya dürbünle bu âlemi seyreden bir insana benzetebiliriz. Bunlar insanın, insanlık âlemini gözlemek için kullandığı gözleri veya dürbünü, kendilerini kullanan kişiye her defasında ötekilerden çok farklı olan izlenimler kazandıran eşsiz aracılardır. O ve komşuları aynı gösteriyi seyrederler, fakat birisi ötekinden daha çok şey görürken, öteki onun siyah dediğine beyaz der; birinin küçük gördüğü öteki için büyüktür; birinin kaba olarak nitelediği öteki için hoştur. Bu farklılıklar, roman dünyasında değişmeyen unsurlardır. Çok şükür ki, bu bir çift göz için bütün insanlığın rol aldığı bu sahneye açılmama imkânı yoktur ve yine çok şükür ki, bu gözlerin kaydettikleri şeyler, kapsam bakımından birbirinden çok farklıdır. Romanın konusu, bu gözlerin seyrettiği insanlık âlemidir. Bu âleme açılan delik, geniş, balkonlu, yarık biçiminde, dar cepheli, ne biçimde olursa olsun, görüleni ifade etmek için kullanılan şekildir; fakat bu delikler, tek tek veya hep beraber içlerinde pusu kurmuş birer gözlemciden veya başka bir deyişle sanatçının bilincine vardığı hayat görüşünden ayrı düşünülemezler. Bana sanatçının ne olduğunu söyleyiniz, ben de size onun neyin bilincinde olduğunu söyleyeyim ve bu vesileyle onun sınırsız hürriyetinden söz edeyim ve ahlakî kaynaklarını açıklayayım.

İçinde tek bir karakteri yakaladığım '*Portre*' adlı eserim hakkında bir şeyler söylemeye çalışırken, sözü bir hayli uzattım. Üstelik **Portre**'de, burada tekrar sözünü etmeyeceğim yeni bir üslup da kazanmış bulunuyorum. Bu ifade şeklinde sahip olduğum ustalık, uzun bir süredir bu tekniğe sahip olu-

(*) Bu deneme '*Bir Hanımefendinin Portresi*' (*The Portreait of a Lady*) adlı eserin önsözünden alınmıştır. Bu ve bundan sonraki seçmeler, '*Roman Sanatı*' (*The Art of the Novel*) adlı eserdeki ön sözden alınmıştır.

şum, bu tekniğin konuyu çok iyi bir şekilde ve çekiciliğine zarar vermeksizin ifade ettiği eserin özünü dolaysız bir şekilde, bütün canlılığı, açıklığı ve çıplaklığıyla yakalamış oluşum üzerinde çok şey söylendiği inancındayım. Bu, ne olursa olsun, konunun özünü yakalamış olduğum anlamına gelir ki, sanatta birtakım meseleler arasında en önemlisi de budur. Böylece sadece eserde yaşadığı halde, inanılmaz bir şekilde canlı, boyutlu, şartların sınırlayamadığı, tekniğin bir köşeye kıstıramadığı, şahsiyetini bütün benliğimde hissettiğim bir roman karakterini yaratmış oldum.

'*Bir Hanımefendinin Portresi*' (*The Portrait of a Lady*) adlı eserde, kaderiyle yüz yüze gelen bir kadın kavramı gibi bir unsuru temel taşı kabul ederek eseri inşa etmeğe başlamıştım. Böyle bir temel üzerinde koskocaman bir dünya yükseldi veya eser, yeniden gözden geçirdiğim zaman, bana öyle göründü. Fakat bu dünya, ne kadar büyük olursa olsun, içinde yapayalnız duran genç kadının etrafında dönmek mecburiyetinde idi. Bir sanatçı olarak ifade etmek gerekirse, bu dünya, ilgi merkezini kuşatan şartlardan oluşmalıydı. İtiraf ederim ki, eserin karmaşık yapısını analiz ederken bir kere daha kaybolmuştum. Bu çelimsiz şahsiyet, bu zeki fakat cüretli kızın incecik gölgesi, hangi mantıksal gelişme süreci içinde bir esere konu olabilecek kadar zengin boyutlara sahip olacaktı? Ve gerçekte böyle bir konunun özüne zarar vermemek, en az sözle nasıl mümkün olabilirdi? Zeki olsun olmasın, milyonlarca cüretli kız, her gün kaderiyle yüz yüze gelmektedir. Onların kaderlerinde bir romana konu olabilecek en uygun unsur yakalanmalıdır. Roman, yapısı bakımından herhangi bir konuda mümkün olduğu kadar çok şey söylemektir. Romanda hacim büyüdükçe, söz de uzar. Bunun için, romancının bilinçli bir şekilde ne yaptığını bilmesi ve kesin bir şekilde İsabel Archer hakkında söylediği sözleri organik bir bütün içinde düzenlemesi gerekir.

Romandaki bu ifade zenginliğinin gereklerini, işin cazip yönlerini etkili bir şekilde hatırlayarak, cesaretle yerine getiren birini hatırlıyorum. Böyle bir işi üstünüze almak cesaretini akıllıca gösterdiğiniz zaman, söylenecek ne kadar çok şeyin olduğunu hemen görürsünüz. Dünyayı seyrettiğiniz zaman sizi şaşkına çevirecek şey, İsabel Archerların ve hatta çok daha önemsiz genç kızların ne kadar çok ve mutlak bir şekilde önemli olmakta ısrarlı oldukları-dır. George Eliot, bu gerçeği takdire lâyık bir şekilde ifade etmiştir: '*Bu zayıf tekneler, çağlar boyunca bize içinde insan sevgisi saklayan hazineler taşımışlardır.*' Sırasıyla **Adam Bede**'de, **Değirmen** (The Mill on the Floss) de ve **Middlemarch**'ta ve **Daniel Deronda**'da Hetty Sorel, Maggie Tulliver, Rosamond Vincy ve Gwendolen Harleth, **Romeo ve Juliet**'teki Juliet kadar önemli olmak zorundadırlar. Bu karakterlerin hepsi, ayaklarının altında basacak sağlam toprağa ve ciğerlerine çekecekleri bol havaya muhtaçtırlar.

Yine de her biri temsil ettikleri sosyal sınıfın bireyleri olarak ilgi merkezi (center of interest) yapılmayacak tiplerdir. Bu karakterleri yaratmak, gerçekten öyle zordur ki, Dickens ve Walter Scott gibi pek çok usta romancı ve özellikle R. L. Stevenson gibi hünerli bir kalem bile bu işe girişmekten kaçınmışlardır. Bu işi gayrete değer bulmadıklarını söyleyerek sorumluluktan kaçan yazarlar da vardır; aslında bu kişiler şereflerini zor olandan kaçarak güçlükle korumaktadırlar. Bir diğeri, hatta kendi kusurlu değer duygumuzu kötü bir şekilde ifade etmek, hiçbir zaman gerçeğe hizmet etmek ve bir değeri ispat etmek demek değildir. Eğer bir sanatçı, bir konuda, o konuyu mümkün olduğu kadar kötü ifade edeceğine dair herhangi bir duyguya kapıldıysa, bu sanat açısından durumu kurtarmaz. Bundan daha iyi yollar vardır; en iyisi, işe daha akıllıca başlamaktır.

Shakespeare ve George Eliot'un ifadelerine başvurarak konuya açıklık getirebiliriz: Bu sanatçılara göre, Julietlerin, Cleopatraların ve Portiaların (hatta zeki ve cüretli genç kadın tipinin temsilcisi olan Portia için bile) ve Hettylerin, Maggielerin, Rosemondların ve Gwendolenlerin öneminden dolayı, kendilerinin sahip oldukları imtiyaz, bu karakterler yarattıkları eserlerin temalarını somutlaştıran en önemli unsur oldukları zaman bile, değerinden bir şeyler kaybetmektedir. Çünkü bu karakterler, temsil ettikleri temaların yükünü bütünüyle taşıyacak güçte değildirler. Ancak onların bu konudaki kifayetsizliği, cinayetler, muharebeler ve dünyadaki büyük değişiklikler ifade bulmadığı zaman, komik unsurlarla ve esas olaylar dizisine paralel olarak gelişen bu alt-yapı (under-plot) ile giderilmektedir. Eğer bu esas karakterler, gerçekten taşımaları gereken mesajı taşıyabilecek boyutlara sahip bir şekilde yaratılmışlarsa, bu, daha sağlam bir maddeden yaratılan yüzlerce başka karakter sayesinde mümkün olmuştur ve her bir karakter, esas karakterle olan ilişkisinden başka, aynı derecede önemli yüzlerce insanî ilişki içine yerleşmiştir. Cleopatra, Antony için çok önemlidir, fakat Antony'nin meslektaşları, düşmanları, Roma devleti ve yaklaşan savaş da pek çok öneme sahiptir; Portia, Antonio, Shylock, Morocco Prensi ve elli tane ümitli prens için önemlidir, fakat bu kişiler için başka hayatî meseleler de vardır. Antonio için Shylock, Bassanio ve boşa giden teşebbüsleri ve içinde bulunduğu tehlikeli durum da önemlidir. Bu tehlike, Portia'ya duyduğumuz ilgiden dolayı da olsa, Portia için de önemlidir. Ne olursa olsun, ilgimizin Portia üzerinde toplanması ve her şeyin onun etrafında dönmesi, onun eserde ifade edilen değeri temsil edişi, üzerinde yürüttüğü tartışmayı desteklemektedir.

Bu durumda, gerçek bir sanatçının her zaman cesaretle yüz yüze geleceği zorluk, bu güzel, tahrik ediciyi yüreğinde bir sancı gibi derin bir şekilde hissetmesidir. Onu öyle bir şekilde hissetmelidir ki, sözü edilen tehlike daha

da ağırlaşsın. Bu şartlar içinde yazarın, en çok üstlenmeye değer bulacağı zorluk, durumun imkân vereceği en büyük zorluktur. Üzerine bastığım zeminin kayganlığından dolayı, daima bir çözüm bulunabileceğini, bir metodun ötekinden daha iyi olabileceğini hissettiğimi hatırlıyorum. Her metot, kendi savaşını kendisi verecektir. Eliot'un 'servet' yüklü, pek sağlam olmayan ve bundan dolayı kendisine ilgi duyanlar için çok önemli olan gemisi de kendisi için önemli olan imkânlara sahiptir. Bunlar, garip bir şekilde düşünüldükleri anda, kullanılış şekilleri de belli olan imkânlardır. Bütün yükü esas karakterin zayıf omuzlarına yüklemekten kaçmak için, daima bir yol bulunabilir. Bunlardan birisi, gerçeği bütün açıklığıyla vermek yerine, esas karakterin ötekilerle ilişkisini ortaya koyan tek ve hâkim bir bakış açısından vermektir. Böylece zorluklardan kaçmış ve meseleyi kestirme bir metotla çözmüş olursunuz. Romanımızın muazzam yapısını mümkün olduğu kadar roman başkişisinin yarattığı etki üzerine yerleştirerek inşa ediniz, bu işin altından kalkmanın en kolay yolu budur. Benim iyice yerleşmiş roman tekniğim içinde bu kolay yolun bana ne kadar az hitap ettiğini, çok dürüst bir şekilde yükü terazinin iki kefesine de dağıtarak bu kestirme yaklaşımdan nasıl uzaklaştığımı hatırlıyorum. Romanda genç kadının bilincini konunun merkezi haline getirirseniz, istediğiniz ölçüde ilgi çekici, güzel ve zor bir iş yapmış olursunuz. Bu tekniğe bağlı kalınız. Esas karakterin bilinci, yani bakış açısı, merkez olmalıdır. En ağır yükü onun temsil ettiği kefeye koyunuz, çünkü roman başkişisinin bakış açısı büyük ölçüde kendi şahsiyetini de ortaya koyacaktır. Aynı zamanda başkişinin ilgisini kendi dışındaki objelere de çekiniz ve bu ilgiyi sınırlandırmaktan çekinmeyiniz. Terazinin öteki kefesine yükün hafifini yerleştiriniz (bu yük, ekseriya ilgiyi terazinin bu tarafına da çekmek içindir). Roman başkişisinin yörüngesine yerleştirdiğiniz uydu (satallite) karakterlerin ve özellikle erkek karakterlerin bilinçlerini veya bakış açılarını mümkün olduğu kadar az kullanınız. Bu bakış açılarının roman başkişisinin bakış açısını desteklemesini sağlayınız. Her şart altında bu metodun ne kadar başarılı olduğunu göreceksiniz. Bu gibi bir işe göre yaratılmış bir deha için bundan daha uygun bir saha olabilir mi? Roman başkişisi, sahneden hiç çekilmeksizin cazip bir yaratık olarak varlığını sürdürür. Yapılacak iş, ona çekiciliğinden hiçbir şey kaybettirmeksizin çeşitli bakış açılarından bakabilmek ve hatta onun bütün boyutlarını öteki karakterlerin bakış açılarından vermektir. Ona güvenmek ve onun sizi tam olarak anlaması için, sizin onu gerçekten kusursuz bir şekilde yaratmanız gerekir.

Şu ana kadar sürdürdüğüm tartışmanın özü, açıkça görüyorum ki, inşaat teknolojisi içinde ifade etmek gerekirse, bir alan üzerinde muntazam ve birbiriyle oran içinde bulunan tuğlalardan bir bina yapmak ve edebî bir abide inşa etmek için, güvendiğim yegâne şey tekniğin gücüdür. '**Portre**' adlı

eserimin benim için önemi, eserin bu gücüne dayanmaktadır. Eser, Turgenieff'in de kabul edeceği gibi, büyük bir mimarî hünerin mahsulüdür. Yazarının bakış açısından da 'Sefirler' (The Ambassadors) adlı eserden sonra, eserlerimin arasında en kusursuz yapıya sahip olandır. **Portre,** *'Sefirler'* adlı eserden birçok yıl sonra yazılmış ve şüphesiz ki, sahip olduğu organik bütünlük açısından ondan üstün olan bir eserdir. Bir şeyde kararlıyım: Bir eserin inşasında tuğlaları birbiri üzerine koyarken ölçüden ayrılmamak, eserin perspektifinin dışında kalan herhangi bir şey için bahane uydurmamak, süslü kubbeler ve resimli kemerlerle bezenmiş binalar inşa edeceğim ve bu binanın damalı döşemesinin, yani okuyucunun ayağının altındaki zeminin, her noktada duvarların temellerine erişemediğini okuyucuya göstermeyeceğim. Eseri tekrar okuduğum zaman beni en çok etkileyen şey, çok tedbirli ve dikkatli olmayı gerektiren bu eski metottur. Bu, okuyucuyu eğlendirmek için yazdığım eseri işiterek değerlendirmeme yarayan bir ölçüdür. Konunun sınırlılığını düşündüğüm zaman, böyle bir tedbirin gereksiz olmadığını hissettim. Şekle gösterilecek her türlü itina gereğinden fazla sayılmaz ve sadece ciddi ve samimi bir arayışın ifadesidir. Bir romanı yaratırken ve onun konusunu geliştirirken, gerçekten kendi kendime yapacağım açıklama budur. Romanda gerçek gibi görünen bütün olay ve çatışmaları bu çerçeve içinde görmek mümkündür.

Karakterin Ortaya Çıkışı

Bir karakter, ortaya çıkışı ve bundan sonra takip ettiği gelişme süreci içinde ilgi çekici olur. Bu, tıpkı bir merasim alayının yavaş yavaş gösterisini tamamlaması gibidir. Eğer bu olayda her şeyi aynı anda görürsek, merasimin sadece bir kalabalığa dönüştüğüne şahit oluruz.

(**The Princess Casamassima'**nın Ön Söz'ünden.)

Sürpriz Unsuru

Eğer biz insanlar, hiçbir zaman şaşırmasaydık, muhtemelen hakkımızda söylenecek hikâye de olmazdı. Eğer şaşkın insanlar, Olimpos Dağı'nda sıkılmış tanrıları eğlendirmek için onların aralarına karışmasaydılar, biz de her şeyi bilen, ölümsüz ve hayatları sıkıcı olan tanrıların tabiatüstü yaradılışlarına sahip olurduk. Bunun için uyanık bir okuyucu, ekseriya, karakterlerine anlaşılması çok güç olan kaderi yorumlattırmaması için veya başka bir deyişle onları tanrı gibi akıllı ve ukalâ yaratmaması için romancıyı ikaz eder.

(**Roderick Hudson'**un Ön Söz'ünden.)

İlgi Uyandırma Sanatı

Romancı, cesur bir maceracı olarak kendi hayat görüşünü sanata dönüştürme azmiyle işe başlar ve bundan dolayı roman dünyasındaki her şeye karşı bizde ilgi uyandırmak mecburiyetindedir. Tabii eğer onun romanında sunduğu her şey, amaca uygunsa, sanata dönüştürülebilir. İlgi uyandırmak amacıyla eşya ile kurulan bu ilişki, onun tecrübeyi sanata dönüştürmesiyle çok ilgilidir. Bu çok değişken yaratma sürecinin sanatçıya yükleyeceği sorumlulukları yerine getirmek sanatçıya düşer.

(**The Spoils of Poynton**'un Ön Söz'ünden.)

Norm Karakter (The Ficelle)

Maria Gostrey, romandaki çeşitli mizaçları anlayabilmek için, okuyucunun şiddetle ihtiyaç duyduğu bir rehberdir. Onun görevi, romanda sadece ve sadece bu görevi yerine getirmektir. Maria da, eserin başından sonuna kadar, kusursuz bir şekilde bu görevi yerine getirmektedir. O, romandaki temaya açıklık kazandırmak için yaratılmıştır. Kısaca Maria, maskesini çıkarıp atmak için yaratılmış en katıksız ve başıboş norm karakterlerden biridir.

(**The Ambassadors**'un Ön Söz'ünden.)

Tema

Romanda ifade edilen insan tecrübesinin, evrensel, objektif, mutlak ve değişmez olmadığı, artık şüphe götürmez bir şekilde eleştirinin temel ilkelerinden biri olmuştur. Tema, bir ilgi ve değerlendirme meselesidir; eserin bütününe dayalı olarak hayatı bütün yoğunluğuyla hissettiğimiz bir ana belli belirsiz hissettiğimiz bir lezzet katan herhangi bir duruma veya bölüme uygun bulduğumuz bir addır. Bunun için tema, en güzel ifadesiyle bir yorum ve özel şartlar meselesidir. Bu özel şartlar bilinmeksizin arada sırada anlatmak fırsatını bulduğumuz büyük olayların bazıları hiçbir anlam ifade etmezler.

(**Daisy Miller**'in Ön Söz'ünden.)

Öz ve Biçim

Yaratma anında herhangi bir eserde bazı unsurların öze, bazılarının da biçime ait olduğu romancının bildiği bir gerçektir; şu veya bu karakterin, materyalin şöyle veya böyle düzenlenmesi, doğrudan doğruya eserin konusuna ait olduğu halde, konuyla dolaylı bir şekilde ilgisi olan şeyler, bir teknik meselesidir. Bu romancının nadiren faydalandığı bir gerçektir, çünkü ro-

mancı böyle bir gerçeği, sadece dış dünyanın pek az katkıda bulunduğu, şahsî tecrübeye dayalı bir eleştiriyle edinebilir.

(**The Portrait of a Lady**'in Ön Söz'ünden.)

Sahne

Yukarıda söylediğim gibi, eğer olaylar dizisinin sessiz resitaller halinde şahıslar tarafından icra edildiği bölümlerden söz ediyorsam, bu, her defasında bu bölümlerin, kökleşmiş bir içgüdüyle 'sahne' kanununa uyduklarına yeniden şahit olmamdan dolayıdır. Bu bölümler, yani romanda sahneler, fırsat buldukça ortaya çıkan, sahne tekniğine ve mantığına dayalı olarak geliştirilen küçücük oyunlar veya birimlerdir. Onları tekrar okuduğumuz zaman, bu mantığın hiç şaşmadığını görürüz. Romanda bütün sahneler, değişmeyen bir mantıkî temel ve kendi içinde tutarlılık esasına dayalı olarak kendilerini tekrarlar ve yenilerler... Bir araya getirdiğim bu sayfaları gözden geçirmek, benim için, ne olursa olsun, sahne sistemini işlerken görmek gibi bir anlama geldi. Sahne tekniğini düzenli bir şekilde kullanmak, romanda ritmik bir tempo yaratmaktadır. Sahne aralarındaki aralıkları ise, romanın bazı unsurlarını daha farklı bir etki yaratmak amacıyla ve tamamen başka bir kanuna uyarak bir araya getirmek, açıklayıcı durumda olan sahnelere hazırlık yapmak demektir. Yaptığı işlere uygun olan bu hazırlayıcı ve açıklayıcı iki teknik de, bir orkestrada kemanların, kornet ve flütlerden veya nefesli sazların kemandan devir alarak aynı temayı yorumlaması gibi, romanda temayı birbirinden devir alarak yürütürler. Önemli olan, sahne tekniğiyle yaratılan bölümlerin, tamamen ve mantıklı bir şekilde sahne özelliklerine sahip olması, yani estetik ve düzenleme bakımından bir sahnenin gereken organik bütünlüğüne sahip olmasıdır. Bu sahnelerde ifade bulan değerlerin, sağlam bir zeminde, birbiri ardından çiçek açıp meyve vermesi gerekir. Romanın üzerimizde bıraktığı etki, bizim hissettiklerimizle ölçüldüğüne göre, eserde temanın nasıl işlendiği çok önemlidir.

Mark SCHORER

Teknik ve Öz İlişkisi

I.

Edebî eserleri büyük bir titizlikle inceleyen modern eleştiri, sanatta güzellik ve gerçeğin birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini, yani aynı şey olduğunu kesinlikle göstermiştir. Eğer güzellik için 'biçim', gerçek için de 'öz' kelimelerini kullanırsak, Keats'in '*güzellik gerçektir, gerçek ise güzellik*' diyerek ifade ettiği hükmü yumuşatmış ve eski bir çıkmazı çözmüş oluruz. Hatta herhangi bir şeyi kaybetme tehlikesi olmaksızın konuyu biraz daha sınırlayarak 'teknik' ve 'konu'dan söz edebiliriz. Modern eleştiri, sadece konudan söz etmenin sanattan değil, sadece tecrübeden söz etmek olduğunu göstermiştir. Demek ki, sadece özün ifadesindeki başarıdan, yani biçimden söz ettiğimiz zaman, eleştirici olarak konuşuyoruz demektir. Öz veya tecrübe ile bu özün nasıl ifade edildiği veya sanat arasındaki fark, tekniktir.

Öyleyse teknikten söz ettiğimiz zaman, hemen hemen her şeyden söz edebiliriz, demektir. Çünkü teknik, yazarın tecrübesinin veya konusunun, kendisini kullanmaya mecbur ettiği bir araçtır. Teknik, yazarın konusunu araştırması, keşfetmesi, geliştirmesi, anlamını okuyucuya iletmesi ve nihayet değerlendirmesi için sahip olduğu tek araçtır. Şüphesiz ki, bazı teknikler diğerlerinden daha keskin araçlardır ve yazarın daha çok şey keşfetmesine yardım ederler. Yazar, konusunu ne kadar hassas bir teknikle işlerse, yarattığı eserlerin muhtevası da o ölçüde tatmin edici olur ve anlamca zenginleşir.

Bu genellemeleri var saymayan şiir eleştirisine artık ciddî bir eleştiri olarak bakmak mümkün değildir. Fakat roman için aynı durum henüz geçerli değildir. Roman okuyucuları, hâlâ sanki bir romanın konusu tek başına bir değere sahipmiş, biçim söz konusu edilmeksizin konunun daha az veya daha çok bir değeri varmış, sanki teknik birinci planda değil de, ikinci planda önemli bir unsurmuş, belki de konuyu satıhta süsleyen, fakat özle pek ilgisi olmayan bir unsurmuş gibi düşünüyorlar. Veya romanda teknik, şiirde teknik meselelerinden daha kabaca ele alınır: Romanın yapısında önemli bir unsur olan olaylar dizisi veya düzeni, yine aynı yapı içinde gelişme, dönüm, içinde karakter motivasyonlarının, karakterler arasındaki ilişkilerin açıklandığı serim veya çözülme gibi bölümler vardır. Yine romanda, temanın dolaysız bir şekilde ortaya koyulmasından ziyade, onu daha geniş ve daha dar bakış açıları veya perspektiflerden vererek dramatik ilgiyi artırmak için kullanılan ve yazardan yazara değişen 'bakış açısı'nın kullanılış şekilleri de önemlidir. Roman teknikleri arasında değerlendirmediğimiz dilin kaynakları

ise, çeşitli temalara ve kavramlara ifade kazandırarak eserde belli bir doku ve tonu yaratmak için kullanılırlar. Günlük konuşmanın aracı olan dil, romanda sanatlı ve daha zengin anlamları ifade etmek için günlük konuşmanın sınırlarını aşmaya zorlanır. Romanda tekniğe, bir tecrübe alanında kendiliğinden ortaya çıkan değerlerin araştırılması ve tanımlanmasında kullanılan bir araç olarak değil, önceden verilen bir materyali düzenlemek için kullanılan bir araç olarak bakabiliriz.

Bugün şiir eleştirisinde kaçınılmaz sayılan ölçüler göz önüne alındığı zaman, değerlendirilmesi gerçekten zor olan roman, hâlâ garip ve bütünlükten yoksun olarak mı görünüyor? Bazı örneklere bir göz atalım: Teknik bakımdan nispî bilgisizlikleri birbirinden farklı olan, ilkel sayılabilecek iki romancı tarafından yazılmış iki eseri ele alalım: Defoe'nun **Moll Flanders**'i ve Emily Bronte'nin **Uğuldayan Tepeler**'i... Sonra içinde yaşadığımız asırda tekniğin esiri olmadığını iddia eden bir yazarın yarattığı **Tono Bungay**'i; içinde yaşadığı anın şiir dolu tecrübesini konu yapmayı ideal edindiği için, üzerimizde bıraktığı etki bakımından sanki tekniğe önem vermiyormuş ve kolayca değiştirilmesi mümkün olmayan bir eser yaratmış gibi izlenim bırakan bir yazarın eserini, **Oğullar ve Sevgililer**'i ve nihayet yarattığı eserlerle çağımızda ve geçmişte yaşamış herhangi bir sanatçıdan çok daha fazla tekniğin üstünlüğüne inandığını iddia eden bir yazarın eseri olan *'Bir Sanatçının Portresi' (A Portrait of the Artist as a Young Man)* adlı eserleri ele alalım. Tabii ki, romanda teknik, genellikle hikâye türünden edebiyatta kullanılan, bilinen bütün teknikler ve akla gelebilecek başka ifade şekilleridir. Şu andaki amacımıza uygun olarak tekniğin özellikle iki yönünü ele almak yeter: Bunlardan birincisi, söz konusu tecrübenin kalitesini ifade edebilmek için dilin tâbi tutulduğu kullanılış şekilleridir; ötekisi ise, bakış açısının sadece dramatik bir ifade şekli olarak değil, aynı zamanda ve özellikle eserin temasını tanımlayacak şekilde nasıl kullanıldığıdır. Teknik, aslında T. S. Eliot'un 'gelenek'le kastettiği şeydir; herhangi bir materyal seçimi, eserin yapısı, tecrübeye verilen yeni biçim, tecrübeye uygulanan ritmik kalıp, yani tecrübeyi bizim dünya görüşümüzü yenileyecek ve zenginleştirecek şekilde verebilen herhangi bir düzenlemedir. Bu anlamda tecrübe dışında kalan her şeye teknik denebilir ve bir yazarın hiçbir tekniğe sahip olmadığı, tekniği küçümsediği söylenemez, çünkü bir yazar tekniksiz var olamaz. Biz, sadece romanın amacına hizmet eden veya etmeyen, yeterli veya yetersiz, iyi veya kötü teknikten söz edebiliriz.

II.

Moll Flanders'in ön sözünde Defoe, amacının roman yazarak bizi eğlendirmekten çok, kötü tanınmış bir kadının hatıralarını yayımlayarak bize faziletin gerekliliğini ve vereceği mutluluğu öğretmek olduğunu söyler. Tabii ki biz, Defeo'nun bu itirafını pek ciddiye almıyoruz, çünkü hikâye sanatında faziletin kötülükten daha çok mutluluk verdiği veya daha gerekli olduğunu gösteren bir şey yoktur. Aksine eserde Moll'un, kötü bir hayat sürerek hayatını teminat altına aldıktan sonra, faziletli bir kadın olduğunu görüyoruz; fakat Defoe'nun öğretici amacını ilginç yapan şey, sadece böyle bir sonuçtur. Çünkü romanın gerçekten vurguladığı ahlak, herhangi bir tüccar toplumun ahlakıdır; yani fazilet, varlıklı olmakla mümkündür. Bu, çok sığ bir ahlak anlayışıdır, iyilik ve kötülük kavramlarının bizde uyandırdığı duygularla ilgisi yoktur; hele iyiliğin, gereği olan kötüyle hiçbir ilgisi yoktur; bu yiyecek, içecek, giyecek, Şam ipeği, gümüş, saat gibi şeylerin varlığı veya yokluğuyla ilgili bir iyilik kavramıdır. Bu, hiçbir şeyi ölçmeyen bir ölçü ahlakıdır. **Moll Flanders,** bizim ticarî zihniyetimizi ifade eden bir klasiktir. Defoe'nun ölçmeyi tamamen ihmal ettiği bir ölçü ahlakını yansıtmaktadır. Defoe, materyalini söylediği şekilde değerlendirememekle kalmamış, onu hiçbir şekilde değerlendirmemiştir de. Defoe'nun açıkladığı amaç, kabul edelim ki, dinî kisve içinde bir yalandır ve yazar kitabı bir seri utanç verici olayın ifadesi olarak okumamızı istemektedir. Çok şükür ki, Defoe'nun mübalağaya ve gereksiz şeylere düşkünlüğü, eserin başından sonuna kadar bizi eğlendirmektedir. Bununla beraber kitap daha bitmeden çok önce, bu unsur mantık kanunlarını ihlâl etmiştir. Eserdeki mantığa ters düşen unsurların yarısı, Defoe'nun planı içinde gerçekleşmiştir. Moll'un zengin fakat cürüm dolu bir hayat yaşadıktan sonra, pişman olması ve eserin sonunda temsil ettiği lekesiz ahlak durumu bu plan içinde görülebilir. Kitap, ahlakî bir hayatı anlatmadığı gibi, Mol Flanders de ahlakî bir bilince sahip değildir. Her şey esas karakterin dışındadır; her şey altınla tartılabilmekte, ölçülmekte, ele alınmakta ve ödenebilmektedir. Ya da her cürümün karşılığı hapishanede ödenmektedir. Romanın bütün dokusu, bu hükmü doğrulamaktadır. Kumaş topları, deftere kayıtlı eşyalar, maddeleştirilmiş hesaplar, ev sahibinin faturaları, listeler, hesap defteri ve bütün buna benzer şeyler, Defoe'nun dış dünyayı sergileyen gerçekçi metodunu oluştururlar.

Defoe, bu metodu büyük bir gayret sarf ederek bulmamıştır; bu metot, yazarın içinde yaşadığı değerleri temsil etmekte, insanın içinde yaşadığı şartların önemini vurgulamamaktadır. Moll'un bakış açısını, Defoe'nun bakış açısından ayırt etmek mümkün değildir. Romanın bize taşımak istediği mesajı, epeyce vakit kaybettikten sonra, herhangi bir şekilde vurgulanan,

sanatta yeni bir düzenleme içinde sunulan bir unsura borçlu olmaksızın, Defoe sayesinde değil de, Defoe'ya rağmen öğrenmekteyiz. Böylece eser, kötü şöhretli bir kadının gerçek hikâyesidir. Eser, suç işleyen sosyal bir sınıfın değil, orta sınıfın anatomisidir. Ve biz, bu eseri yazarın kendi iradesi dışında, komik bir çözümle biten ve sosyal bir durumu açıklayan bir itirafname olarak görüyoruz. Çünkü Defoe, kendisini işlediği materyalin dışında bırakacak yeterli tekniğe sahip değildir ve böylece işlediği tecrübenin derinliklerine inememiş ve onu tanımlayamamıştır. Defoe'nun katkısı, romana değil, romanın tarihine ve sosyal tarihe olmuştur.

'Uğultulu Tepeler' (Wuthering Heights) adlı eserdeki durum, hem aşağı yukarı aynı, hem de farklıdır. Burada da yazarın kendi dünyasını bulduğumuz halde, bu esere fayda sağlayacak şekilde gerçekleşiyor. Bu eserde de yazarın, içinde yaşadığı gizli değerler dünyası ifadesini buluyor, fakat bu defa, belki de teknik yönünden bir tesadüfle, çözüm çok anlamlı bir şekilde gerçekleşmiş oluyor. Emily Bronte, romanın biçim ve temasını sınırlayan bakış açılarını beceriksizce kullanmış olabilir. Eserin başında veya sonunda yazarın ne yaptığını bilip bilmediğini söylemek zordur, fakat yaptığı şeyi kusursuz bir şekilde yaptığını söyleyebiliriz.

Yazarın hayatıyla ilgilenmeksizin, sadece üslubun yarattığı rüya âleminin atmosferinden, zalim ve karanlık bir ihtirasın, coşkun duyguların ve asabî bir enerjinin yaşandığı bu dünyanın, yazar için, ideal bir değer ortamı olduğunu düşünebiliriz. Bu eserin amacı, ahlakla hiçbir ilgisi olmayan böyle bir ihtirasın muhteşem boyutlarını bize kabul ettirmektir. Kanaatimce önce Heathcliff ve Cathy gibi şeytanî karakterleri, oldukları gibi kabul etmemiz beklenmektedir. Heathcliff ve Cathy, insanüstü hissetme güçleriyle insanî ihtirasların hedeflerinden ve kendilerini kuşatan bu çamurlu dünyada yaşayanlardan çok farklıdır. Yaşadıkları platonik ilişki içinde kendilerini amansız tabiat güçleri ve kozmik güçlerle özdeşleştirmektedirler. Bu, *'Öteki köpekler başka kuytularda pusu kurdular'* cümlesinde olduğu gibi, romandaki diğer ayrıntılar kadar mantık dışıdır. Romancı Emily Bronte, bu saçmalıkları insan olan Emily'ye göstermek mecburiyetindedir. Öyle ki karakterlerin değerlendirilmesinde yanılan kişinin, Emily değil, karakterlerin kendileri olduğuna inanalım. Ahlakla hiçbir ilgisi olmayan ihtirasın ihtişamı ise, desteklenmesi imkânsız bir temadır. Bunlar, belki de Emily Bronte'ye, eserdekilerle tezat teşkil eden değerlere duyduğu ihtiyacı, özlemi ve bu konuda kurduğu hayalleri hatırlatan mekanik tekniklerdir. Gerçekte bu, Bronte'nin eserinin sanat eseri olarak bize iletmek istediği mesaj değildir. Eserde teknik, özü objektif bir şekilde sunmaktadır.

Bu ihtirası bütün boyutlarıyla önümüze sermek ve onun nasıl başladığını, etrafındaki dünyayı ve hayatı nasıl hâkimiyeti altına aldığını göstermek için, Emily Bronte materyalini geniş bir zaman kesiti içine yerleştiriyor ve bu zaman içinde üç kuşağın hayat hikâyesini anlatıyor. Böyle kapsamlı bir materyalin altından kalkabilmek ve bu materyale ifade kazandırmak için Bronte, yeterli bir hikâye tekniği ve bakış açıları ve pek alışılmamış olan ilgi uyandırma kavramıyla da onu anlatmaya değer kılmak mecburiyetindedir. Böylece yüksek sosyetenin kalıplaşmış sığ duygularına sahip olan züppe bir yolcuyu ihtirasların çarpıştığı dünyanın içine hazırlıksız olarak sokar. Böyle bir dinleyicinin karşısına yüksek sosyetenin özden yoksun davranış kalıplarını değil, özlü, sade bir hayatın ahlakını temsil eden ve her şeyi bilen eski bir aile hizmetkârını hikâyeyi anlatan kişi olarak koymak zorunda kalır.

Emilly Bronte'nin yaptığı şey, her şeyden önce, kalıplaşmış duygu ve ahlakı temsil eden ve eserde yaratılan kadın ve erkek kahramanları görülmeğe değer bir ihtişamla aşan bir görüş açısını seçmek olmuştur. Sonra yazar, bu görüş açısına uzun bir zaman süresi içinde işlerlik kazandırmıştır. Bu iki unsur, romancıyı ele aldığı ahlak dışı ihtirasların nereye varacağını görmeye zorlamıştır. Görülen ahlakî bir ihtişam mıdır? Aksine sonuçta gördüğümüz şey, insanların mahvolduğu bir virane ve yangından artakalan kül yığınıdır. Romandaki zaman süresi içinde Heathcliff, ihtiraslarıyla yanıp tükenmiş, iradesiz bir adam olmuş, ihtirasları da anlamını yitirmiştir. Hatta eserin mesajı, bunu da aşmakta, züppe dinleyici Lockwood'un mezarlıkta, mezar taşları üzerinde okuduğu tumturaklı cümlelerde devam etmektedir. Böylece eserin sonunda zaferi kazanan, bu çamurdan yapılmış dünyadır, çünkü hayat devam etmektedir.

Belki de eserin son sözü sadece bu değildir. Çünkü '*Güvercinin Kanatları*' *(The Wings of the Dove)* adlı eserdeki Densher gibi, Hareton ve İkinci Cathy '*Bir daha asla eskisi gibi olmayacağız*' derler. Fakat şunu da gözden kaçırmamakta fayda vardır: Romanın romantik bir genç kızın hayallerinden oluşan materyali, hikâye sanatının alışılmış teknikleri içinde hayal olmaktan çıkmış, gerçek anlamına erişmiş ve eserde hayat bulmuştur. Yani bu hayaller işlenerek bir sanat eserinin malı olmuşlardır.

III.

Sanatın konusuna objektif bir ifade kazandıran şey, sadece tekniktir; öyleyse sadece teknik sanatta materyali değerlendirebilir. Sanatçı, ne zaman özün önemini hissederek tekniğin ayrıntılarıyla vakit kaybedemeyeceğini söylese -bu öz ister otobiyografik, ister sosyal fikirler veya kişisel ihtiraslar

olsun- bu aksiyom amansız bir şekilde onun karşısına çıkar. Sanat, H. G. Wells gibi bir yazarı hoşgöremez. Wells, muazzam edebî konusuna uygun teknikleri pek hesaba katmamıştır ve yarattığı sanat, onunu kendini beğenmişliğinden intikamını almıştır. H. G. Wells *'Ben yazarken hiçbir zaman büyük zahmetlere katlanmadım; bütün dikkatli ve tekniğe özen gösteren yazarlar hiyerarşisinin dışında kalırım. Mr. Joyce'un mutlak anlamda antiteziyim. ... Uzun bir zaman önce Henry James, Joseph Conrad ve Mr. Ford Madox Hueffer gibi yazarlarla yaptığım sohbetlerde kendimi muhabir olarak tanıtarak onların sanat konusundaki muazzam endişelerinden kurtuldum'* demiştir. Bu tamamen doğrudur. H. G. Wells, edebiyattan kaçtı ve bir devrin kayıtları arasına gömüldü, kısaca yok oldu.

Ne cesaret! Wells, *'Edebiyat bir ziynet eşyası değildir, onun şekilce kusursuz olmaktan başka amaçları da vardır; sanatçı nasıl yazacağını ne kadar çok düşünürse, ortaya o kadar az şey çıkarır. Tekniğe gösterilen bu düşkünlük, yazarı yok olmaya sevk eder, tabiattan uzaklaştırır. Sanatkârlık bencilliği, teknikle uğraşma tutkusunun doğurduğu özden yoksun eserlerin ortaya çıkmasına sebep olabilir. Henry James'in son eseri, bu çeşit egoizme karşı abideleşmiş bir uyarıdır. İnsanı şaşkınlığa düşüren bu eserlerde konu, öz, çoktan yok olmuştur; teknikten başka hiçbir şey kalmamıştır'* demiştir. Bir konuyu işlemek için kullanılan edebiyat teorisi, nadiren bu kadar hataya düşer. Çünkü James, bizim için gittikçe büyüdüğü halde ve Wells yok oldukça, öğrendiğimiz şey, sanatta konuyu işleyen teknik yoksa işlenen konu da yoktur. Ortada sadece sosyal tarih kalır.

James ve Conrad'dan bugüne kadar, modern romancının meziyeti, sadece ifade ortamına çok dikkat edişi değil, bu ortama dikkat ettiği ölçüde ve teknik yardımıyla daha büyük konular buluşudur. James, Conrad ve Joyce'un 'büyük sanat endişelerinin etkisi altında romanın şekli değişmiş ve roman tekniğinde meydana gelen bu değişmeyle konuda, bakış açısında ve bütün roman kavramlarında buna paralel değişiklikler olmuştur. Modern romanın bize verdiği son ders, tekniğin Wells'in dediği gibi, ikinci derecede önemli ve konunun dışında kalan mekanik bir araç olmayıp aksine özün derinliklerine inen çok önemli bir icraat olduğudur. Teknik, sadece fikrî ve ahlakî imaları taşımakla kalmaz, aynı zamanda onları ortaya çıkarır. Wells gibi zamanımızın fikrî ve ahlakî tarihini işleyen bir yazar için, bu ders oldukça ağırdır. Çünkü bu dersten öğrendiğimiz şey, sanatın düzeni içinde sunulmadıkça, fikir ve ahlak düzeninin sanat içinde yaşayamayacağıdır.

'Daha eserimizi bitirmeden bütün hayat romanın içindedir' diyen Wells, mubalağa etmektedir. Çünkü romanda hayatı sadece romanın perspektifinden görürüz; hayatın bize sunulması gereken yeri roman sayfalarıdır.

Wells'in eserlerinde hayatın önemli konularını buluruz, fakat bu eserlere iyi romanlar diyemeyiz. O, eserlerinde sanata pek değer vermemiş veya sanatı kendi haline terk etmiştir; sanattan hiçbir şey beklememiştir. Hâlbuki romanda öz, tekniğin verebileceği şey, yani her şeydir.

Wells'in en iyi eseri olarak düşünülen **Tony Bungay** gibi bir roman, bundan dolayı sadece öğreticidir. O eserin kahramanı George, *'Ben kendi kendime gördüğüm şeyin bütünü hakkındaki izlenimlerini söylemek istiyorum'* der; gördüğü şey ise, XX. yüzyılda Britanya'daki bütün kurumların çöküşüdür. George, kendi kendisine, kendi hayatının kabaca üç safhasına yansıyan Britanya'nın sosyal tarihindeki üç devreyi anlatır. Şüphesiz ki bu, eserin planıdır, fakat bir sanat eseri olarak romana yansıyan bir plan olmaktan ziyade, Wells'in soyut düşüncelerini planlayan bir çerçevedir. Böyle bir eserden beklenen en önemli şey, kahramanın anlattığı tecrübeleri bütün boyutlarıyla somutlaştıracak tekniğin bulunmasıdır; bu ise, eserde yoktur. Romancı, Dickens'in ilk eserlerinde görülen episodlar, Shaw'un interlüdleri, Conrad'ın episodları gibi, bir seri edebî unsurları tahlil etmekte ve eserin sonunda Jules Verne'in dünya görüşüne erişmektedir. En önemli başarısızlık da böyle bir sonuca ulaşmaktır, çünkü bu sonuç, sadece bütün romandaki sosyal çözümlemeleri değil, bir düşünür olarak Wells'in amacını da başarısız kılmaktadır. Eserin sonunda George, bilimin bir amacı olduğunu anlamaktadır ve şöyle demektedir, *'Hayatımın kurtuluşu, güçlü ve bilgili olmakla mümkündür; işte muhtaç olduğum sır bu; kendimi bu gibi şeylere vakfedeceğim.'*

Bununla beraber, eserin sonunda bilim, güç ve bilgi bir muhribin içinde özetlenmektedirler. Eserin sonunda yazar, modern çağdaki kinayenin özüne değiniyor denebilirse de, Wells'de kinaye olmadığı bilinmektedir. Roman, başından beri savunmakta olduğu her değeri inkâr eden duygusal bir tefekkür içinde biter. Wells'in tasvir ettiği bütün tahrip çeşitlerinin en kapsamlı şekli budur, her şey yok olacaktır. Böylece Wells'in eserine roman değil, bir hipotez diyebiliriz: Eser, bir ferdin kaderinden ziyade, insanlığın geleceğine ait bir teoridir. Ayrıca bu teori, Wells'in savunduğu her şeyin tam zıddını temsil eden hiççi (nihilistic) bir dünya görüşünü yansıtmaktadır. Bu da, Wells'in gelecek hakkında düşündüklerini ifade etmektedir. Wells, tekniğin faziletlerine biraz önem verseydi bile, iyi bir roman yazması mümkün değildi. Fakat ne olursa olsun, yazar, ne demek istediğini bize anlatacak bir bakış açısı ve ton oluşturabilirdi.

Sanatta, bir kişinin ne demek istediğini ifade etmesi çok zor bir iştir. Bir yazar, kendisini ne kadar çok materyalinin içinde bulursa, onu anlatmak da o kadar zorlaşır. Üstelik eğer yazar, D. H. Lawrence'in yaptığı gibi, romanı, okuyucudan çok, kendisini tedavi edecek bir işlevi yerine getirmek için kul-

lanırsa, duygularını yenmek için onları eserlerinde bol bol ifade eder ve hastalığını kitaplarında bırakırsa, karşılaşacağı güçlük çok büyüktür. Lawrence'in bu teorisini, sadece sanatın konusunu nesnelleştiren tekniğin hiçbir şart altında bu ölçüde sorumlu olmadığını kabul ederek değiştirmeliyiz. Çünkü bir yazarın sadece kendi duygularını tekrarlaması, kendi kalp atışlarını dinlemesi ve yazması, kendi duygu dünyasının esiri olması demektir. Eğer kitaplarımız, kendi duygularımızı tahlil etmek için yazdığımız alıştırmalar ise, teknik de bizim dışımızdan bu duyguları hissedip çözümleyen bir araç olmalıdır.

Lawrence şiir koleksiyonuna biraz gecikerek yazdığı önsözde, gerçekten 'şiir' olarak nitelendirdiği manzum eserleriyle ötekiler arasındaki farkı amatörce belirtmiştir. Bu fark, yazarın en derin duygularını ifade ederken, kendi biçimlerini de tayin eden şiirlerle, tekniğin sihirli değneğinden yararlanarak ve gerektikçe değiştirerek yazdığı şiirler arasındadır. Lawrence'in, yaşanan anı bütün yoğunluğuyla ifade eden ve içinde durgun ve nihaî hiçbir şey olmayan aksine kaygan, hareketli ve canlı bir öze vücut veren şiire olan inancı, bu yanlış teknik fikrinden doğmaktadır. Bu fikre sempati duymayan D. S. Savage'ın başlattığı tartışma, Lavrence'in sanatını 'çözük kişiliğin, çözük sanatı' olarak nitelemeye kadar varmıştır. Bu tartışmaya göre, Lawrence'ın ilk önemli romanı, **Oğullar ve Sevgililer,** yazarının tekniğe karşı gösterdiği sabırsızlığın yarattığı anlam kargaşasına örnektir.

Bu romanın iki teması vardır: Bir annenin, oğlunun duygu hayatındaki gelişmeyi engelleyen sevgisinin etkileri; oğlunun muztarip olduğu kişilik bölünmesi ve Clara ve Miriam'ın temsil ettiği fiziksel aşk ve ruhsal aşk arasındaki kararsızlığı. Şüphesiz ki, bu iki tema, eserde beraberce gelişmektedirler ve temalardan ikincisi, birincisinin sonucudur. Esas karakterin kişiliğindeki bölünme ise, onu güçsüz bırakmaktadır. Romandaki gelişme bu yöndedir. Lawrence, Edward Garnett'e yazdığı meşhur mektubunda, eserin sonunda Paul'un ölüme sürüklenmek üzere hayatta tek başına kaldığını söyleyerek temayı geliştirmiş olduğunu zannetmektedir. Bununla beraber, romanın cümlelerinde, Paul, yok olmayı reddetmekte ve 'uğultulu ve ışık dolu' şehre, yani hayata doğru yönelmektedir. Eserde Paul'un böyle kararlılıkla yaptığı hiçbir şey yoktur. Yazarın ifadesiyle eserdeki bu uyuşmazlık, niyetle icraat arasındaki bazı ayrılıkları ortaya koymaktadır.

Lawrence, eserde anne ve babanın karakterlerini açıkça çizdiği halde, eser içinde bu karakterlerin değerlendirilmesi yazarın söylediklerine ters düşmektedir. Bu sadece bir üslup meselesi değildir (yani bu karakterleri çizmek için kullanılan dilin genel dokusu ve onları sembolleştiren ifadeler arasındaki tezadın yarattığı bir şey değildir.) Lawrence'ın kullandığı bakış

açısı da, bu tezadı ortaya koymaktadır. Lawrence ve Morel, aynı bakış açısını paylaşmaktadırlar. Yani eserde Lawrence, parçalanmış kişiliğini sürdürmektedir. Anne, 'mağrur ve saygıdeğer' bir kadındır; baba ise, 'basit, bayağı' bir adamdır. Eserin sonuna kadar bu iki zıt unsur devam eder, onları iki zıt kutba yerleştiren ifadeler, çok tutarlı bir şekilde kullanılmıştır. Fakat gerçeğin öteki yarısı nedir? Bu karakterlerden hangisi Lawrence'ın gerçek sempatisine sahiptir: Sert mizaçlı, dürüst, asabî ve talepkâr bir kişi olarak tanıdığımız anne mi, yoksa basit, nazik, açık yürekli, özü sözü bir olan, beceriksiz, harcanan baba mı? Burada iki zıt şey ifade edilmektedir: Lawrence (ve Morel) annesini hem sever, hem de bu sevgiyi talep eden annesinden nefret eder; Freud'un tanımlayabileceği bir kıskançlıkla babasından nefret eder, fakat aynı zamanda sahip olduğu niteliklerden dolayı da babasını sever; kendisininki gibi babasının kişiliğindeki bütünlük de, annenin hâkimiyeti altında tahrip edildiği için, ona duyduğu sempati daha derindir.

Romanın şeklini bozan ve anlamını bulandıran psikolojik gerilim budur, çünkü ne üsluptaki tezat, ne de bakış açısındaki karışıklık ortadan kalkar. Lawrence sadece şahsi duygularını ifade etmekte ve materyalini ciddî bir teknik süzgecinden geçirmekten kaçınmaktadır. Ancak böyle bir yaklaşım, onu materyaline hâkim kılardı. Hâlbuki o, sanatçı Lawrence'ı insan Lawrence'dan daha güçlü yapamamıştır.

Sonuçta eser, anneyi hem haklı bulur, hem de mahkûm eder; Paul'un başarısızlığını ifade eder, bu başarısızlığın sebebini Paul'un dışında arayan yorumlar getirir. Miriam'ı bir karakter olarak incelersek, Lawrence'ın hem bir erkek, hem de bir sanatçı olarak ona acıdığını hissederiz. Miriam, annenin sürekli bir şekilde suçladığı bir kişidir ve bu, gerçeğe uygun değildir. Romanın dönüm noktası, güçlüğün kaynağını açıklamaya çalışan, doğruluğu aynı derecede geçerli hükümlerle doludur. Paul, Miriam'ı hem ruhu, hem de bedeniyle sevemez; Miriam, Paul'un sadece ruhunu sevebilir. Bu zıt hükümler, bazen tek bir paragrafta ifadesini bulur ve bakış açısı, hiçbir zaman bize hangisinin doğru olduğunu ifade edebilecek objektiflikte sürdürülemez. Romanın materyaline hiçbir zaman materyal olarak bakılmamış, yazar gerçek hayatta olduğu gibi onun kapanına kısılmış ve kendisini onun dışında tutamamıştır. Paul, '*Kadınlar benimle hep böyleler. Beni çılgın gibi isterler, fakat bana ait olmak istemezler*' diyor. Eserin başında Paul, böyle diyebilir ve buna inanabilirdi; fakat eserin sonunda da yazarın hâlâ böyle dediğini ve buna inandığını görüyoruz.

Teknikteki bu başarısızlığı iyice anlamak için, '*Oğullar ve Sevgililer*' adlı eseri dikkatlice okumalı ve sonra hikâyeyi E. T. adlı birinin, gerçek Miriam'ın yazdığı, '*D.H. Lavrence*' (*D. H. Lawrence: A Personal Record*) adlı

kitaptan öğrenmeliyiz. Birinci tema, öznenin, Paul'ün kişiliğini parçalayan sevgisinin sonuçları, kitabın sonuna kadar gelişerek devam etmektedir. Sonra, aniden son birkaç cümle içinde Paul, ölümü değil, hayatı seçmektedir. İkinci temanın tahlili, eserin sanat açısından bütünlüğünü bozacak şekilde, bütün eserde sessizce sürüp gitmektedir. Paul'un kişiliğindeki parçalanma ele alınabilir, ancak bu tema birinci temayı destekleyerek geliştirileceği yerde, adeta ona eklenmiştir veya birinci temanın bir sonucu olarak ele alınmıştır. Eğer Miriam, sadece platonik aşkta ısrarlı ise, birinci temanın anlam ve gücü azaltılmıştır; Paul'un zaafı gizlenmiştir. Lawrence, objektif olması gereken araştırıcı ve çözümleyici yazarla, kitabın konusu olan insan, Lawrence'ı birbirinden ayırt edememiştir. Böylece hastalık tedavi edilememiş, duygulara hâkim olunamamış ve roman kusurlu olmuştur. Eğer Lawrence, konusunun bütün ayrıntılarını keşfetmek için tekniği hâkim kılsaydı, onun bütün romanlarında yaşayan karakter değişikliğe uğrardı.

'*Bir Sanatçının Portresi*' (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) adlı eser de, **Tono Bungay** ve **Oğullar ve Sevgililer** gibi otobiyografik bir romandır, fakat materyalini katı bir objektif tutum içinde tahlil eden, eserdeki tecrübenin kalitesini ve ifade edilen değeri, yazarın eklediği fikirlerle ve ahlakî değerlerle değil, tekniğin veya üslubun imkânlarıyla tanımlayan bir eser olarak adı geçen eserlerden farklıdır. **Portre,** genç bir sanatçının çevresine yabancılaşması olarak ifade edebileceğimiz teması, Stephen Dedalus'un çocukluktan gençliğe, gençlikten olgunluğa geçişini yansıtan üç farklı üslup ve metotla araştırılmış ve değerlendirilmiştir. Eserin ilk sayfalarında aynı yazarın '*Ulysses*' adlı eserinde görülen 'bilinç akışı'na benzeyen bir teknik hâkimdir. Yazar, önce bir bebek, sonra da çocuk dimağının, henüz bir eleştiriye, seçime ve yargıya muktedir olmadığı bir zamanda edindiği izlenimleri, yeri geldikçe ve yine çocuğun bakış açısı içinde yansıtmaktadır. Fakat çok geçmeden, çocuk çevresini keşfetmeye başlar ve üslup da değişir. Stephen Dedalus'un dış dünya hakkında edindiği tecrübe genişledikçe, eserin ritmi de ağırlaşmakta ve kazanılan tecrübe bütün boyutlarıyla verilmektedir. Nihayet eser, Stephen'ın aile, çevre ve dinî değerleri reddedişini ifade eden romantik bir duygu zenginliğinin yer aldığı duygusal dönüm noktasına erişmektedir. Sonra eserin çözümünde, Stephen bütün olgunluk çağını vakfedeceği sanatın şeklini kendi kendine ana hatlarıyla tanımlarken, üslup, duygusal tondan kurtulup ciddî bir entelektüelin iç dünyasını yansıtan sükûnete erişir.

Eserin bu bölümlerinde çok bilinçli bir şekilde kullanılan üslup ve metot, yaşanılan tecrübeyi değerlendirmektedir. Son bölümde de üslup ve metodun tecrübeyi değerlendirdiğine işaret etmek yerinde olur. Stephen'ın

başına gelen şey, tabii ki, çevresindeki hayattan giderek kopuşudur ve romanın sonunda bu yabancılaşma tamamlanır. Stephen Joyce'un gelişen estetik görüşünü yansıtan büyüleyici son bölüm ise, kendine has bir şekilde yalındır. *'Stephen' (Stephen Hero)* adlı eserde gördüğümüz gibi, karakterin hayat tecrübesi yalın değildir, fakat Joyce, bu bölümde tecrübeyi teknik yardımıyla anlatmaktadır. Özde Stephen'in yabancılaşması, sosyal çevrenin inkârıdır; bu bir kayıptır; fiziksel tecrübenin ayrıntılarından veya yoğun bir ritimden tamamen yoksun ve soyut olan son bölümdeki ciddî ifade, bize bu eksikliği açıkça göstermektedir. Sosyal çevrenin yokluğu öyle büyük bir kayıptır ki, bu bölümde not tutma şekline dönüşen üslup, sonucun gerçekte bir hayal olduğunu ima eder. Stephen, bize ve kendisine ruhunun dökümhanesinde kendi ırkı için yepyeni bir vicdan şekillendireceğini söylediği zaman, onun içinde yaşadığı bu maddesiz, buz gibi soğuk boşluğun kalitesinden bu amacın gerçekleşemeyeceğini anlamamız gerekir. Çünkü Joyce, **Ulysses**'de bu ırkın vicdanını şekillendiremez; o da bizim vicdanî değerlerimizi ifade eder.

Romanın son iki üç paragrafında, üslup tekrar değişir, yalın olmaktan çıkar ve Stephen'in gençlik çağını tanımlayan romantik nesre dönüşür. Stephen duygularını *'Haydi durma! Seslerin ve uzanan kolların büyüsü: Yolların insana kucak açan beyaz kolları, aya doğru yükselen uzun gemilerin kara kolları ve bu kolların uzaktaki milletler hakkında söyledikleri masallar. Onların hepsi, haydi durma gel, yalnızlığımızı paylaş'* diye ifade eder. Buna ilk gençlik çağındaki özlemler üzerinde gelişen ciddî bir arzunun ifadesi de denebilir. Bir üslubun, fikirce yoğunluğu, ötekinin aşırı lirizmine denk sayılmaz mı? *"Portre"* adlı eserin son satırları, bütün ihtirasların gerçek olmadığını noktalamıyor mu?

Ulysses'te yeni bir vicdanın değerleri yaratılamamaktadır. Bu eserde Stephen, biraz daha büyümüştür ve suçluluk duygusu içindedir, fakat hâlâ sosyal kurumlardan olduğu kadar, sosyal çevreden de kendisini koparmış olan o duygusuz genç adamdır. Şehir hayatı, Bloom'un karakterinde daha farklı bir şekilde somutlaşır. Bloom da, Stephen kadar çevreye yabancılaşmıştır ve çok acıklı bir şekilde demir atacak bir liman aramaktadır. Her iki karakter de kendi dünyalarının dışına çıkamamakta veya bir başka bireye uzanmaktan başka bir şey yapamamaktadır. Bu eserde de aynı tema daha ayrıntılı bir şekilde, sanki birincisine eşlik etmek üzere işlenmektedir.

Bununla beraber, bu eserde Stephen değilse de, Joyce çok olgunlaşmıştır. Joyce, sanatçı olarak, sadece Bloom'a merhamet uyandırıp onu merhamete boğmakla kalmaz, aynı zamanda Stephen ve Bloom'un temsil ettikleri moral seviyenin de farkındadır ve tekniği en başarılı bir şekilde kullanarak Stephen ve Bloom'un ima ettikleri manayı zenginleştirmektedir. Böylece

Ulysses yazarın kullandığı tekniklerin yönlendirdiği hayal gücü sayesinde, merkezinde çağdaş insanın durumu bulunan ve aynı merkezi paylaşan dairelerden oluşmuş bir desene sahiptir. Yazar, eserinde modern hayatın çıkmazlarından başlayarak insan tecrübesinin mitik boyutlarına kadar uzanan kozmik bir dünya görüşünü konu edinmektedir. Eğer **Ulysses**'i asrımızda yazılmış herhangi bir romandan daha büyük bir zevkle okuyorsak, bu, Joyce'un tekniğe olan tavrından ve konusunu tekniğin hâkimiyeti altına almış olmasındandır. Yazarın bu tutumu, tek bir eserin içinde mümkün olduğu kadar büyük ölçüde insan tecrübesini organik bir bütünlük içinde düzenlemesini mümkün kılmıştır.

IV.

Amerika Birleşik Devletleri'nde son yirmi beş yıl içinde, pek çok roman yazılmıştır, fakat bunlardan sadece birkaçı iyidir. James T. Farrel gibi bir yazar, Amerikan hayatının görünüşünü bol bol tasvir etmekle **Ulysses** çapında bir eser yaratacağını zannediyor. Thomas Wolfe da, kendi tecrübesinden edindiği ham maddeyi ortaya dökerek Amerikan milletinin destanını yazabileceğini zannetmiştir. Fakat bu adamlar, sadece görünüşte roman yazmış sayılabilirler. Thomas Wolfe'un romanları günlük haberlerden oluşmuştur, yayımcının kötü şöhreti ise, bu günlük haberleri romana benzeyen bir şekle sokmasına dayanıyordu. Sanatçının en önemli işini, yani kompozisyonu da, mavi bir kalem ve makas yerine getiriyordu. Ortaya çıkan şey, pek çok kişiyi heyecanlandırıyordu. Özellikle gençler ve görünüşte eleştirici olanlar, bu zengin yeteneğe, onu disiplin altına alabilme arzusu ile bakmışlardır. Eğer 'yetenek' ile hiç bitmeyen bir söz söyleme enerjisi, kişisel tecrübeye gösterilen aşırı duyarlılık ve işitilen şeyleri taklit etmek için büyük bir kapasite kastediliyorsa, bütün bunların yazılan bir eserin roman olarak nitelenmesiyle hiçbir ilgisi yoktur. Çünkü yetenek disiplin altına alınıncaya kadar ve materyal düzene sokulup öz tamamlanıncaya kadar, ortada sadece insan ve onun hayat tecrübesi vardır. Öyleyse Wolfe'un konuşmaları, roman olarak kitaplarından daha az ilgi çekicidirler. Bu, Wolfe'un kitaplarının roman olarak pek ilgi çekici olmadığı anlamına gelir. Lawrence'a gelince, onun eserlerine gösterdiğimiz ilgi, bu eserlerin roman olarak sahip oldukları kaliteden dolayı değil, insan olarak Lawrence'ın sahip olduğu mizaç ve niteliklerden dolayıdır.

Bu, Thomas Wolfe'un hiçbir zaman hangi konuda yazdığını gerçekten bilmediğini başka bir şekilde ifade etmek demektir. *'Zaman ve Nehir' (Of Time and the River)* adlı eser, sadece *'İnsan ve Ego' (Of a Man and His Ego)*

adlı eserin çok süslü bir dille yeniden ifade edilmiş şeklidir. Eğer Wolfe'un kendisi ve sanatı hakkındaki düşünceleri içinde tekniğe ve teknik kullanma kapasitesine yeterince saygı bulunsaydı, Wolfe'un roman dehasının çıkmazı gibi gerçek bir konu üzerine büyük bir roman yazması mümkün olabilirdi. Bu, Wolfe'un gerçek konusuydu, fakat yazar, bunu hiçbir zaman keşfedemedi. Bu bizim onun için arayıp bulduğumuz bir konudur, çünkü yazarın, bu konuyu tecrübenin labirentinden kazıp çıkarmak için, ne lambası, ne de kazması vardır. Emily Bronte gibi, kendi görüş açısını aşan, materyalini yaratacağı etkiden ayırt eden bir bakış açısına muhtaçtı.

Farrel'e gelince; durum bunun tamamen tersidir. O, konusunun ne olduğunu ve bu konuda ne söylemek istediğini oldukça iyi bilmektedir, fakat bunları ifade etmek için romana ihtiyacı yoktur. Yaşayan yazarlar arasında kötü üslup bakımından Farrel'i aşacak kimsenin olmadığı çok manidardır, çünkü onun kullandığı nesir, en basit olguların ifadesinden başka hiçbir işe yaramaz. Gazete üslubu ve fotoğraf makinasının doküman toplayan merceği, onun amaçlarını gerçekleştirmeye yeterlidir. Eğer Leopold Bloom, James Farrell'in tekniğiyle sunulsaydı, olduğundan çok daha fazla küçülürdü. Bu tekniğin perspektiflerinden sunulduğunda, materyal yeterince gelişmemekte, aksine kısırlaşmaktadır.

Çağımızda pek çok yazar, bir metot olarak natüralizmin, kendilerini tekniğin bütün kaynaklarına, konularının bütün boyutlarına erişmekten alıkoyan kısıtlamalar getirdiğini hissetmiştir. Böylece estetik anlam ve tepkinin mümkün kıldığı genişlik de, ciddî bir biçimde sınırlı olmaktadır. James Farrell, natüralizmin kaba tekniklerini itiraz etmeksizin kabul etmekte gösterdiği rahatlıkta rakipsizdir ve eserleri de tekrarlarla dolu ve biteviyedir.

Natüralizmin, XIX. yüzyılda sosyolojik ve bilimsel bir değere sahip olduğu açıktır. Natüralizm, romancının materyali yakalamasını, onu geçmişte yapamadığı şekilde tahlil etmesini ve konusunu cesaretle kavramasını mümkün kılmıştır. Fakat bu başarısına rağmen natüralizm, Virginia Woolf'un sözleriyle 'gerçekten neyin gerçek' olduğunu söylememiştir, ne de eserde tutarlı bir şekilde sunulan gerçeğin bütününü ortaya çıkaracak aracı temin etmiştir. Hatta Flaubert'in 'objektif' olma ideali bile, bugün objektiflik kavramını geçersiz bir şekilde sınırlamış görünüyor, çünkü çağımızın iyi yazarlarının hemen hepsi, hayatın görünen şartlarını vermekte objektif olmak kadar, subjektif durumların da objektif bir şekilde ifade edilmesinin oldukça mümkün olduğunu göstermektedirler. **Ulysses**'te Dublin, sadece Dickens'in natüralist bir teknikle tasvir ettiği şehir olmayıp aynı zamanda çarpık ve belli belirsiz amaçlarıyla modern insanın ruh hayatını yansıtan bir harita, ruhsal bir atmosferdir. Gerçeğin ikinci seviyesi, birincisini etkisiz kılmaz.

Joyce gibi bir yazar, bize, eğer sanatçı gerçekten kullandığı ifade ortamını ciddiye alırsa, gerçeğin her iki seviyesini de objektif bir şekilde verebileceğini göstermektedir. Romanda muhtaç olduğumuz şey, konumuzu keşfedip değerlendirmemize yardımcı olacak her tekniğe mutlak bir şekilde sadık kalmak ve bundan daha çok konumuzun mümkün kılacağı bütün boyutları ortaya çıkarmaktadır.

Modern romancıların çoğu, bu talebin baskısını daima hissetmişlerdir. Andre Gide, sanatçı kahramanlarından birisine Welles'den aldığımız bir gözleme çok benzeyen bir tecrübeyi ifade ettirmiştir: '*Benim romanımın bir konusu yok...' Natüralist akımın sözcüleri, 'Romanın özünün hayattan alınmış bir kesit' olduğunu söyleyerek gerçekçiliği tanımlamaya çalışmışlardır. Bu ekolun büyük kusuru, hayattan aldığı dilimi hep aynı yönde kesmesindendir; zaman bakımından da bu kesit yatay ve kronolojiktir. Niçin bu kesitte genişlik veya derinlik yoktur? Bana sorarsanız, hayatı böyle dilimlere ayırmanın karşısındayım. Lütfen anlamaya çalışınız; ben romanıma hayatın tümünü koymak isterdim.*' Wells, elindeki büyük potansiyele sahip olan materyalini romanın zevkine uygun bir şekilde kesmeyi bilmemiştir. Gide ise, tabii onu mümkün olan her yönde kesmiştir. Gide ve ötekiler. Ve işte hayatın her yönünü yansıtan bu kesitler, modern romanın bize getirdiği tekniklerle mümkün olmuştur. Belki hiçbir şey, Gide'in kariyerinin parlak başlangıcında, Huxley'in 'romanda musikileşme' olarak tanımladığı Fransız sembolizminden bize kalan miras kadar önemli değildir. Conrad, roman, '*heykeltraşlığın ve resim sanatının renklerine ve musikinin büyülü çağrışımlarına sahip olmaya gayret etmelidir*' diye yazdığı zaman, yukarıdaki her iki yazara en yaklaşık hükmü yapmıştır. '*Karanlığın Yüreği*' (The Heart of Darkness) adlı, sembolist romanın en muhteşem örneği olan eseri için Conrad şöyle der: '*Sanki başka bir sanatla uğraşıyordum. Eserdeki karanlık tema meşum bir yankıya, ton özelliğine ve sürekli bir titreşime sahip olmalıydı. Öyle ki, eserde ifade bulan musiki, son notadan sonra bile havada ve kulaklarda yaşasın.*'

Musiki ile roman arasındaki bu benzerlik, yapılan benzetmenin dışında pek doğru değildir ve romanın kullanabileceği teknikleri göstermesinden başka sanat anlayışımıza pek faydalı da değildir. Bu benzerlik, Joyce'un, edebiyat tarihinde rakipsiz olan son eseri **Finnegan's Wake** için geçerli sayılabilir. Bu eseri okurken, Joyce'n istediği ölçüde gayret sarf eden ve eserde bitip tükenmek bilmeyen bir zenginlik ve genişlik bulan okuyucular, tekniğin konu için ne kadar önemli olduğunu, öz ve biçimin birbirinden ayrılamayacağını çok iyi hatırlayacaklardır.

Natüralizmin uyguladığı teknikler, konuyu kısırlaştırmakta ve ekseriya sınırları çizilmemiş sosyal bir tecrübe olarak ait olduğu alanda bırakmakta-

dırlar. Bu geleneği sürdüren fakat sosyal tecrübeyi romanda sanatlaştıran Sherwood Anderson, William Carlos Williams, Erskine Caldwell, Nathanael West ve Ira Wolfert gibi yazarlarımız natüralizme gotik unsurlar katarak ve natüralizmi kendi sınırlarının dışına çıkmaya zorlayarak başarılı olmuşlardır. Dos Passos'un yapısal ustalıkları, Steinbeck'in lirik sapmaları, bağlandıkları metodun kusurlarından sıyrılmaya çalışan adamların ümitsiz manevralarıdır. Onlar, bizim başarısız sembolistlerimizdir ve sonunda alegorist olmuşlardır.

En başarılı romanlarımızda böyle ümitsiz ve maksatlı bir teknik zorlaması hissetmeyiz. Bununla beraber, bu eserlerdeki kusursuz teknik ve nesri konunun hizmetinde kullanma kararlılığı başarılarının sebebidir. Hemingway'in '*Güneş de Doğar*' (The Sun Also Rises) ve Wescott'un '*The Pilgrim Hawk*' adlı eserleri, tam manasıyla sanat eseri sayılırlar. Bu eserler, konuya dışarıdan empoze edilen yeni klasik bir biçim anlayışıyla değerlendirildikleri için değil, öz ve biçimleri arasındaki eksiksiz denklikten dolayı büyüktürler ve bu eserlerde üslup, konunun değerlendirilmesinde tek ölçüdür.

Hemingway, dilde gerçekleştirdiği gerekli arınma ile genç yazarlara hizmette bulunduğunu söylemiştir. Hemingway'ın kullandığı nesir, eserlerinin konusuna katkıda bulunmuştur. İlk eserlerinin övülmesine sebep olan üslubundaki sadelik, Faulkner'in bileşik cümlelerden oluşan barok nesri veya Westcott'un serin ve sakin zarafeti gibi, sadece üslup olarak herhangi bir değere sahip değildir. Hemingway'in ilk konusu olan değerin yok oluşu, sade üslubunun katkısıyla kusursuz bir şekilde araştırılmış ve işlenmiştir. Hemingway'ın bütün eserlerinden herhangi bir anlam çıkarmak mümkün değildir; sadece yazarın kullandığı üslup, hayatta hiçbir anlamın olmadığını ima eder. Bu üslup, üstelik tekniğin geleneksel yorumcunun yerini almasıdır. Bu teknik; Hemingway'in atletlerden öğrendiği cesaret ve metanet ahlakını ifade eder ve değerlendirir. Üstelik Hemingway, tabiatına daha az uygun olan toplum değerlerini tasvip etme meselesine girince, sessiz tahammül kayboldukça, üslup ve anlatım tekniğindeki sadelik bozulmaktadır; artık kifayetli bir teknikle, objektif bir şekilde yansıtılamayan yazarın şahsiyeti eserin dokusuna zarar vermeye başlamakta ve eserin yapısal bütünlüğü çözülmektedir. İlk hikâyelerde ve romanlarda teknik konuyu somutlaştırmaktadır ve konuya şaşırtıcı bir kapsam, etki ve anlam kazandırmaktadır.

Buffon'un sözlerini düzeltmeli ve üslup konudur, demeliyiz. Westcott'un '*Pilgrim Hawk*' adlı eserinde -bu eser, iyi niyetli pek çok eleştiriciyi, bir konusu olmadığı için, şaşkına çevirmiştir- hikâye üslubun kendisidir. Başarılı bir şekilde sürdürülen bakış açısının bir zaferi olan bu roman, eğer hikâyecinin diğer karakterler hakkındaki düşüncelerinden bir hikâye oluşturmaya çalışırsak, çok şaşırtıcıdır; fakat eğer hikâyecinin düşüncelerini,

kendisi hakkında bilinçlendirilmemiş ve açıklığa kavuşmamış gözlemler olarak okursak, hikâye kusursuz bir bütünlükle ortaya çıkar, anlamla dolup taşar ve en büyük lirikler gibi sürekli bir şekilde ruhumuzda yankılar uyandırır.

Hemingway'in ilk eserlerinde ve arada sırada da Wescott'un eserlerinde görülen bu biçime gösterilen özenin mahsulünü her iyi yazar toplamıştır. Faulkner'in çok girift cümlelerden oluşan üslubu, çok girift bir özü yansıtan kusursuz bir ifade ortamıdır ve böyle bir öz ve biçim, Faulkner'in keşfetmeye çalıştığı ruh âleminin labirentleri ve romanlarında tekrar tekrar konu edilen bu labirentlerin yaşadığı yozlaşmış dünya için kusursuz bir ifade ortamı oluşturmaktadırlar. Eudora Welty ve Jean Stafford'un üslupları gibi, Katherine Anne Porter'ın hislere hitap eden işlenmiş üslubu, tabii ki, caziptir, fakat kendi başına estetik bir değere sahip değildir. Bu üslubun değeri, hislere hitap eden ayrıntıların sembolleşmelerinden ileri gelir ve aynı zamanda eseri değerlendiren yazara ve bize çok gelişmiş bir ahlak görüşü kazandırır. Bu yazarlar, William Saroyan gibi kendi mizacına olan saygısını muhafaza eden bir yazarla mukayese edildiği zaman, üslup bakımından Saroyan'da bulduğumuz sorumsuzluk, hemen hemen hiçbir temanın veya sınırlı bir konunun bulunmayışı ve ikna edici olmayan duygu bolluğu şaşırtıcıdır. Böyle bir yazar, duygularını ölçmek için hiçbir ölçüye sahip olmadığından, duygusal bir yazar olmak zorundadır.

Defoe'dan Porter'e kadar bütün bu yazarlar, birbirine eşit olmayan, çok çeşitli yeteneklere sahiptirler. Teknik ve yetenek, şüphesiz ki, bir noktadan sonra iki farklı şeydir. Joyce'un bize bir şekilde verdiği şeyi, Lawrence bir teknisyen olarak bütün kusurlarına rağmen, sanatla bağdaştırılamasa da, bir başka şekilde verir. Konusu otobiyografik olmayan ve kusurlu bir teknikle yazılan bazı hikâye ve şiirlerinde Lawrence, Joyce'dan farklı bir şekilde aynı estetik başarıya ulaşmaktadır. Emily Bronte, işlediği konuyla bu konuya uyguladığı bakış açısı arasında gereken gerilimi sezgisiyle kurarak aynı başarıya yaklaşır. Çok gariptir ki, aynı şekilde ve sadece sezgiyle, Hemingway'in ilk eserleri de, bir hiçten yaşayan bir ihtişam yaratırlar.

Bununla beraber, yeteneğe öncelik verip teknikte kusuru bağışlamanın ölçüsü ne olursa olsun, modern romanın, en iyi örneklerinde bile özellikle kendisinin ve tekniklerinin bilincinde olduğunu söylemek hatalı bir genelleme sayılmaz. Hem çok talepkâr, hem de çok müşkülpesent olan modern roman tekniği, konu veya tez olarak seçtiği materyale tek bir açıdan değil, çağdaş bilinci oluşturan bütün açılardan yaklaşarak başarıya ulaşır. Bu teknik, modern çağın karmaşıklığını, bireyin kendine özgü bir ahlak oluşturmasının zorluğunu, kötülük olgusunun - satıhta kalan bir tekniğin erişemeye-

ceği, gözlenmesi çok zor olan bütün unsurlarını ortaya çıkarır. Modern roman tekniği, bize Conrad'ın *'Zafer'* (Victory) adlı eserinde söylediği gibi, hepimizin çok fazla aydınlatılmış ve huzursuz bir oteldeki şaşkın yolcular gibi içine kamp kurduğumuz bir çağda yaşadığımızı ve bu çağın sert ışığıyla çevremizi kuşatırken, sivri uçlu silahlarını da şaşkınlığımızın derinliklerine sapladığını göstermektedir. Öz ve biçim iki ayrı şey değildirler, ancak sadece yeterli bir teknik, onları tek bir şey olarak gösterebilir. Farrel gibi bir gerçekçinin eserlerinde, gazetelerin yansıttığı gibi bir çevre buluruz. Wolfe gibi subjektif bir yazarın eserlerinde, hatıra defterlerimizde ve mektuplarımızda ifade bulan cazibe vardır. Gerçek bir romancı, bize dış dünyanın gerçeğiyle subjektif tecrübenin cazibesini birlikte sunar ve böylece her ikisinin de etkisini artırır ve her ikisini de bütün boyutlarıyla ortaya serer.

Elizabeth Bowen, Lawrence'den söz ederken, modern roman hakkında *'Biz görünüşte natüralist olmak istiyoruz, ama sathın altı alev alev yanmalıdır. Lawrence'ın eserlerinde her unsur alev alevdir'* diyor. Fakat Lawrence'de, çitteki bazı dallar, diğerlerinden daha parlak bir şekilde yanmaktadırlar. Duygu unsuru çok zengin olan bir tecrübe, onu hatasız bir şekilde işleyecek bireysel bir tecrübe, onu hatasız bir şekilde işleyecek en uygun teknikle objektif boyutlarına erişince, bu alev en parlak halini almaktadır. Eğer bireysel bir tecrübe, Wolfe ve Saroyan'da olduğu gibi, objektif bir şekilde ifade edilemezse, ortada çit yok, sadece alev vardır. Teknik pahasına öze önem veren ve kendi teknik bilgisizliklerini ve sanatsızlıklarını hoş gören, Defoe, Wells ve Farrel gibi kararlı gerçekçilerimizin eserlerinde ise, çit var, alev yoktur. Bu eserlerde ilk bakışta çit, yine çittir; fakat onu tekrar incelediğimiz zaman, görürüz ki, onda hayattan eser yoktur.

III. BÖLÜM

BAKIŞ AÇISI

'Bakış açısı' (point of view) ifadesi açıklanmaya muhtaç bir ifadedir, çünkü 'Hristiyan bir bakış açısı', 'marksist bir bakış açısı' gibi ifadeler de bir eserdeki fikrî yönelimi, yazarın duygusal eğilimini belirttiği gibi, hikâye türünden bir sanat eserinde de konuya hangi bakış açısından yaklaşıldığını ifade eder. Bu ifade, anlamca açık olmasa da, 'hikâyecinin bakış açısı' olarak hikâye türünden edebiyatta iyice yerleşmiştir ve 'hikâye etmede odak noktası' (focus of narration) gibi, onun yerine kullanılmak istenen ifadeler pek tutulmamıştır. Roman teknikleri arasında hiçbiri, 'bakış açısı' kadar büyük ölçüde tartışılmamış ve analiz edilmemiştir. Bu hüküm, hiç olmazsa modern romanın yorumcuları arasında geçerlidir. Bakış açısı, hikâye türünden eserlerin sınıflandırılıp bir düzene sokulmasında çok faydalı olmuştur. Ford Madox Ford'un, klasik İngiliz roman yazarlarından çoğunu beğenmemesi, onların bakış açısını iyi kullanmamış olmalarından dolayıdır.

Roman söz konusu olunca, tartışmalarda bakış açısının niçin bu kadar önemsendiğini açıklamak kolaydır. James, sık sık eserinin nasıl, kimin tarafından ve hangi sonuca hizmet etmek için anlatılması gerektiğini düşünmüş ve bu mesele üzerinde yazmıştır. James eserlerindeki hikâyecilerin (narrators) bakış açılarını farklı derecelerde, istediği gibi darlaştırarak deneyler yapmış ve daha ileri giderek bakış açılarını güvenilir bulabileceğimiz hikâyeciler de kullanmıştır. James'i örnek alan Percy Lubbock, 'Roman Sanatı' (The Craft of Fiction) adlı çok etkileyici eserinde, bazı romanları değerlendirmede bakış açısını en önemli ölçü olarak kullanmıştır. Conrad, Faulkner, Virginia Woolf, Mann, Joyce Cary gibi yazarların eserlerini yorumlarken, kullanılacak en faydalı teknik bakış açısıdır. Bu, sadece bakış açısının modern bir hikâye tekniği olarak çok denenmesinden değil, insan dimağının nesneyi vurgulayış şeklinin modern bir tutku olmasından da ileri gelmektedir. Bu, daha modern ve psikolojik olan romanların bakış açısı tekniğinden yararlanılarak değerlendirilmeleri gerektiğinden de değildir. Her-

hangi bir romanı değerlendirirken, hikâyecinin bakış açısını kavramamız, romanın değerler sistemini ve romandaki karmaşık davranışları anlamamızı büyük ölçüde tayin eder. Hatta romanın değeri hakkında vereceğimiz hükmü oluşturmamız bile, romandaki bakış açısını yakalamamıza dayanır, denebilir.

1938'de Edmund Wilson, Henry Miller'in *'Yengec Dönencesi' (Tropic of Cancer)* adlı eserini yorumlarken, Miller'in *Pernod* adlı, Paris'te yaşayan bir Amerikalı serserinin çok kinayeli ve gülünç bir şekilde portresini çizdiğini söylemiştir. Miller ise, bu yorumu üzgün, kendisini savunan bir insanın tepkisiyle protesto etmiş ve kitabında 'kinaye' ve 'kinaye mesafesi' kullandığını, eserdeki kahramanın kendisi olduğunu ifade etmiştir. Romancı ve eleştirici arasındaki bu anlaşmazlığın birinci sebebi, görüş açısıdır. Romandaki her iki değerden biri, 'bakış açısı' dediğimiz bu temel ilkeye dayanmaktadır. Eğer Edmund Wilson, Henry Miller'in kendi eseri hakkında söylediklerini kabul etseydi. 'Yengeç Dönencesi' adlı eseri objektif ve iyi tasarlanmış bir eser olarak değil, bayağı ve anlamsız bir eser olarak nitelerdi. Gerçekte romanın bütün tarihi 'bakış açısı' tekniğinin yardımıyla tekrar yazılabilir. Moll Flanders'ın sığ inançları, Defoe'nun inançları mıdır, yoksa Defoe ile arasındaki kinaye mesafesi olan birinci tekil şahıs zamiri 'ben'in temsil ettiği bir hikâyecinin riyakâr itirafları mıdır? Richardson, eserinde Lovelace'e birinci tekil şahıs zamirinin temsil ettiği zeki ve zarif bir şahsiyet vererek daha çapkın ve cazip bir karakter yaratamaz mıydı? Fielding, hem okuyucuyu, hem de karakterlerini işgal etmekte ısrar eden kaba ve küstah biri midir, yoksa sanatçı olarak yarattığı bir çeşit moral dünya ile karakterlerini kuşatan ve mizacı kinayeli bir ortam yaratmaya müsait bir yazar mıdır? Jane Austen'in ustalıkla yaratılmış romanlarında, yazarın hakikî sesini nerede bulabiliriz? Bu gibi sorular, teknikle başlar ve romancının bütün hayat görüşüyle biter.

Sadece birkaç eleştirici, yansız ve önyargısız bir şekilde kesin kurallar oluşturmak için değil, tasvir etmek için, bakış açısını kullanmayı becerebilmiştir. Bunlardan en iyi olan iki eleştiricinin fikirlerini aşağıda bulacaksınız.

Wayne C. BOOTH

Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi

"Eğer birisi, bir hikâyecinin bir araya getirdiği doğruları ve yanlışları analiz etmeye kalksaydı, kendisini pusuda bekleyen sürprizlerin içinden çıkamazdı."

Dr. S.'in **Zeno'nun İtirafları**

Roman konusunda ortaya atılan öteki görüşler gibi, bakış açısı da, bu tekniğe ilk defa dikkatleri çeken eleştiriciler tarafından, umulduğundan daha az faydalı bulunmuştur. Percy Lubbock, Henry James'in merkezine güvenilen bir bakış açısı (central intelligence) yerleştirmesini övdüğü ve *'roman sanatında çok girift olan metot meselesi hikâyecinin materyali ile olan ilişkisi tarafından yönlendirilir'* dediği zaman, E. M. Forster gibi, pek çok eleştiricinin kendisiyle aynı fikri paylaşmayacağını önceden söyleyebilirdi. Fakat aynı eleştirici, romanlarda bakış açısını kırk yıl inceleyen taraftarlarının, belli bir eserde hangi tekniğin, hangi amaçla kullanılması gerektiğine karar veren yazar ve eleştiriciye bu konuda pek faydalı olmayacaklarını önceden bilemezdi. Bir yandan da bazı eserleri sınıflandırmak ve tasvir etmek için ettiğimiz gayretleri boşa çıkaran sınıflandırma ve tasvirleri elimizde hazır buluyoruz. Jane Austen'in romanlarının her birinde 'ben' kelimesinin kaç defa kullanıldığını sayan Yazar, Dickens'ten Joyce'a veya James'ten Robbe-Grillet'e kadar (Ich-Erzahlung' veya 'erlebte Rede' veya iç monolog (monologue interieur)un kullanılışındaki sayısız ayrıntıları inceleyen pek çok bilginden daha gülünç bir durumdadır. Fakat onun bu faaliyeti, edebî hükümler yapabilmek için gereklidir. Bu gibi ayrıntıları incelemek, belli bir eserin başarı veya başarısızlığını açıklamakta yararlı bilgiyi hazırlayıcı mahiyettedir.

Öte yandan eleştiride yararlı prensipler oluşturmakta gösterdiğimiz gayretler, pek faydalı değildir, çünkü bu prensipler açıkça doğmatiktir. Eğer bir eserde 'ben' zamirinin kaç defa kullanıldığını saymak, kaç defa kullanılması gerektiğini söylemekse, daha az söz ve daha çok sahneye yer vermenin, yazarın fikirlerinden çok dramatik olayları sergilemenin, eserde okuyucuya kitap okuduğunu hatırlatan keyfî değişikliklerden ziyade mantıkî tutarlılığın önemini belirtmenin gerekli olduğunu açıklayan soyut kurallar oluşturmak, elimizde gerçekte bir ölçü olmadığı halde, sanki onu bulmuşuz gibi, bizi yanıltabilir. Bazı hikâye tekniklerinden kaçınarak istenilen etkinin en iyi bir şekilde yaratıldığı çok doğru ise de, ekseriya kurallar genel olarak geçerlidir. James'in *"Bir hikâyeyi anlatmanın beş milyon şekli vardır"* şeklindeki hükmü, yaratılan eserin amacına hizmet etmek kaydıyla doğrudur ve genel kuralların dışında kalır.

Bu konuda karşıt fikirlerin sık sık ifade edildiği de doğrudur. Bunlardan en önemlisi, Kathleen Tillotson'un Londra Üniversitesinde yaptığı *'Hikâyecinin Hikâyesi' (The Tale of the Teller)* başlıklı açış konuşmasıdır. Bununla beraber, bir romanın yapısında dramatik sahnelerin hikâye etmekten daha etkili olduğunu ifade eden klişe, bilimsel dergilerde, üç ayda bir çıkan edebî dergilerde, haftalık dergilerde, bir romanın nasıl okunması gerektiğini anlatan en son kitapta ve buna benzer her yerde ifade edilmektedir. Anlatmak

istediği şeyi *'yazar size dolaysız bir şekilde söylemez, siz onu karakterlerin sözlerinden, jest ve davranışlarından bulup çıkarırsınız'* gibi, Salinger'in *'Dokuz Hikâye' (Nine Stories)* adlı eseri hakkında söylenmiş sözleri bir kitap kapağında bile bulabilirsiniz. Bunun bir övgü olduğu, Salinger'in herhangi bir şeyi doğrudan doğruya söylediği ölçüde, hata yaptığı zannedilmektedir.

Romancının teknik konusunda yapacağı seçimler, uygulamada sınırsız olduğuna göre, bu tekniklerin başarılı olup olmadıklarını tayin ederken, Aristo'nun **Poetika**'da yaptığı gibi muhakeme yürütebiliriz. Eğer şu veya bu şekilde bir etki yaratmak isteniyorsa, şu veya bu bakış açısı iyidir veya kötüdür. Hepimiz kabul ederiz ki, bakış açısı, bir anlamda sadece bir teknik meseledir, bizi daha büyük hedeflere götüren bir araçtır. Teknik, sanatçının ister söylemek istediği şeyi keşfetmemize yardım eden bir metot, ister okuyucusunu etkilemesini sağlayan bir yoldur diyelim, onu hizmet ettiği daha büyük hedeflerin ışığında değerlendirebiliriz. Bazen kendi inançlarımıza ters düşse de, çoğumuz başka çeşit eserlerden elde edilen soyut ölçüleri sanatçıya zorla kabul ettirmeye hakkımız olmadığına inanırız.

Yargılarımızı 'eğer - öyle ise' ile başlayan şartlı cümlelerle ifade etmeye karar verdiğimiz zaman bile, önümüzde başa çıkamayacağımız kadar çok tercih vardır. Eleştirimizin en göze çarpan yönlerinden biri, yapacağımız bu tercihleri düşüncesizce ve dikkatsizce basit kategorilerle sınırlamakta gösterdiğimiz rahatlıktır. Eleştiride böyle bir tutumun yaratacağı kısırlık, hangi romanı ele alırsak alalım, açıkça ortadadır. Konuya etki açısından yaklaşırsak; eleştiricilerin bir zamanlar -trajedi, komedi, trajikomedi, destan, kaba komedi (farce), hiciv (satire) ve bunun gibi- fikirlerini ifade edecek çok sayıda terime sahip olduklarını görürüz. Bunlardan neoklasik edebiyatta kullanılan terimler, ekseriya katı bir anlayış içinde kullanılmış olmalarına rağmen, sanatçı ve eleştirici arasında iletişimin kurulmasına hizmet eden bir ifade ortamı oluşturmuşlardır. *'Eğer uyandırmak istediğiniz etki geleneksel olarak trajediden beklediğiniz etki ise, kullandığınız teknik yeterli değildir.' 'Manzum Tiyatro Üzerine Bir Deneme' (An Essay on Dramatic Poesy)* adlı eserinde Dryden, eğer birinci sınıf bir komedi yaratmak istiyorsak, güvenebileceğimiz kurallar vardır, der. Bu kuralları güçlükle uygulayabiliriz; bu kurallar yorucu tartışmaları gerektirebilirler ve eğer kullanılacaklarsa, hiç şüphesiz dehaya ihtiyaç vardır. Fakat hiç şüphesiz ki, sanatçı ve eleştiriciye çok faydalı olabilirler, çünkü bu kurallar, herkesçe kabul edilmiş bir edebî etki esasına göre oluşturulmuşlardır.

Önceki eleştiri normlarının yerine genellikle bütün eserlerde bulunmasını gerekli gördüğümüz niteliklere dayanan bir edebiyat eleştirisini yerleştirmiş durumdayız. Bütün romanların, gerçeği yoğun bir şekilde yansıtmayı

amaçladığı söylenir. Romanda dolaylı ifade şekli ve kinaye, sanki her zaman kusursuzmuş ve güzelliğin şartıymış gibi tartışılır. Bakış açısı, tutarlı bir şekilde kullanılmalıdır, çünkü aksi halde roman dünyası gerçekliğini kaybeder.

Romanda kullanılan teknikler, böyle basit amaçlara hizmet edermiş gibi gösterilirse, kendilerinin de değerlerinden çok şey kaybettiklerini söylemek şaşırtıcı olmaz. Yine de hepimizin dediği gibi, bir romancının bize yaşattığı tecrübe, basit eleştiri terimlerinin ifade ettiğinden çok karmaşıktır, 'Hikâye anlatmaya karşı olan yasaklar, **Tom Jones, Egoist, Ulysses** gibi eserleri okumuş olan kişileri tatmin etmekten uzaktır. **Ulysses**'te yazarın okuyucuya dolaysız bir biçimde hitap etmediği iddiası, modern eleştiride en şaşırtıcı düşüncelerden biridir. Bu yasaklar, açıkça, geçen elli yıl içinde yazılmış düzinelerle iyi roman hakkındaki düşüncelerimize ters düşmektedir. Çünkü bu eserler, Joyce Cary'nin ölümünden sonra yayımlanan '*The Captive and the Free*' adlı eserinde olduğu gibi, 'hikâye etme' tekniğinin ne kadar canlı bir teknik olduğunu tekrar ortaya koymuştur. Hepimizin bildiği ve Aristo'nun da dediği gibi, yazarın sesini gerektiğinden fazla işitmek, sanata pek yaraşmaz. Fakat 'çok fazla' ile ne demek istenmektedir? Romanda, eserlerin tek tek incelenmesinden başka, bütün eserlere uygulanabilecek soyut bir kural var mıdır?

Büyük romanlardan edindiğimiz tecrübelere göre, böyle bir kural yoktur. Tiyatro eserlerinin çoğu gibi, romanların çoğu da, sadece dramatik teknikle ifade edilemezler ve her şey sanki tek bir anda oluyormuş gibi gösterilemez. Dryden'ın dediği gibi, daima sahnenin dışında yer alan, hikâye edilmesi gereken olaylar da vardır. 'Bir eserin yapısında bazı olayların sahne tekniğiyle, bazılarının da özet tekniğiyle' verilmesi gerçeğini, ne kadar sıkıcı olursa olsun, görmemezlikten gelmek mümkün müdür? Fakat sahnenin dışındaki olayları kim ve ne zaman özetlemelidir? Bu bölümlerin uzunluğu ne olmalıdır? Buna oyun yazarının kendisi karar vermelidir ve bu karar büyük ölçüde yazılan eserin ihtiyaçlarına bağlı olarak alınmalıdır. Romancının durumu ise, kullanabileceği daha çok teknik olduğundan, bundan farklıdır. Bir oyun yazarının kullanabileceği bütün maskeler, onun da hizmetindedir. Aynı zamanda oyunlarda kullanılması pek kolay olmayan bazı hikâye tekniklerini seçme kolaylığı da vardır.

Ne yazık ki, yazarın kullanabileceği maskeler için terminolojimiz yeterli bir hale getirilememiştir. Eğer büyük eserlerin hikâye anlatıcılarından Cervantes'in Cid Hamete Benengâli'si, Tristram Shandy, **Middlemarch**'ın yazarı, **Sefirler**'deki Strether romandaki bütün olayları yansıtan bir reflektör olarak kullanılan karakterin adı - gibi karakterleri ele alırsak, bunlardan herhangi birini 'birinci şahıs' ve 'her şeyi bilen' (omniscient) hikâyeciler veya

anlatıcılar (narrators) olarak tanımlamanın bize bu karakterlerin arasındaki farklar konusunda çok az bilgi verdiğini görürüz. Sonuç olarak böyle bir tanım, aynı terimler içinde tanımlanan bazı karakterler başarısız olduğu halde, bu karakterlerin niçin başarılı olduklarını da açıklayamaz. Bazı eleştiriciler, birinci şahıs tarafından anlatılan hikâyelerde, herhangi bir karakterin her şeyi bilen hikâyeci olarak kullanılmadığı hallerde, ortaya güçlüklerin çıktığını söyleyerek otorite olarak kullanılması gereken bir bakış açısı kullanmanın gerekli olduğunu savunmaktadırlar. Çok açık olan bu noktayı belirttikten sonra, Moby Dick gibi, kendi sahası dışında kalan olayları da bilen bir bakış açısına sahip hikâyeciler tarafından anlatılan hikâyeleri kusurlu bulmak zorunda kalmışlardır.

Terimlerimizi zenginleştirmekle daha iyi eleştiri yapabileceğimizden hiçbir zaman emin olamayız. Fakat uzun zamandan beri kullanmak mecburiyetinde olduğumuz terimler, büyük bir incelik ve ustalıkla ifade edilen estetik tecrübeyi değerlendiremeyecek ve bu çeşit tecrübelerin arasındaki farkı anlamamıza yardım edemeyecek kadar kaba bir örgüye sahiptir. Öyleyse yazarın romanda kullanabileceği bakış açılarını daha zengin bir tablo halinde sunmak, bilgiçlik taslamak pahasına da olsa, değer.

I.

Roman eleştirisinde en çok üzerinde durulan şey, hikâyecinin hangi şahıs zamiri tarafından temsil edildiğidir. Hikâyenin birinci (ben) veya üçüncü tekil şahıs (o) zamirlerinin açısından anlatılması ve romanları buna göre gruplaştırmak, hikâyecinin kendine has nitelikleri, eserin yaratmak istediği estetik tecrübeyle ilgisi bakımından iyice sınırlanıp belirtilmedikçe, bize önemli bir şey ifade etmez. Hikâyeyi birinci tekil şahsın bakış açısından vermenin, bazen çok sınırlayıcı olduğu bir gerçektir; eğer eserde birinci tekil şahıs 'ben', roman dünyası içinde her şeyi bilecek durumda değilse, yazar ihtimal kanunlarını zorlamak durumunda kalabilir. Romanları iki veya en çok üç gruba ayırmakta bize yardımcı olabilecek bir ölçü bulmak oldukça zordur. Bir grupta Henry Esmond'un *'Bir Fıçı Şarap' (A Cask of Amantillado)* adlı eserini, **Gulliver'in Seyahatleri** ve **Tristram Shandy**'yi buluruz; ötekinde ise, **Gurur Pazarı** (Vanity Fair), **Tom Jones, Sefirler** (The Ambassadors) ve **Cesur Yeni Dünya** (Brave New World) gibi eserler vardır. **Gurur Pazarı** ve **Tom Jones**'daki birinci tekil şahsın açısından verilen yorumlar, üçüncü şahıs açısından verilen yorumlara sahip pek çok eserden çok, **Tristram Shandy**'de verilen samimi yorumları hatırlatmaktadır. Öte yandan **'Sefirler'** adlı eserin üzerimizde uyandırdığı etki, birinci şahsı

hikâyeci olarak kullanan büyük eserlerin uyandırdığı etkiye benzer, çünkü Strether, üçüncü tekil şahsın bakış açısını yansıtmasına rağmen, eserin pek çok yerinde kendi hayat hikâyesini anlatır.

Bu ayırıma gereğinden çok önem verildiğini gösteren bir başka delil de, aşağıdaki fonksiyonel farkların hepsinin hem birinci, hem de üçüncü tekil şahısların bakış açılarından verilen hikâyelerde geçerli olduğudur.

II.

Romanlarda şahıslandırılan (dramatized) ve şahıslandırılmayan (undramatized) hikâyeciler vardır. Şahıslandırılan hikâyeciler daima; şahıslandırılmayanlar ise, ekseriya kendilerini yaratan yazarın sanatçı kişiliğinden farklıdırlar.

a. Yazarın Sanatçı Kişiliği (The Implied Author - The Author's Second Self)

Hiçbir hikâyecinin şahıslandırılmadığı romanlarda bile, sahnelerin arkasına gizlenen yazarın kişiliği mevcuttur. Roman dünyasının dışında kalan yazarı, bir oyun yönetmenine, kuklalarına ses veren bir sanatçıya veya roman dünyasında olanlara ilgisiz, tırnaklarını törpüleyen bir tanrıya benzetebiliriz. Yazarın sanatçı kişiliği, daima onun insan olarak kişiliğinden ayrı ve farklıdır. Yazarın sanatçı kişiliği, eseri yaratırken, kendisinde aslından daha üstün bir kopyasını yaratır. Herhangi başarılı bir roman, yazarın bu kendisini aşan kişiliğine bizi inandıran bir eserdir. Yazarın sanatçı kişiliği, ekseriya, aslından çok duygulu, akıllı, seçkin, arınmış ve algılama gücü daha fazla bir kişiliktir.

Bir romanda yazarın bu sanatçı kişiliğinden söz edilmedikçe, yazarın kendisiyle bu şahıslandırılmamış sanatçı kişilik arasında hiç fark yoktur. Mesela, Hemingway'in *'Katiller' (The Killers)* adlı eserinde yazarın eserini yazarken yarattığı sanatçı kişiliğinden başka bir hikâyeci yoktur.

b. Şahıslandırılmamış Hikâyeciler

Hikâyelerde, ekseriya *'Katiller'* adlı eserde olduğu gibi, sahne tekniği hâkim değildir; hikâyelerin çoğu, ister birinci, ister üçüncü tekil şahıs zamiri kullanılsın, hikâyecinin bilinci içindeki akışa göre sunulmaktadır. Hatta tiyatro eserlerinde bile, materyalin büyük bir kısmı, birisi tarafından anlatıl-

makta ve dikkatimiz hikâyecinin yüreğinde ve dimağında olup bitenlerin üzerine çekilmektedir. Tabii yazarın bunlara ek olarak söylemek zorunda olduğu şeylere de ilgi duymaktayız. **Hamlet**'te Horatio, hayaletle ilk defa karşılaşmasını anlatırken, açıkça hikâyenin bir unsuru olarak sunulmamakla beraber, onun kendi karakterinin de, hikâye ilerledikçe, önem kazandığını görüyoruz. Hikâye türünden edebiyatta 'ben' zamirini görür görmez, tecrübeyi yaşayan bir bilincin varlığını hissederiz ve bu hikâyecinin tecrübeye bakış açısı bizimle anlatılan olay arasına girer. Hemingway'ın eserinde olduğu gibi, birinci tekil şahıs zamiri (ben) kullanılmıyorsa, tecrübesiz okuyucu, hikâyenin yazar tarafından anlatıldığı yanılgısına düşebilir. Hâlbuki yazar, hikâyesine açıkça bir hikâye eden koyduğu andan itibaren, en saf bir okuyucu bile, tecrübeyle kendi arasına, tecrübeyi yeni bir şekle dönüştüren bir unsurun girdiğini anlar. İsterse bu unsur herhangi bir şekilde şahıslandırılmış olmasın.

Bir eseri okurken en çok yapılan hatalardan biri, bu çeşit hikâyecileri, onları yaratan yazarlarla özdeşleştirme saflığından ileri gelmektedir. Gerçekte yazar, eserini yaratırken farkında olmasa bile kendisiyle hikâye eden arasında daima bir fark vardır. Hikâyeyi oluşturan bütün unsurları tecrübemizden bir parça yaptıkça, yazarın sanatçı kişiliği de şekillenir. Romanın unsurlarından biri, açıkça, şahıslandırılmış bir hikâyecinin varlığını belirtiyorsa, bu birinci tekil şahıs hikâyeciyle anlattığı hikâye arasındaki ilişki, yazar hakkında bir fikir oluşturmamıza yardım eder. Hatta hikâyede yazar, görünüşte 'ben' ve 'o' şahıs zamirleriyle temsil ediliyorsa -Fielding, Jane Austen, Dickens ve Meredith'te olduğu gibi- yazarın sanatçı kişiliğiyle bu hikâyeci arasında bir ayrım yapabiliriz. Bu ayrılık, her zaman mevcut olduğu halde, sadece hikâyecinin açıkça şahıslandırıldığı durumlarda eleştiri bakımından çok önemlidir.

c. Şahıslandırılan Hikâyeciler

En ketum hikâyeci bile, kendisine 'ben' dediği andan itibaren 'şahıslandırılmış' demektir. Flaubert'in Charles Bovary içeri girdiği zaman, "biz" sınıftaydık demesi gibi. Fakat pek çok roman yazarı, hikâyecisini daha somut bir şekilde yaratır. Bazı eserlerde hikâyeci, büyük bir fiziksel, düşünsel ve ruhsal güce sahip olan önemli bir kişidir [**Tristram Shandy, Geçmişin Hatırasına** (*Remembrance of Things Past*) ve **Dr. Faustus**'ta olduğu gibi.] Bu gibi eserlerde hikâyeci, kendisini yaratan yazardan esasta çok farklıdır. Hikâyeci, ekseriya, kendisini yaratan yazarın sanatçı kişiliğinden farklıdır ve yazarın kendi karakteri, kısmen hikâyecinin sahip olduğu farklı niteliklerle ortaya çıkar. Hikâyeci olarak şahıslandırılan karakter tipleri, hemen hemen

diğer roman karakterleri kadar çok çeşitlidir. Burada 'hemen hemen' ifadesinin kullanılması gerekmektedir, çünkü bir hikâyeyi anlatma yeteneğine sahip olmayan karakterler de vardır.

Şahıslandırılmış hikâyecilerden birçoğuna açıkça hikâyeci denilemeyeceğini unutmamalıyız. Bir bakıma, her konuşma, her jest bir şey anlatır; eserlerin çoğu, Molière'in bilgiç tipleri gibi, kılık değiştirmiş hikâyecilere sahiptir. Bunlar, sadece kendi rollerini oynuyormuş gibi görünürken, okuyucuya bilinmesi gereken şeyleri de söylemek için kullanılırlar. Kılık değiştirmiş olan hikâyecilerin en önemlisi, yazarların hikâyelerini anlattırdıkları üçüncü tekil şahıs hikâyecilerin reflektör olarak kullanılan bilinçleridir. James'in deyişiyle bu reflektörler, ister karmaşık ruhsal tecrübeleri yansıtan çok parlak aynalar gibi olsunlar, ister James'den bugüne kadar yaratılmış romanlardaki duyguyla donatılmış fotoğraf makinası merceği gibi olsunlar, açıkça kabul edilmiş hikâyecilerin işlevlerini yerine getirir.

> Gabriel ötekilerle birlikte kapıya gitmişti. Holün karanlık bir köşesinden merdivene bakıyordu. Merdivenin tepesine yakın bir yerde, gölgede bir kadın ayakta duruyordu. Gabriel, onun yüzünü göremiyordu, fakat etekliğinin karanlıkta siyah ve beyaz olarak görünen kahverengi ve pembe kısmını görebiliyordu. Bu kadın kendi karısıydı, merdivenin basamaklarına abanarak bir şey dinlemeye çalışıyordu. Gabriel onun sessizliğine şaştı ve o da, dinlemek için kulak kabarttı. Fakat ön basamaklardan gelen tartışma ve kahkaha seslerinden, piyanonun akord edilişinden ve bir erkek sesinin okuduğu birkaç notadan başka pek bir şey duyulmuyordu. Gabriel, merdivende, karanlıkça bir yerde durarak musikî dinleyen bir kadının ne mana ifade ettiğini kendi kendisine sordu.

Bu metodun bazı amaçlara hizmetteki gerçek üstünlükleri, modern eleştiride yaygın bir konudur. Gerçekten dikkatimizi tabiilik, canlılık gibi nitelikler üzerinde topladığımız sürece, bu üstünlükler inkâr edilemez. Sadece bütün iyi romanların aynı ölçüde bu niteliklere sahip olduğu varsayımından kurtulursak, bu metodun da eksikliklerini görmeye mecbur oluruz. Üçüncü tekil şahıs reflektör, pek çok ifade şeklinden sadece biridir ve bazı estetik etkileri yaratmak için uygundur. Fakat başka etkiler söz konusu olunca, faydasız ve hatta sıkıcı da olabilir.

III.

Şahıslandırılmış hikâyeciler arasında, birinci veya üçüncü tekil şahıs reflektör olarak kullanılan birçok gözlemciler (observers) olduğu gibi, [**Tom**

Jones, Egoist ve **Troilus ve Criseyde** gibi eserlerde kullanılan 'ben' gibi] romanda olayların gelişmesinde etkin bir şekilde rol oynayan karakter-hikâyeciler (narrator-agents) de vardır. [**Muhteşem Gatsby**'deki Nick, olayların merkezi olan Tristram Shandy, Moll Flanders, üçüncü tekil şahıs olarak sunulan Huckleberry Finn ve **Oğullar ve Sevgililer**'deki Paul Morel gibi.] Gözlemci hikâyeciler (observer-narrators) için geçerli olan herhangi bir kural, karakter-hikâyeciler (narrator-agents) için geçerli olmayabilir. Yine de bakış açısından söz ederken, bunlar arasında pek ayırım yapılmaz.

IV.

Bütün hikâyeciler ve gözlemciler, ister birinci, ister üçüncü tekil şahıs olsunlar, hikâyelerini bize sahne tekniğiyle, özet tekniğiyle veya Lubbock'un dediği gibi, resimleyerek verirler. Ya da her iki tekniği bir arada kullanırlar.

Dramatik teknikler ve hikâye teknikleri arasında Aristo'nun yaptığı ayırım gibi, modern eleştiride bir hikâyeyi anlatma ve sahneleme arasında da fark vardır. Fakat konuyu zorlaştıran şey, bu ayırımın sınırlarının belirgin olmayışıdır. Her çeşit ve dereceden hikâyeciler için diyaloğu ya tek başına kullanmak, ya da sahneyi hazırlayan açıklamalar (stage-directions) ile ve sahne tasvirleriyle desteklemek mecburiyeti vardır. Fakat **Huck Finn** ve Poe'nun **Montresor**'u tarafından verilen sahnenin esasta farklı olan etkisini düşündüğümüz zaman, sahne tekniğinin estetik etki yaratma bakımından çok fazla bir şey ifade etmediğini görürüz. **Tom Jones** (III, i) da on iki yıl içinde yer almış olayların iki sayfa içinde cazip bir şekilde özetlenişini, Sartre'ın elinde kısaltılmaksızın sadece on dakika süren bir konuşmanın sıkıcı bir şekilde sahnelenmesiyle mukayese ettiğimiz zaman, Sartre'ın özetin gerektiği bir yerde, bir sahneyi, 'durêe' kavramını açıklamak için, nasıl başarısız bir şekilde kullandığını görürüz. Sonuç olarak sahne ve özet, tasvir etme veya hikâye etme veya birbirinden kesin çizgilerle ayrılmayan buna benzer herhangi iki diyalektik teknik arasındaki fark doğmatik veya normatif olmayıp esnek bir şekilde kullanıldıkları eser içinde değerlendirilmelidir. Bu teknikleri kullanan hikâyecinin ne çeşit bir hikâyeci olduğunu belirtinceye kadar, onların nasıl kullanıldıklarını değerlendirmek zordur.

V.

Özet ve sahne tekniğini kullanan hikâyecilerin yorumları, sahne ve özetlerde yer alan olayları birbirine bağlamak için gerekli yorumların (commentary) çeşit ve miktarlarına bağlı olarak birbirlerinden çok farklıdır-

lar. Bu gibi yorumlar, insan tecrübesinin her yönünü içine alır ve eserin esas temasına çok çeşitli şekillerde ve derecelerde bağlanabilir. Yorumu eserden ayrı bir teknik olarak değerlendirmek, romanın dramatik yapısının bir parçası olmayan ve onu süsleyen retorik olarak kullanılan yorumla, **Tristram Shandy**'de olduğu gibi, eserin dramatik yapısının organik bir parçası olan yorum arasındaki farkı küçümsemek olur.

VI.

Gözlemci hikâyeciler ve karakter hikâyeciler arasındaki farkı gözden geçirirsek, bu hikâyecileri [**Tom Jones, Tristram Shandy, Geçmişin Hatırasına** ve **Dr. Faustus** gibi] sanatlarını nasıl icra ettiklerinin bilincinde olan (self-conscious narrators) ve **Huckleberry Finn**'deki gibi) böyle bir bilinci nadiren ima eden veya (Camus'nun **Yabancı**'sı, Bellow'un **Kurban**'ında olduğu gibi) edebî bir eser yarattığının, bu eserde konuştuğunun, düşündüğünün, yazdığının sanki farkında değilmiş gibi görünen hikâyeciler olarak birbirinden ayırt etmemiz de mümkündür.

VII.

Hikâyeciler, romanda karakterlerden birisi, hikâyeci ve üçüncü tekil şahıs reflektör olarak olaylar dizisi içinde yer alsınlar veya almasınlar, yazarın, okuyucunun ve öteki karakterlerin bakış açılarıyla kendi bakış açıları arasındaki derece farkına ve uzaklığa (distance) göre birbirlerinden ayrılırlar. Bakış açıları arasındaki bu derece farkına ekseriya kinaye (irony) ve ton (tone) denir, fakat gerçekte bir eserin bize yansıttığı tecrübe, kinaye mesafesinin ima ettiğinden çok daha farklıdır. Son yıllarda 'estetik uzaklık' (aesthetic distance) denilen bir kavram çok yaygındır. Estetik uzaklık, okuyucunun eserde ifade bulan normları benimsememesinden doğar. Şüphesiz ki, bu faydalı terimi, okuyucu veya seyircinin bir sanat eserinde yaratılan dünya içinde kaybolma derecesi olarak tanımlamak yerinde olur. Okuyucuya veya seyirciye, gerçek hayattan çok, estetik bir obje ile temasta olduğunu hatırlatan her şey, bu anlamda estetik uzaklığı artırır. Benim anlatmak istediğim, bundan daha çok karmaşık ve zor bir şeydir. Estetik uzaklık, bu şeyin unsurlarından sadece bir tanesidir.

Herhangi bir eseri okurken, yazar, hikâyeci, öteki karakterler ve okuyucu arasında bir diyalog var sayılır. Bu dördü eserdeki herhangi bir bakış açısı veya değere göre birbiriyle çakışan bakış açılarını paylaştıkları gibi, birbirine tamamen ters düşen bakış açılarına kadar değişik durumları temsil edebilir-

ler. Bu bakış açıları, farklı olan ahlakî, düşünsel, estetik ve hatta fiziksel değerleri yansıtabilirler. (Kekeleyen bir okuyucu H. C. Earwicker'in kekelemesini benim gibi tekrarlayabilir mi? Tabii ki tekrarlayamaz.) 'Estetik uzaklık' kavramı içinde zaman ve mekân bakımından uzaklığı, sosyal sınıf farklarını veya giyim ve konuşma şekillerini sayabiliriz. Bunlar ve bunlara benzeyen pek çok şey, sahnedeki kartondan yapılmış bir ay ve diğer suni unsurların bizi oyunun atmosferinden koparışı gibi, estetik bir obje ile temasta olduğumuzu hatırlatır. Fakat bu gibi unsurları yazarın, hikâyecinin, okuyucunun ve diğer karakterlerin sahip olduğu, aynı derecede önemli olan kişisel inanç ve niteliklerin üzerimizde bıraktığı etkisiyle karıştırmamalıyız. Hikâye tekniğinin yaratabileceği bakış açıları arasındaki çeşitli uzaklıklarla başa çıkabileceğimizi ümit etmesek de, yazarın eserde gerçeğe benzeyen bir atmosferi yaratmaya veya onu tahrip etmeye çalışıp çalışmamasından daha önemli bir şeyle uğraştığımızı kendimize hatırlatmalıyız.

VII - a.

Romanda yazarın görüş açısıyla hikâyecinin görüş açısı arasında az veya çok fark vardır. Bu fark ahlaki olabilir. (Jasone ve Faulkner, berber ile Lardner, **Jonathan Wild**'da Fielding ve hikâyeci arasındaki ahlakî görüşün farkı gibi.) Bu fark, fikir seviyesinde olabilir. (Twain ile Huck Finn, Stern ve burunların etkisi konusunda bilgiçlik taslayan Tristram Shandy, Richardson ve Clarissa arasındaki fark gibi.) Yazarla hikâyeci arasındaki fark, fiziksel olduğu gibi, bir mizaç meselesi de olabilir: Yazarların çoğu ile çok şey bilen hikâyeciler arasında bile kinaye mesafesi vardır, çünkü yazar, eserin sonunda ne olacağını bilir.

VII -b.

Aynı şekilde hikâyeci de, anlattığı hikâyenin öteki karakterlerinden az çok daha geniş bir bakış açısına sahiptir. Hikâyeci, öteki karakterlerden ahlak, fikir seviyesi ve mizaç bakımından farklıdır (**Büyük Ümitler**'de hikâyecinin gençliği ile olgunluk çağı arasındaki fark gibi) Greene'in *'Sessiz Amerikalı' (The Quiet American)* adlı eserinde, hikâyeci Fowler ile Amerikalı Pyle, hem fikirce, hem de ahlakça ayrı yönlerde, yazarın normlarından radikal bir şekilde sapmaktadırlar. Maupassant'ın *'Gerdanlık' (The Necklace)* ve Huxley'in *'Rahibeler Yemekte'* (Nuns at Luncheon) adlı hikâyelerinde, hikâyeci ile okuyucu arasında ahlakî görüş ve duygululuk bakımından fark vardır. Her iki eserde de hikâyeciler, okuyucuya yazarlarının açıkça beklediklerinden daha az uygundurlar.

VII -c.

Hikâyecinin normları, okuyucunun normlarından az çok farklı olabilir. Mesela, Kafka'nın '*Metamorfoz*' adlı eserinde bu fark, fiziksel ve duygusaldır. **Brighton Rock**'ta Pinkie, ahlak anlayışı ve duygu yapısı bakımından okuyucudan farklıdır. Aynı şekilde modern romanda pek çok ahlaksız karakter, inandırıcı kişilik kazanmıştır.

Modern romanda, değişme sürecini yaşayarak eserin sonunda farklı özelliklere sahip olan karakter hikâyecilerin portrelerinin çizilmesi, çok yaygın bir yapı şeklidir. Shakespeare'in, karakterin yaşadığı değişme sürecini ihmal eden Yunan edebiyatının ne büyük kayba uğradığını göstermesinden bugüne kadar - Macbeth ve Lear'i Oedipus'la mukayese ediniz- hikâyelerde tek bir karakterin iyi veya kötü bir sona doğru yaşadığı değişme süreci, yaygın bir şekilde yapının temeli olmuştur. Fakat üçüncü tekil şahıs zamirin temsil ettiği bir reflektör kullanıncaya kadar, kendi anlattığı hikâye içinde değişen bir karakter hikâyeciyi nasıl canlandıracağımızı pek bilmiyorduk. **Büyük Ümitler**'de olgun bir kişi olan Pip, okuyucunun değerlerine sahip, cömert bir kişi olarak sunulur; sonra bu değerlerden uzaklaşan Pip, eserin sonunda tekrar okuyucuyla paylaştığı değerlere döner. Üçünü tekil şahıs ile temsil edilen reflektör, aslında şimdiki zamanda bizimle birlikte olduğu halde, okuyucuyla paylaştığı değerlere yaklaşarak ve onlardan uzaklaşarak teknik olarak geçmişte yaşanmış bir tecrübeyi anlatır. XX. yüzyıl romanı ise, bu etkiyi yaratmak amacıyla bütün düzenleme çeşitlerini işletmekte kararlı bir noktaya varmış görünmektedir. Hikâyeci, zamanda çok uzak bir geçmişten başlayıp yakın bir geçmişte hikâyesini bitirebildiği gibi, bunun tersini de yapabilmekdir, uzak bir geçmişten başlayıp..... yaklaşmakta, fakat sonuca varamadığı için, hikâyesini uzak bir geçmişte noktalayabilmektedir. Pip gibi, yakın bir geçmişten başlayıp daha uzak bir geçmişe dalmakta, fakat ilk fırsatta geri dönebilmektedir veya çok uzak bir geçmişten başlayıp daha da uzak bir geçmişe uzanmaktadır - modern trajedilerin çoğu trajik olmaktan çok uzaktır, çünkü trajedi kahramanı daha eserin başında ilgimizi çekemeyecek kadar bizden çok uzak bir geçmiştedir - bazen de yakın bir geçmiş zamandan başlayıp daha yakın bir geçmişte hikâyesini noktalamaktadır. Denenmemiş hiçbir teorik imkânın olduğunu sanmıyorum.

VII -d.

Yazarın sanatçı kişiliğinin bakış açısı ile, okuyucunun bakış açısı arasındaki az veya çok bir fark olabilir. Bu mesafe, farklı fikir seviyelerinin, farklı ahlak anlayışlarının yarattığı bir farktır. **Tristram Shandy**'nin yazarı ile

Tristram, tabii ki aynı kişiler değildirler; yazar herkesçe bilinmeyen klasik meselelere daha ilgili ve bu konularda daha bilgilidir. Bir eseri başarılı bir şekilde okumak, eserin sonunda yazarın normlarıyla okuyucunun normları arasındaki mesafenin sıfıra indirilmesi demektir. Aslında yazar ve okuyucunun normları arasında öyle pek büyük bir fark yoktur. Jane Austen, gurur ve önyargının istenmeyen şeyler olduğuna bizi inandırmak için, çok uğraşmak mecburiyetinde değildir. Öte yandan kötü bir eserde, yazar açıkça bizi beğenmediğimiz normlara göre hüküm vermeye zorlar.

VII -e.

Yazarın sanatçı kişiliği ve okuyucu, öteki karakterlerden az çok farklı bakış açılarına sahip olabilirler. Mesela, Jane Austen, Emma'da Jane Fairfax'la aynı değerleri paylaştığı halde, Wickham'la paylaştığı hiçbir değer yoktur ve arada, yazara daha az veya daha çok yakın bakış açılarına sahip pek çok karakter vardır. Önemli bir edebî eserin bize vereceği zevk, çeşitli karakterlerin temsil ettikleri bakış açılarının aralarındaki karmakarışık farkları anlamakla mümkündür. **Emma**'da hikâyeci, Emma'nın değerlerini paylaşmakla beraber, bu değerleri yansız bir şekilde verebilmektedir, hatta yazarın bu değerlerin hepsini benimsediği de söylenebilir. Fakat esas reflektör, yani hikâyenin çoğunu bize anlatan Emma, pek çok noktada kesin bir şekilde Jane Fairfax'la ters düşmektedir. *'Aşk ve Gurur' (Pride and Prejudice)* adlı eserde ise, hikâyeci mümkün olduğu kadar uzun bir süre bizi şaşırtmak için Wickham'a karşı objektif bir tavır içindedir; aslında yazar, belli etmeksizin Wickham'ı beğenmemektedir. Eserde reflektör olarak kullanılan Elizabeth ise, kitabın ilk yarısında Wickham'ın davranışlarını beğenmektedir.

Verdiğim her iki misalin de, bütün durumlar için geçerli olmadığı açıktır. Eserde ifade bulan değerlere duyulan duygusal yakınlık, eser karakterleriyle aynı duyguları paylaşma, ekseriya yazarlara, romanlardaki anlatıcılara, gözlemci hikâyecilere ve öteki karakterlere gösterilen tepkilerin sonucudur. Hikâyeciler, eserde ifade bulan değer sistemine yakınlıkları veya uzaklıkları derecesinde yazardan veya okuyucudan farklı bakış açılarına sahip olabilirler. *'Muhteşem Gatsby'* adlı eserin karakter hikâyecisi Nick, **Dr. Faustus**'daki Zeitblom gibi, kendilerini roman dünyasının dışına çıkaramayan hikâyeciler olduğu gibi, bu dünyayı eğlenerek seyredebilecek kadar kinayeli veya ona tamamen objektif bir tavır alabilen hikâyeciler de vardır Waugh'un *'Çöküş ve Düşüş'* (*Decline and Fall*) adlı eserinde olduğu gibi.

Romanda bakış açısından söz ederken, yazarın bakış açısından farklı bakış açıları arasında en ciddî şekilde ihmal edileni, güvenilir olmayan hikâ-

yeci (unreliable narrator)nin bakış açısıdır. Romanda yazar, okuyucuyu bu çeşit bir hikâyeciye rağmen, beraberinde sürüklemek zorundadır. Eğer romanda 'bakış açısı'nı tartışmamızın sebebi, bu tekniğin eserin yaratmak istediği edebî etki ile ne gibi bir ilişkisi olduğunu anmaksa, şüphesiz ki, vereceğimiz hükümde hikâyecinin düşünsel ve ahlaksal nitelikleri, onun 'ben' veya 'o' gibi şahıs zamirleri tarafından temsil edilip edilmemesinden; herşeyi bilen veya sınırlı olan bir bakış açısına sahip olup olmamasından daha önemlidir. Eğer hikâyeci güvenilir değilse, onun okuyucu üzerinde bıraktığı edebî etkinin bütünü değişikliğe uğrar.

Hikâyecilerin bakış açılarıyla, yazarın bakış açısı arasındaki bu çeşit mesafeyi veya farkı belirtebilecek yeterli terminolojiye sahip değiliz. Daha yeterli terimlerin eksikliğinde, eserin normlarına veya yazarın eserinde ifade ettiği normlara uygun olarak hareket eden veya konuşan hikâyeciye 'güvenilir' (reliable), böyle olmadığı hallerde de 'güvenilemez' (unreliable) diyebiliriz. Güvenilir hikâyecilerin çoğunun, büyük ölçüde pek ciddiye alınmayacak bir kinaye mesafesi kullandıkları ve aldatıcı oldukları ölçüde de güvenilir olmadıkları doğrudur. Fakat anlaşılması güç alan bu çeşit bir kinaye, hikâyecilerin çoğunun, büyük ölçüde pek ciddiye alınmayacak bir kinaye mesafesi kullandıkları ve aldatıcı oldukları ölçüde de güvenilir olmadıkları doğrudur. Fakat anlaşılması güç alan bu çeşit bir kinaye, hikâyecinin güvenilir olmasını engellemez. 'güvenilemez' sıfatını, romanın normlarını savunuyor göründüğü halde, güvenilir olmamak, yalan söylemek demek değildir Camus'nün *'Düşüş'* [*The* Fall] adlı eserinde olduğu gibi.) James'in de dediği gibi, bu durumda hikâyeci, yanılmakta veya yazarın kendisinden esirgediği niteliklere sahipmiş gibi görünmektedir. Ya da **Huckleberry Finn**'de olduğu gibi hikâyeci, kendisinin doğuştan kötü olduğunu iddia ederken, onun arkasına saklanan yazar sessizce onun meziyetlerini methetmektedir.

Böylece güvenilmez olan hikâyeciler, eserin yazarının normlarından, bu normlardan uzaklaştıkları ölçüde ve saptıkları yön doğrultusunda farklı bakış açılarına sahiptirler. Bugün 'mesafe' (distance) dediğimiz eski deyimiyle 'ton' kavramı farkına varılması gereken pek çok edebî etkiyi içine alır. Barry Lyndon gibi bazı hikâyecilerle, yazar ve okuyucu arasındaki kinaye mesafesi, bir çeşit ilginç canlılığın dışında, hemen hemen temsil ettikleri her değer bakımından, oldukça büyüktür. James'in *'Poynton'daki Ganimet' (The Spoils of Poynton)* adlı eserindeki Fleda Vetch gibi bazı reflektörler, hemen hemen yazarın kendi ideal zevkini, ahlakî değerlerini ve hükümlerini temsil edecek kadar yazara yakındırlar. Güvenilir hikâyeci ile mukayese edildikleri zaman, bütün bu çeşit hikâyecilerin, bir hükme varabilmek için okuyucuya daha çok sorumluluk yükledikleri açıktır.

VIII.

Hem güvenilir, hem de güvenilir olmayan hikâyeciler, **The Horse's Mouth**'daki Gully Jimson, Bellow'un eseri **Henderson the Rain King**'deki Henderson örneklerinde olduğu gibi) öteki hikâyeciler tarafından desteklenmeyebilirler, kendi bakış açılarından sorumlu tutularak yalnız bırakılabilirler. Ya da *'The Sound and Fury'* adlı eserde olduğu, gibi öteki hikâyecilerden destek görürler. Bazen bir hikâyecinin güvenilir olup olmadığını veya hangi ölçüde güvenilir olduğunu tayin etmek, hemen hemen imkânsızdır; bazen de böyle bir hikâyecinin niteliğini destekleyen veya bu niteliğe ters düşen ifadeler genel bir hükme varmayı kolaylaştırırlar. Karakter hikâyecinin bakış açısı veya değerleri ya romandaki başka bir karakter tarafından düzeltilir ve desteklenir, ya da romancı okuyucuyu hikâyecinin ifade ettiği değerlere karşı uyanık tutar. Açıkça görülüyor ki, hikâyecinin öteki karakterlerin dışında bırakılması, her iki durumda da esas itibariyle farklıdır.

IX.

Gözlemci-hikâyeciler ve karakter-hikâyeciler, ister romandaki görevlerinin farkında olsunlar, ister olmasınlar, ister güvenilir, ister güvenilmez olsunlar, yorum yapsınlar veya yapmasınlar, ister öteki karakterlerden soyutlansınlar, ister destek görsünler, ya tabii yollardan öğrenilemeyecek olan herşeyi bilme imtiyazına sahip olabilirler, ya da gerçekçi bir şekilde bakış açıları ve hüküm verme yetenekleri sınırlıdır. Eğer hikâyeci, tam manasıyla imtiyazlı ise, ona tanrı gibi her şeyi bilen (omniscient) hikâyeci diyoruz. Fakat imtiyazlı olmanın dereceleri vardır ve çok az hikâyeci, yazarın sanatçı kişiliğinin sahip olduğu geniş bakış açısına sahip olabilir veya her şeyi bilebilir.

Şimdi bakış açıları sınırlı olan hikâyecilerin çeşitlerini ve romandaki işlevlerini iyice incelemeliyiz. Bazı hikâyecilerin sınırlılığı geçicidir ve hatta Fielding'in birinci tekil şahıs hikâyecisine atfettiği cehalet gibi sadece bir tuzaktır. (Fielding, **Tom Jones**'da I. Bölümde, kendi hikâye etme gücüne güvenemez ve Müzlerden yardım ister.) Bazı sınırlılıklar, hemen hemen bütün eser boyunca devam eder, fakat arada sırada hikâyecinin bakış açısı genişler. **Moby Dick**'te eserin kahramanı İshmael'in normal bir insanınki gibi genellikle sınırlı olan bakış açısı, hikâyenin gerektirdiği yerlerde sınırların dışına taşar. *"Cesaretle hiddetleniyor, ama boyun eğmiyor; bu, çok tedbirli bir cesaret!" diye mırıldandı Ahab."* (burada hikâyecinin bu görüşünü destekleyen hiçbir karakter kullanılmamıştır.) Bazı hikâyecilerin bakış açıları ise, içinde bulundukları gerçek şartların gereğine göre sınırlıdır. (Huck Finn

birinci tekil şahıs zamirinin, Katherine Anne Porter'un hikâyelerinde Miranda ve Laura ise, üçüncü tekil şahıs zamirinin gerektirdiği şartlarla sınırlanmışlardır.)

En önemli ve rakipsiz imtiyaz, bir hikâyeciye kullandığı dilin kazandırdığı ve ifade ettiği söz konusu durumun gerçek boyutlarını verebilme imtiyazıdır. 'Her şeyi bilen' hikâyeci dediğimiz zaman, bu kavramın anlamca çok açık olmadığını ve çağrışımlarının zengin olduğunu görürüz. Çoğunlukla dramatik anlatım tekniğini kullanan birçok modern eser, karakterlerinin sınırlı bakış açılarına rağmen, Fielding'in her şeyi bilen sessiz yazarı kadar roman dünyasındaki her şeyi bilmektedir. Faulkner'in *'Ölmeye Yatmak' (As I Lay Dying)* adlı eserindeki, on altı karakterin ruh dünyalarına girdiğimiz zaman, sadece orada olanı gördüğümüz gibi, bazı modern eserlerde her şeyi bilen bir hikâyeci yok gibidir. Fakat bu metot da kusursuz bir şekilde her şeyi bilen bir hikâyeci gibi işlev gösterir. Yazar, böyle bir metot kullanarak bizden kendisinin mutlak bir şekilde her şeyi bildiğine inanmamızı beklemektedir. Yazar, bizden eserde sunduğu on altı karakterin yaşadığı ruhsal olayları bütün ayrıntılarıyla bildiğinden ve bu olaylardan kendi seçtiklerine eserinde yer verdiğinden hiç şüphe etmememizi ister. Kısaca bir eseri çok sınırlı bir bakış açısından sunmak, gerçekte her şeyi bilen yazardan kaçmak, onu eserin dışında bırakmak anlamına gelmez. Gerçek hikâyeci, Tanrı gibi her şeyi bilmektedir ve eserde vardır. Eğer sanatın gerektirdiği ve bizi yanılgıya düşürebilecek teknikleri kullanmak bir kusursa ki değildir, modern anlatım teknikleri Trollope'unki kadar kusurludur.

Diğer bir karmaşık teknik meselesini aydınlatmak için, 'dramatik anlatım tekniği'ni incelemek gerekir. Yazar, karakterlerini normal olarak dramatik şekilde tanımlayamayacağımız dramatik bir durum içinde sunar. Hırsızlar tarafından soyulmuş ve dövülmüş olan Joseph Andrews, bir yolcu arabası tarafından kurtarılır. Fielding, bu sahneyi modern ölçüler içinde tutarsız ve dramatik olmayan bir tarzda sunar. *'Uzun bir zaman hareketsiz yatan zavallı adam, tam kendine gelirken, bir yolcu arabası geldi. Sol taraftaki atların sürücüsü, bir adamın iniltilerini duydu ve atları durdurdu. Arabacıya hendekte ölmüş bir adamın bulunduğundan emin olduğunu söyledi. Sürücünün sözlerini duyan bir hanımefendi de, iniltiyi duydu ve arabacıya, durup ne olup bittiğini öğrenmesini söyledi. Bunun üzerine arabacı, sürücüden attan inip hendeğe bakmasını istedi. O da öyle yaptı ve geri döndü, "Hendekte anadan doğma çırılçıplak bir adam oturuyordu."* Bundan sonra eserde pek sahne sayılamayacak muhteşem bir tasvir yer almaktadır. Bu tasvirde bütün yolcuların bencil tepkileri ayrıntılı bir biçimde verilmektedir. *"Genç bir avukat, eğer Joseph Andrews'ü arabaya almazlarsa, kanun bakımından sorumlu sayılabileceklerini işaret et-*

mektedir. Bu sözler avukatı iyi tanıyan arabacıya akla yakın geldi ve yukarıda adı geçen yaşlı beyefendi, çıplak adamı arabadaki hanımefendiye nükte kabiliyetini göstermek için fırsat olarak kullandı ve bir çanak birayı çıplak adamın yol parası olarak vererek onun gruba katılmasını teklif etti. İçlerinden birinin tehditlerinden ve diğerinin vaatlerinden kısmen ürken ve belki de kanayan yaralarıyla soğukta titreyen zavallı çıplak yaratığa biraz şefkat duyan arabacı, nihayet razı oldu." Joseph, arabaya atladıktan sonra, sahnenin dolaylı bir şekilde, aynı üslup içinde tasvirine devam edilir. Bu sahne, aptalların ve sahtekârların çok derine gitmeyen ruh tahlilleriyle, bu kişileri iyice tanımak uygun olmadığından, arada sırada onların şahsiyetlerini oluşturan niteliklerden söz edilerek sık sık kesilir. Eğer dramatik bir üslup kullanmak, karakterleri birbiriyle çatışan motifleriyle ve sonucu bu motiflerin uzlaşmasına bağlayan dramatik bir ilişki içinde sunmaksa, bu sahne dramatiktir. Fakat eğer hikâyenin kendi kendine geliştiğini gösteren, karakterleri seyirciyle veya okuyucuyla dramatik bir ilişki içinde sunan, bir hikâyecinin yardımına ihtiyaç olmaksızın kelimelerin kelimelerle, kelimelerin olaylarla karşılaştırılarak bir yoruma varılabileceği izlenimini veren sahneler varsa, bu sahneler nispeten dramatik değildirler.

Öte yandan bir yazar, bir karakteri okuyucuyla yukarıda sözü edilen ikinci tip bir ilişki içinde, eserdeki dramatik gelişmenin tamamen dışında bırakarak yaratabilir. Dramatik şiirlerin çoğu, bu anlamda dramatik ve başka herhangi bir anlamda dramatik değildirler. Yeats'in bir şiirinde *'Bu Ülke Yaşlılar İçin Değildir' (That is no Country for Old Men.)* Bunu söyleyen kimdir? Yeats mi, yoksa onun şiirde kullandığı maske mi? Şiirde kime hitap ediliyor? Bize. *'Caliban ve Setebos'* adlı şiirde Caliban, nasıl Browning değilse, bu şiirdeki sesin de Yeats'den başka bir kişiyi seslendirmediğini nasıl bilebiliriz? Bu sorunun cevabını şiirdeki dramatik gelişmeye göre verebiliriz. Bir hükme varma ihtiyacı, bir anlamda şiiri dramatik yapan şeydir. Kısaca Caliban iki anlamda dramatik bir şiirdir; şiirdeki ses, öteki karakterlerle ilişkisi bakımından da dramatik bir durumdadır. Yeats veya onun şiirde kullandığı maske, sadece bir anlamda dramatiktir.

Dramatik kelimesinin açık bir anlama sahip olmayışı, bu kavramı çeşitli ruh hallerinin dramatize edildiği durumlardan daha da karmaşık bir şekle sokmaktadır. **Bir Sanatçının Portresi** *(A Portrait of the Artist as a Young Man)*, dramatik bir yapıya sahip midir? Bazı bakımlardan öyledir. Eserde Stephen hakkında bize hiçbir şey söylenmez; ama o, önümüzdeki sahnede kaderini yaşar; eserin yazarı kendisini gizleyerek ve ima yoluyla yaptığı yorumlarla onu destekler. Dramatik olan, onun dolaysız olarak dramatize edilen davranışları ve vasıtasız olarak işittiğimiz sesi değildir. Eserdeki dramatik

yapıyı oluşturan unsurlar, dış dünyada olan her şeyin onun dimağında bıraktığı izlenimlerdir. Eserde Stephen'in bilinci ve dış dünya arasındaki etkileşim sergilenmektedir. Bazen Stephen'in kendisini diğer karakterlerle birlikte gördüğü sahnede olduğu gibi, bu bilincin kaydettiği şeyin kendisi, dramatik bir yapıya sahiptir. Fakat bu bilincin kaydettiği şeyler, yani Stephen'in izlenimleri, sadece ikinci anlamda dramatiktir. Vasıtasız olarak öğrendiğimiz Stephen'in bu izlenimleri, herhangi bir dramatik durumla ilgisi olmayan bir monologdur. Bu monolog, karakterin ruhsal tecrübesinin güvenilir bir raporudur ve Elizabeth devrinde yazılmış oyunlarda bazı karakterlerin kendi kendilerine yaptıkları konuşmalardan daha objektif bir şekilde karakterin gerçeğini yansıtırlar. Geleneksel olarak Stephen'in yaşadığı ruhsal tecrübenin gerçek olduğunu veya başka bir ifadeyle Joyce'un, Stephen'in dimağının nasıl çalıştığını bildiğini kabul etmeliyiz. '*Karaladığı sayfadaki denklem bir tavus kuşunun kuyruğu gibi, göz göz ve yıldızlı deseniyle gittikçe bir yelpaze gibi açılarak genişliyordu ve içindeki bu gözler, yıldızlar silindikçe, bu yelpazeye benzeyen desen daralıyordu. Sanki bir anda görünen ve kaybolan bu şekiller, açılıp kapanan gözler ve bu gözlerde, parlayıp sönen yıldızlardı...*' Bu sözleri kim söylüyor? Tabii ki, Stephen değil, aksine her şeyi bilen ve güvenilir olan yazardır. Stephen'in dimağındaki bu kayıt, dolaysızdır ve herhangi bir dramatik durum içinde yer almamaktadır. Yani dramatik bir sahnede yer alan bir konuşmadan tamamen farklı olarak okuyucudan başka hiçbir karaktere hiçbir şekilde yöneltilmediği şüphe götürmez. Böylece kendimizi Stephen ile sınırlı bir anlamda, dramatik bir lirikte olduğu gibi, dramatik bir ilişki içinde buluruz.

Gerçekte **Tom Jones**'daki hikâyecinin okuyucuyla ilişkisini, **Portre**'deki hikâyecinin ilişkisiyle mukayese edersek, önceki ilişkinin çok daha dramatik olduğunu görürüz. Fielding, bir hikâyeci olarak kendisine ve konuşmasına dramatik bir özellik kazandırmaktadır ve esasta güvenilir bir hikâyeci olmasına rağmen, onun ağzından çıkan kelimeleri birbiriyle ve kelimeleri olaylarla karşılaştırmak için, devamlı bir şekilde tetikte olmak zorundayız. Bazen basit bir insanı tanımlamak için, onun bütün benliğinin kolayca görüldüğünü söyleyebiliriz. Aynı şekilde basit bir kitabın da kolayca anlaşıldığı söylenebilir. Biz, olayların derece derece açıklık kazandığı bu hikâye ile, böyle kolay bir eser yaratmak yerine, eseri karmaşık bir hale getiren unsurları vurguladık. Bu eserde okuyacağı iki bölümü önceden anlayabilen okuyucu akıllı bir okuyucudur. Fielding'in eserinde arada sırada yer alan kinayeyi anlamak için verdiğimiz mücadele, **Portre**'de yerini rahat, güven dolu bir okumaya bırakır.

Şu noktayı da işaret etmeden konuyu sonuçlandıramayız: Hem geleneksel anlamda her şeyi bilen yazar, hem de modern anlamda psikolojik gerçekçiliği reddeden ve kendisini objektif bir şekilde gerçeğin yüzeydeki görüntüleriyle sınırlayan bir yazar, eserde dramatik kişilik kazanmış bir yazarla aynı olmak zorunda değildir. Mesela, *'Acemi Çağ' (The Awkward Age)* adlı eserde James, sık sık yorum yaptığı halde, bu yorumlar sadece görünen olaylarla sınırlıdır. Yazar, eserde dramatik bir kişilik kazanmıştır, fakat bu kişi roman dünyasındaki her şeyi bilmez.

X.

Sonuç olarak eserlerinde karakterlerinin iç dünyalarını yansıtan hikâyeciler, karakterlerinin ruh dünyalarına dalışlarının derinliği ve ekseni bakımından birbirlerinden farklıdırlar. Boccaccio, yarattığı karakterlerin iç dünyalarını verebilir, fakat bu ruh çözümlemeleri çok sığdır. Jane Austen, ahlakî değerlerin tahlilinde nispeten derinleşir, fakat ruh tahlilleri bakımından oldukça yüzeyde kalır. Bilinç akışı tekniğini kullanan bütün yazarlar, ruh tahlillerinde derinleşmek isterler, fakat bu yazarların bazıları ahlakî değerlerin çözümlenmesinde özellikle yüzeyde kalırlar. İnsanın ruhsal gerçeklerini tutarlı bir şekilde konu edinen bir yazarın, bu gerçekleri hangi derinlikte verirse versin, iç dünyasını yansıttığı karakteri geçici olarak eserin hikâyecisi mevkiinde kullandığını unutmamalıyız. Böylece romanda karakterlerin iç dünyaları, yukarıda da anlatıldığı gibi, nitelikler bakımından ve özellikle güvenilmezlik yönünden değişikliğe uğrar. Genellikle bir karakterin iç dünyasında ne kadar derine inersek, karakter o ölçüde güvenilir olmaktan çıkar, fakat bizim ona duyduğumuz sempati kaybolmaz. Bir karakterin iç dünyasını bilmekle, ona duyulan ruhsal yakınlık arasındaki ilişkinin ne ölçüde birbirini etkilediği konusu, ciddi bir şekilde ihmal edilmiştir.

Hikâye etme, bir bilim dalı değil bir sanattır, fakat bu, bu konuda ilkeler oluşturmaya çalıştığımız zaman, başarısızlığa mahkûm olacağımız anlamına gelmez. Her sanat dalında bir sistemi oluşturan unsurlar vardır ve roman eleştirisi, teknik açısından bizi başarıya veya başarısızlığa götürecek genel ilkeleri açıklamaya çalışmak gibi bir sorumluluktan kaçamaz. Ancak mesele, genel ilkelerin nerede bulunacağıdır. Hikâye türünden edebiyat (fiction), roman (novel), bakış açısı (point of view) gibi terimler, gerçekte eleştiride genellemeleri ve kuralları anlamlı yapan tanım çeşidine girmezler. Herhangi bir teknik, romanın veya hikâye türünden bütün edebî eserlerin değerlendirmesinde faydalı olduğu için değil, tek bir eserin veya eser çeşitlerinin tek tek değerlendirilmesinde başarı sağlamasına göre değerlendirilebilir.

Roman yazarlarının, 'bakış açısı' tekniğinden söz eden eleştiricilerden hiçbir zaman yararlanmadıklarını ifade etmeleri şaşırtıcı değildir. 'Bakış açısı' tekniğini uygularken, romancı daima belli bir eseri konu olarak seçmelidir: Romancı için hangi hikâyeyi veya hikâyenin hangi bölümünü, hangi güvenilirlik ve imtiyaz ölçüsü ve yorum yapma hürriyeti içinde, hangi karakterin anlatacağı önemli olmalıdır. Bu karaktere dramatik canlılık veya boyutlar kazandırılmalı mıdır? Hatta eğer romancı, eleştiricinin tasniflerinden birine uyan anlatıcı üzerinde karar kılmışsa bile -her şeyi bilen' (omniscient), 'birinci tekil şahıs' (first-person), 'değişken' (roving), 'varlığı hissedilmeyen' (effaced) v.b.- karşılaşacağı güçlükleri yenmiş sayılmaz. 'Her şeyi bilen' bir hikâyeci kullanmak, en esnek metottur veya objektif hikâyeci en akıcı ve canlı anlatım tekniğini kullanandır, gibi hükümlerle, acil, doğru ve uygulamada zorluk çıkarmayan meselelerine cevap bulamaz. Bu safhada genellemelerin en doğrusu, romanda sayfa sayfa ilerlerken, kendisine çok az faydalı olacaktır. Henry James'in ayrıntılı bir şekilde yazılmış notlarından da anlaşılacağı gibi, romancı, kendi hikâye tekniğini okuyucusuna ileteceği fikrin potansiyellerini gerçekleştirmeye çalışırken keşfeder. Yazarın yapacağı seçimlerin çoğu, neticede bir çeşit meselesi değil, bir derece meselesidir. Yazarın, 'her şeyi bilen' bir hikâyeci seçmemeye karar vermesi, hiçbir şeyi değiştirmez. Zor olan mesele, hikâyecinin sadece ne ölçüde sınırlı bir bakış açısına sahip olacağıdır. Hikâyeyi birinci tekil şahsa anlattırmamız da, hemen hemen hiçbir şeyi değiştirmez. Ne çeşit bir birinci tekil şahıs; ne ölçüde boyutlu bir karakter; hikâyeci olarak ne kadar yaptığı işin farkında, ne kadar güvenilir, bildiği gerçeklerin sınırı nedir ve gerçeğin boyutlarını aşabilme imtiyazı nedir; hangi ölçüde gerçeği ifade ediyor, ne zaman hiç hüküm yapmıyor, hatta yaptığı hüküm bizi eserin normlarından saptırıyor mu, gibi sorular, bir hikâyeciyi değerlendirmede ölçü olabilirler.

Şüphesiz ki, yazarın okuyucu üzerinde yaratmak istediği etki çeşitleri, kullanacağı tekniği tayin eder. Yazar, bir sahneyi yazarken, okuyucuyu eğlendirmek mi, ona acı vermek mi istiyor; canlı bir sahne mi, yoksa anlaşılması zor bir sahne mi yaratmak istiyor; bir karakteri daha sempatik veya inandırıcı olarak mı yaratmak istiyor? İşte bütün bu sorular, teknik seçimini etkiler. Hiç şüphesiz ki, bir yazar, teknik konusunda kararlarını verirken, kitaplardaki soyut kurallardan çok, meslektaşlarının uygulamalarından yararlanacaktır. Büyük romanları okuyan yetenekli bir yazar, onların doğru tekniklerin bir hazinesi olduklarını anlayacaktır. Mesela: Yaratılması mümkün olan etkiler arasından belli birinin, belli bir anlatım tekniğiyle nasıl vurgulandığını öğrenecektir. Anlatım tekniklerini değerlendiren bir eleştirici, daima kendisinin çok kapsamlı genellemeler yapmasını engelleyecek çeşitli uygulamaları göz önünde bulunduracak şekilde temkinli olmalıdır

Norman FRIEDMAN

Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi

> 'Bu sanat dalında da, öteki sanat dallarında olduğu gibi ve bugüne kadar yapıldığı gibi, keşfedilecek, ifade edilecek ve tasvir edilecek yeni bir şey vardır ve daima olacaktır.'
>
> Walter Besant, **The Art of Fiction (1885).**

Aldous Huxley, bundan yirmi beş yıl önce, **Note-book**' da Philip Quarles'i konuşturarak çağımızın romanda her şeyi bilen hikâyeciden hoşlanmayışını tenkit etti ve şöyle söyledi: '*Yazarın roman dünyasından çekilmesi bu kadar gerekli midir? Zannederim, zamanımızda yazarın roman dünyasında varlığı konusundaki olumsuz hislerimiz biraz yersizdir.*' Öte yandan bundan dört yıl sonra Joseph Warren Beach, bu konudaki fikirlerini şöyle ifade etmiştir. "*Fielding'den Ford'a kadar İngiliz romanını gözden geçirirseniz, sizi en çok etkileyen şey, yazarın roman dünyasından çekilişi olacaktır.*" 1950'de Bradford A. Booth şöyle diyor: '*Zamanımızın romanında meydana gelen en önemli değişiklik, yazarın roman dünyasından çekilişidir, denmektedir. Bunun aksine Victoria çağı romanının en ayırıcı özelliği, roman dünyasında yazarın, yorum yapmak, karakterleri tanıtmak, lahanalar ve krallar üzerine bir deneme yazmak için, her an fırsat bekleyişidir.*' Öyleyse, iyi veya kötü, sonuç ne olursa olsun, roman dünyasında yazarın varlığına duyduğumuz antipati galip gelmiştir.

Bugün bu titizliğin önemi, pek çok yazar tarafından benimsenmektedir. Beach, "*Bu, Henry James'in zamanından beri, romanın en belirgin özelliğidir. Hikâye, karakterlerin izlenimleri tarafından yönlendirilerek kendi kendisini anlatmalıdır. Romanı tarih, felsefe ve fenden ayıran en önemli özellik budur*" demektedir. Mark Schorer'in bu konudaki fikirleri daha tavizsizdir. O, tekniği bir vasıta olarak görmekte, romanı teknik olmaksızın okumanın mümkün olmadığını söylemektedir. Ona göre, "*Teknik, yazarın romanın özünü keşfetme, araştırma, geliştirme, anlamı okuyucuya iletme ve nihayet romanın değerlendirilmesini sağlayan tek araçtır.*" Schorer, sadece yazar ve eseri arasındaki estetik ilişkiden söz etmekte ve şöyle demektedir: '*Bu genellemeleri varsaymayan şiir eleştirisinin ciddiyetinden şüphe ederiz, fakat roman eleştirisinde normlar, henüz tespit edilmiş değildir.*' Eğer roman eleştirisinde yerleşmiş olan ölçülerimiz yoksa bile, bu normları oluşturmak için büyük gayretler sarf edilmektedir. 'Bakış açısı', bu konuda çalışanlara yardımcı olabilecek en faydalı tekniklerden biri olmaktadır.

Bu denemenin amacı bu kavramın estetik geçmişini, bir edebî eleştiri aracı olarak ortaya çıkışını ana çizgileriyle ortaya koymak, onun temel ilkelerini örneklerle açıklamak ve özetlemek ve nihayet genellikle onun bir sanat tekniği meselesi olarak önemini tartışmaktır.

I.

Öteki sanat dallarından çok farklı olan edebiyat sanatı, kendisini dil ortamında gerçekleştirdiği için, yazarın dili kullanma kapasitesi bakımından hem sınırlıdır, hem de üstünlüğünü ona borçludur. Bu sanat dalının kusurları, ham maddesi olan dilin ifade aracı olarak sınırlı olmasındandır. Bir yandan dil, insan tecrübesinin çeşitlerini ve derinliğini ifade etmekte, resim, musiki ve heykeltraşlıktan çok üstündür; öte yandan da insanın, yer ve olayların duyularımıza hitap eden özelliklerini yansıtma gücü, onlarla mukayese edildiği zaman zayıftır. Dil, düşünce ve davranışları daha iyi ifade ettiği halde, duygusal niteliğini ifadede sınırlıdır. Bir ressamın münasip yere uygun gölgeyi düşürmesi için paletini ustalıkla kullanması yeter, fakat bir yazar, bir yandan konusunun gerçekte ne olduğunu tayin etmek ve öte yandan kendisinin bu konuda hissettiklerini kolaylıkla ifade etmek gibi iki güç meselenin arasında büyük bir mücadele vermek zorundadır. Heykeltraş, sadece gösterebilir; müzisyen ise musikiyi programlamasına rağmen, onu dilde ifade edemez. Fakat edebiyat, varlığını bütün edebî çeşitlerde esas olan konu ve sanatçı arasındaki çatışmaya borçludur. Edebiyatın estetiği, kısmen bu temel gerilimin terimleri içinde ifade edilebilir. Romanda 'bakış açısı' tekniği ise, bir parçanın bütünle ilişkisinde olduğu gibi, bu esas gerilimin bir parçasıdır. Plato ve Aristo'dan Joyce ve Eliot'a kadar, evrensel tecrübeyle bireysel tecrübe arasında ayırım yapılagelmiştir. Eski retorik ustasının 'canlılık' (vividness, enargia) kavramı üzerinde yürüttüğü fikirlerden modern estetikçinin 'yansıtma - projeksiyon' (projection) veya 'empati' (empathy) dediği sanatçının sanatının konusuyla özdeşleşmesine kadar, yazarın özel değer ve davranışlarıyla bunların eserdeki ifadeleri ve okuyucu üzerinde uyandırdığı etki arasındaki ilişki, çok önemli bir mesele olmuştur ve olmaya da devam edecektir.

Amacımızı gerçekleştirmek için, bu kavramın tarihçesini gözden geçirmek ve birbirine zıt iki noktayı tespit etmek yeterli olacaktır. Önce Plato, 'destan üslubunu'[1] tanımlarken, 'sade anlatım' tekniğiyle 'taklit' (imitation)

[1] **Cumhuriyet** (The Republic) (Plato, M.Ö. 347'de öldü), III, 392-394. Estetik ve eleştiri tarihinde bu ayırım ile ilgili önemli bölümler aşağıdaki eserlerde görülebilir: Aristo, Rhetoric (M.Ö. 330), III, XI, 2-4; Quintilian, Institutes 8M.S. 88), IV, II, 63; II, 28-34; VIII, III, 61-62; Sidney, 'An Apology for Poetry' (1595'te basıldı), **Elizabethan critical**

arasındaki farkı belirtmiştir. Şair, bir başkasının yerine konuşurken, üslubunu o kişinin üslubuna benzetir, diyebiliriz; şairin bir başka kişinin konuşma ve tavırlarını benimsemesi ise, kendisini özdeşleştirdiği karakteri 'taklit' etmesi demektir. Fakat eğer şair, kendisini hiç saklamaksızın her yerde görünürse, 'taklit' bir yana bırakılmış ve şiir basit bir anlatım tekniğiyle verilmiştir. Plato, bu farkı bir örnekle açıklamak için **İlyada** (The İliad)'nın ilk bölümünden aldığı bir konuşmayı, 'O dedi ki' temel cümleciğine ekleyerek nakil yoluyla ifade edip tercüme etmiştir. Böylece 'taklit' yoluyla yaratılan bir bölüm, anlatım tekniğiyle ifade edilmiştir. Plato, daha da ileri gederek diyalog tekniğiyle basit bir hikâyenin taklide dayanan dramatik bir esere dönüştürülebileceğini de eklemiş ve koro tarafından yapılan yorumları ve habercilerin ilettiği olayları bunun dışında tutmuştur. Tabii ki, Homer, kendisinden sonraki şairlerin de yaptığı gibi, anlatım tekniğiyle dramatik tekniği bir arada kullanmıştır. Öte yandan sadece şairin sesini kullanan lirik şiir dediğimiz bir edebî çeşit de vardır. Bununla beraber, aşağıda görüleceği gibi diyalog, taklidi 'hikâye etme'den ayıran tek faktör değildir.

Yukarıda sözü edilen tarihî gelişmenin zaman bakımından bize en yakın noktasına dönersek, lirik ve dramatik ifade şekilleri arasında -destan bu ikisinin arasında yer alır- buna benzeyen bir farkın Joyce tarafından Stephen'in şahsında gerçekleştirildiğini hatırlarız. Bu ayırım, esas itibariyle Plato'nunkinden hiçbir şekilde farklı değildir. Joyce, edebiyatın lirik bir feryatla başlayıp objektif bir ifade şekli olan dramatik ifade şekli yönünde gerçekleşen evriminden söz eder: '*Hikâye, artık tamamen subjektif bir ifade şekli değildir. Sanatçının şahsiyeti, hikâyenin içinde karakterlerin ve olayların arasında canlı bir deniz suyu gibi akar durur.... Dramatik ifade şekli ise hikâyedeki karakterlerin etrafında kabaran ve akan bu canlılığın her karakterin içine, onun kendine has, tanımlanması güç bir estetik varlık kazanmasını sağlayacak şekilde akmasıyla mümkündür.*' Joyce, bundan sonra yazarın roman dünyasından silinmesini de şöyle ifade etmektedir: 'Sanatçının şahsiyeti, önce bir feryat,

---

Essays, yay. G. Gregory Smith (London: 1904), I, 201; Jhon Hoskins, **Rirections for Speech and Style** ((160), yay. Hoyt H. Hudson (Princeton, 1935), s. 42; Bacon, **De Rugmentis** (1623), V, V; Dryden, 'A letter to the Honorable Sir Robert Howard' **Annus Mirabilis** (1666); Llexander Gerard, **Essay on Taste** (London, 1759), III, VI, ss. 197-198 ve **Essay on Genius** (London, 1774), II, III, ss. 169-174; Henry Home, Lord Kames, **Elements of Criticism** (Edinburgh, 1762), BI. XVII, ss. 483-484; Mihail M. Morozov, 'The Individualization of Shakespeare's Characters through Imagery,' **Shakespeare Survey 2,** (Cambridge, Eng. 1949), ss. 83-106; Coleridge, 'Shakespeare as a Poet Generally', (1836); Keats, 'Letter to Bailey', Sat, 22 Nov. 1817, 'Letter to George and Thomas Keats, 21 Dec. 1817; Hazlitt 'On Shakespeare and Milton', Lecture II, **Lectures on the English Poets** (1818); Arnold, (Preface to Poems', 1853 yay.; Meredith, 'Letter to Miss J.H., 22. Nov. 1864', **Letters of George Meredith,** (New York: 1912), s. 163.

Not: Bu kaynaklardan ilk yedi tanesini bana tavsiye eden meslektaşım Mr. Charles A. McLaughlin'e teşekkür borçluyum.

bir feryadın yükseliş ve alçalışı, bir ruh hali olarak lirik bir şekilde ifade bulur, sonra destanda olduğu gibi hareketli bir ışığa dönüşür ve nihayet dramatik bir eserde olduğu gibi tek bir şahsın inhisarından kurtulur ve berraklaşır.'[2]

Şimdi hikâye tekniğiyle dramatik teknik arasındaki bu esas farkın, romanda bakış açısını tahlil etmek için, özel olarak ne zaman uygulanacağını görelim. Çünkü bakış açısı, hikâye türü edebiyatta yazarın roman dünyasından silinişinin mümkün olan derecelerini ayırt etmekte etkili bir tekniktir.

Yazar, hikâyeci ve konu arasındaki ilişki meselesinden söz eden Edith Wharton, 1925'te şikâyetini şöyle dile getiriyor: *'Bir romanın konusu çözümleme sonunda varılacak cevap tarafından tayin edileceğine göre, sanki teknik seçilen konudan daha önemliymiş gibi görünüyor, fakat hiçbir eleştirici bu görüşü savunmuş görünmüyor. Bu konuyu savunmak, Henry James'e kalmakta, o da bu işi anlaşılması çok zor olan ön sözlerinden birinde yapmaktadır. Bu önsözlerde açıklanan teknik ve ilgili aksiyonlar, büyük bir özenle ortaya çıkarılmalıdır.'*

Zaman ilerledikçe Edith Wharton'un gerçeğe zannettiğinden daha yakın olduğu görülmektedir, çünkü James'in önsözleri sadece bu konuda eleştiride teorinin kaynağı olmakla kalmamış, aynı zamanda onları yorumlayan en az iki tane eser, Wharton'un sözlerinden önce yayımlanmıştı. -1918'de Beach'in, 1921'de de Lubbock'un yorumları. Fakat önce ustanın kendi hükümlerini inceleyelim.

James, ön sözlerinde (1907-1909) hikâyelerindeki olay ve karakterleri etrafında yaşatacağı bir 'merkez' veya 'odak noktası' (focus, center) bulma tutkusuna sahip olduğunu ve olaylar dizisini hikâyenin içinde bulunan bir karakterin bilinç akışı içine yerleştirerek hikâyeciyi sınırlama meselesinin büyük ölçüde çözüleceğini söyler. James *'Yarattığınız bir karakterin ruhuna girmek için gösterilen yaratıcı gayretin yoğunluğu güzel bir tutkudur'* der. Bu tekniğin bulunmasıyla, karakterlerden birinin algıladığı şekilde değil de, çok konuşarak bizi romanda yaratılan atmosferden uzaklaştıran ve sorumsuz bir şekilde hikâyeyi anlatan her şeyi bilen hikâyeciden kurtulmuş oluyoruz; hikâye yoğunlaşıyor; canlı ve kendi içinde tutarlı olan bir bütünlük kazanıyor. James şöyle devam ediyor: *'Hikâyede tek bir karakterin bilinç akışını odak olarak kullanmaksızın anlatım tekniğinde ekonomiden söz edilemez ve bazı mecburiyetler altında gerçeği yoğun bir şekilde verebilmek için çeşitli grup-*

---

[2] **A Portrait of the Artist as o Young Man** (Dublin 1904, Trieste 1914, 1916), BI. V. Bkz. Eliot, 'tradition and thie Individual Talent' (1917), 'Hamlet and His Problems' (1919). 'Estetik Mesafe' için Bkz. Melvin Rader, **A Modern Book of Munsterberg,** (New York, 1952), ss. 381-465. Bu sayfalarda, Musterberg, Bullough, Ortega y Gasset, Worringer ve Vernon Lee'nin fikirleri tartışılmaktadır.

ların bakış açılarını bu odağın etrafında toplamanın gereğine inanmama rağmen, olayları kayıt eden odağın kayıtlarının tutarlı olmasına, bu tutarlılıktan hiçbir şekilde sapılmamasına dikkat etmek gerekir, aksi halde eserin bütünlüğü parçalanacak, yapısı zayıflayacaktır.'

Prof. Beach, bu teoriyi sistemleştirmek ve onu James'in kendi eserlerine uygulamak sorumluluğunu üstlendi. Beach, çeşitli bakış açıları arasındaki farkları ortaya çıkardı ve James'in çok hesaplı şekilde değişen odakları arasındaki farkı ayırt etti. Beach şöyle diyor: '*Bir bölüm, bir paragraf içinde, bakış açısının keyfî bir şekilde değişmesi, kuklaların dışarıdan gözle görülür bir şekilde kullanılması, okuyucunun roman dünyasına karışmasını büyük ölçüde engellemektedir. Bununla beraber bir bütün olarak mesele çok karmaşık ve zordur ve hikâyecilerin uygulamada kullandıkları teknikler çok çeşitlidir. Kullanılmış olan bütün hikâye tekniklerini çok dikkatli bir şekilde inceleyip belli bir sonuca varmak istesek bile, bütün hikâyecilerin kullandığı teknikleri özetlemek imkânsızdır.*' Artık tartışmamızda ikinci meseleyi ele alabiliriz.

Dolaysız ve dolaylı anlatım teknikleri arasındaki genel farkı -bu farkın estetik ve eleştiri tarihinde müşterek bir konu olduğu belirtildi- James'in romanda 'bakış açısı' konusundaki tartışmasına uygulamak, Percy Lubbock tarafından gerçekleştirilmiştir. Lubbock '*Roman sanatı, hikâyenin kendi kendisini anlatacak şekilde tasarlanmasıyla başlar... hikâye okuyucuya gerçek gibi görünmelidir, hepsi bu kadar. Sadece basit hükümlerle hikâyenin gerçek gibi görünmesi sağlanamaz.*' Eğer sanatta 'gerçek' gerçeğe benzeyen bir dünya yaratma ve bunu başkalarına gösterme meselesi ise, bir yazarın başkalarının hayat ve kaderleri hakkında kendisinin konuşması, yarattığı gerçeğe benzeyen dünya ile okuyucu arasına gereksiz bir engel koyması demektir. Bu engeli ortadan kaldırmak için, yazarın kendi sesinin fonksiyonunu şu veya bu şekilde sınırlaması gerekir. '*Eserinde onu bağlayan tek kanun, hangi metodu seçerse seçsin, seçtiği planda tutarlı olmasını, seçtiği ilkelere sadık kalmasını gerektirir. Tabii ki, her çeşit sanatçı gibi, onun da kendisine istediğinden fazla imtiyaz tanımaması ilk kurallardan biridir.*' Bu sonuca götüren başlıca tekniklerden birisi -James bu tekniği sözde bırakmayıp uygulamaya da sokmuştur- hikâyeyi eserde üçüncü tekil şahıs bir karaktere anlattırmaktır. Böyle anlatılan bir hikâyeyi okuyucu, olayın içinde olan karakterlerden birinin izlenimleriyle dolaysız bir şekilde temasa gelerek öğrenir ve böylece birinci şahıs tarafından geriye dönüşlerle anlatım şeklinin gerektirdiği uzaklık ortadan kaldırılmış olur. '*Aradaki fark şudur ki, hikâyecinin aradan çıkmasıyla, bize rapor edilen olaylar ve izlenimler yerine, olayı yaşayan karakteri hüküm verirken ve düşünürken görürüz; onun bilinciyle temas kurarız, onun heyecanlarını*

dolaysız olarak yaşayarak öğreniriz'[3] Böylece bir tecrübenin bilincine varma olayı, dolaysız bir şekilde, dramatik bir teknikle okuyucuya verilir ve onu açıklayarak, yorumlayarak anlatan hikâyeci aradan çekilmiş olur. Aynı şekilde karakterlerin konuşmaları ve davranışları da 'sahne'lerde dramatik olarak verilir ve hikâyecinin 'panorama' tekniğiyle durumu özetlemesi engellenmiş olur.

James'in bu konuyu açık bir şekilde ortaya atmasından önce, romancıların ve eleştiricilerin bu konudaki makul gözlemlerini dağınık bir şekilde kendi yazılarında bulmamıza rağmen -çünkü James'in düşünceleri de ani bir ilhamın mahsulü değildirler- bu fikirler Beach ve Lubbock tarafından açıklandıktan sonra, ne gibi gelişmeler olduğunu kısaca gözden geçirmeliyiz. Bu konuda Selden L. Whitcomb'un *'Bir Roman İncelemesi' (The Study of a Novel)* (1905) adlı, içinde *'Hikâyecinin Bakış Açısı'* başlıklı bir bölüm bulunan eserine özel bir yer vermeliyiz. Bu bölümde *'romanda, bütün eserin veya bir bölümün bütünlüğü, yazarın bakış açısındaki tutarlılığa ve açıklığa dayanır'*[4] denmektedir. James'in önsözlerinden bir-iki yıl önce ifade edilen bu hüküm, geleceğe ışık tutar mahiyettedir, çünkü bundan sonra roman konusunda basılan bir kitapçıkta buna benzer bir bölüm vardır. Bundan sonraki on yıl içinde bakış açısını açıklayıcı ve irdeleyen yazılar, o kadar çoktur ki, konu artık herkesin bildiği bir şey olmuştur.[5]

---

(3) *the Craft of Fiction* (New York. 1921), ss. 62, 66-67, 71-72, 139-143. See, e.g., the remarks of MacKenzie, Defoe, Richardson, Fielding and Scott, in *Novelists on Novels*, ed. R. Brimley Johnson (London, 1928), ss. 13, 25, 41-45, 58-59, 94, 173, 180-184, 199-200; of *Thackeray adn de Maupassant in The Writer's Art,* ed. Rollo Walter Brown (Cambridge, Mass., 1921), ss. 202-204, 271; Nassau William Senior, *Essays on Fiction* (London, 1864 —ritten 1821-57), ss. 189 ff., 349-351, 391-392; Sidney Lanier, *The English Novel,* Centennial Ed., Vol. Iv, eds. Clarence Gohdes and Kemp Malone (Baltimore, 1945), ss. 22, 172-173, 190, 220-222; Valter Besant, The Art of Fiction (Baston, 1885-1884'te Kraliyet Enstitüsünde verilmiş bir konferans), s. 3; Henry James, *The Art of Fiction* (Boston, *The Art of Fiction* andOther Essays, ed. Morris Roberts (New York, 1948), ss. 4-6; cf. "A Humble Remonstrance" (1884), by R.L. Stevenson; Daniel Greenleaf Thompson, *The Philisophy of Fiction in Literature* (London and New York, 1890), ss. 211-212, William Dean Howells, *Criticism in Fiction* (New York, 1891), ss. 19-21, 75-76; Brander Mattehews, *Aspects of Fiction* (New York, 1896), ss. 185-186, 198-199, 223, 234; Bliss Perry, A Study of Prose Fiction (Baston, 1902), ss. 48-72; Frank Norris, *The Responsibilities of the Novelist* (New York, 1903), ss. 27-28, 206, 246.

(4) Baston, 1905, ss. 15-21, 31-38, 49 ff., 66-72, 101; cf. Evelyn May Albright, The *Short-Story* (New York, 1907), ss. 54-55, 66-70.

(5) Clayton Hamilton, *Materials and Methods of Fiction* (New York, 1908-reprinted as A Manual of the Art of Fiction in 1918), ss. 120-138; Charles F. Horne, *The Technique of the Novel* (New York and London, 1908), ss. V, 243-263; J. Berg Esenwein, *Writing the Short-Story* (Springfield, Mass, 1909), ss. 109-124; Valter B. Pitkin, *The Art and Business of Story Writing* (New York, 1912), ss. 174-187; Carl H. Grabo, *The Art of the Short Story* (New York, 1913), ss. 21-36, 159; Ethan Allen Cross, *The Short Story* (Chicago, 1914), ss. 80-86; Harry T. Baker, *The Contemporary Short Story* (New York, 1916), ss. 52, 111-112; Blanche Colton Williams, *A Handbook on Story Writing* (New York, 1917 [2nd ed. Rev.

Beach ve Lubbock'tan sonra, bu sahada yazılan en önemli eser, garip bir şekilde daha öncekilerden habersiz görünmesine rağmen, Mrs. Wharton'un 1925'te yazdığı denemedir: *'Yazarın ilk yapacağı iş, önce romanda ifade bulan perspektifi yansıtan bilinç ortamını dikkatli bir şekilde seçmektir; bu inşaata başlamadan önce, binanın yerini seçmeye benzer. Bu seçim yapıldıktan sonra, seçilen bilincin içinde yaşamaya, tamamen onun gibi hissetmeye, görmeye ve doğru tepki göstermeye çalışmak gerekir. Yazar, sadece bunu yaparak seçtiği yorumcunun yanlış bir yorum yapmasını, yanlış bir benzetme kullanmasını engelleyebilir.'*[6] Bundan sonra yazılan el kitapları daima hizmetimizde olmuştur.

İkinci on yıllık devrenin geri kalan kısmında en önemli el kitabı, 1927'de E. M. Forster tarafından yazılmıştır. Forster, tartıştığımız meseleyi önemsiz bir teknik meselesi olarak değerlendiriyor. Lubbock'un formüllerini vermekle beraber, romanına daha farklı bir açıdan bakmayı tercih ediyor. Romancının başlıca işi, her şeyi bilen hikâyeciyi yaratmaktır. Romancı, sadece böyle bir hikâyeci sayesinde hayatın sırlarını tam olarak yansıtabilir ve romancı bu imtiyazdan mahrum edilmemelidir. *'Yazar, bu sırlara nasıl vakıf olabiliyor?'* denmektedir. *'Yazarın bakış açısı nedir? Niçin bakış açısında tutarlı olmamakta, bazen sınırlı, bazen de her şeyi bilen bir bakış açısına sahip olmakta, sonra yine kendisini sınırlamaktadır?'* gibi eleştiriler yapılmaktadır. Yazarlar, bu tür ithamlarla bir mahkemenin atmosferi içinde yargılanmaktadırlar. Bana göre, okuyucu için önemli olan şey, yazarın, bakış açısını değiştirsin veya değiştirmesin, her şeyi bilsin veya bilmesin, inandırıcı olmasıdır.[7]

Üçüncü on yıllık süreyi süsleyen eser, Beach'in 1932'de XX. yüzyıl romanı hakkında yazdığı şaheserdir. Bu eserde en karakteristik iki ifade, 'hikâye, kendi kendisini anlatır; hikâye kendi perspektifini kendisi savunur. Yazar, karakterlerinin zayıf tarafları için özür dilemez, hatta onların ne yaptıklarını bile söylemez, aksine her şeyi karakterlerine söyletir. Üstelik yazar, karakterlerine ne düşündüklerini, ne hissettiklerini, kendilerini içinde bu-

---

1930]), ss. 129-166; Henry Burrowes Lathrop, The *Art of the Novelist* (London, 1921), ss. 252-282.

(6) Wharton, ss. 11-16, 43-46, 70-75, 86-95; Glenn Clark, *A Manual of the Short Story Art* (New York, 1922), ss. 89-95; Elizabeth A. Drew, *The Modern Novel* (New York, 1926), ss. 246-262; Michael Joseph, *How to Write a Short Story* (New York, 1926), ss. 47-56.

(7) *Aspects of the Novel* (New York, 1927), ss. 118-128. Cf. Grant Overton, *The Philosophy of Fiction* (New York, 1928), ss. 59, 131-135; Carl H. Grabo, *The Tchnique of the Novel* (New York, 1928), ss. 65, 81; Van Meter Ames,Aesthetics of the Novel (Chicago, 1928), ss. 177-193; Stewart Beach *Short-Story Technique* (Boston, 1929), ss. 4-13, 103-120, 136-158; Mary Burchard Orvis, *Short Story Writing* (New York, 1928), ss. 111-121; Edith Mirrielees, *Writing the Short Story* (New York, 1929), ss. 81-121; John Gallishaw, *Twenty Problems of the Fiction Writer* (New York and London, 1929), ss. Vii-x, 88-167.

lundukları durumlardan edindikleri izlenimleri de ifade ettirir. 'Beach, kendisinin James hakkında yazdıklarından hemen sonra ortaya çıkan Lubbock'un eserinden cesaret alarak yüzlerce romanda kullanılan anlatma ve sahneleme tekniklerine planlı ve yoğun bir şekilde hücuma geçer.[8]

1941'de yazdığı bir denemede Allen Tate, Forster'in cesaretle ortaya attığı meseleye el atar: *'Sınırlı ve sınırlı olduğu için de inandırıcı olan hikâyecinin, romanın yapısı içinde yerleştirilmesi, modern romanın ayırıcı niteliğidir. Modern romanda odak noktasının sık sık değişmesi veya olaya çeşitli bakış açılarından bakılması, modern romancının eserini en objektif bir yapıda sunmasını sağlayan en karakteristik özelliktir. Phyllis Bentler, 1947'de şöyle söylemek zorunda kalmıştır: 'Yazarın, aracı kullanmaksızın yaptığı yorumların XX. yüzyılda giderek bir kenara fırlatılması, romanın unutulmuş estetiğine ilgi duyan çağdaş eleştiricinin incelemesi gereken cazip bir konudur.'*[9]

'Bakış açısı' teorisinde 1940'lı yıllarda ortaya çıkan en önemli ilerlemeyi, Mark Schorer'in 1948'de yazdığı eser kaydetmektedir. Eğer Lubbock, bakış açısını kendi içinde tutarlı ve canlı bir roman dünyasının yaratılmasında önemli görmüşse, Schorer bakış açısının kullanılış şekillerini, sadece bir sınırlama şekli olarak değil, aynı zamanda ve özellikle temayı da tanımlayan bir teknik olarak görüyor. Schorer, *'roman, hayalin yarattığı bir dünyadaki değerleri ve davranışları sergiler; bir yazar bu değerleri ve davranışları sanatçıya yaraşır bir şekilde tanımlamak için bakış açısının romanda ifade ortamını şekillendiren çeşitlerinden faydalanır'* der. Yazar kendi bakış açısını çeşitli karakterlerinkinden ayırt edebilir ve böylece roman karakterlerinin değer ve davranışlarını roman dünyasının çerçevesi içinde ve birbirleriyle olan ilişkileri içinde değerlendirir. 1943'te bu konuda bir eser veren Ellen Glaskow da, Schorer gibi düşünmektedir: *"Edebiyatta konuya gereğinden fazla yakın olmak, gereğinden fazla uzak olmaktan tehlikelidir; çünkü, sanatçı kendi duygularına yenik düşmektense, hayal gücüne başvurmalıdır.'* Romancının yaratma faaliyetinde özneyi, yani kendisini, nesneden, yani roman dünyasından, ayırt etmesi gerekir; bu işi başarmak için konusuyla, hikâyesini oluşturan unsur-

---

(8) *The Twentieth Century Novel* (New York and London, 1932), s. 15, Cf. Ford Madox Ford, "Techniques", Southern Review. I (1935), ss. 20-35; Gordon Hall gerould, *How to Read Afiction*, (*Princeton,* 1937), ss. 54-55, 66-67, 71-73; Douglas Bement, *Weaving the Short Story,* (New York, 1931), ss. 169-173; John T. Frederick, *A Handbook of Short Story Writing,* yeni baskı (New York. 1932), ss. 34-35; Thomas H. Uzzell, *Narrative Tchnique,* 3rd. Ed. (New York, 1934), ss. 410-437, and *"Nev Teachiniques in the Novel,"* English Journal xxıv (1935), 355-363; Arthur Sullivant Hoffman, *The Writing of Fiction* (Baston, 1934), ss. 69, 317-367; James Weber Linn and Hougton Wells Taylor, *Foreword to Fiction* (New York and London, 1935), ss. 27-45, 57-60; Edward J. O'Brien, *The Short Story A Case Book* (New York, 1935), ss. 13-32.

(9) Tate, "The Post of Observation in Fiction," Maryland Quart., II (1944), 61-64; Bentley; Some Observations on the Art of Narrative (New York, 1947), ss. 35-39.

larla mutlak bir 'özdeşleşme' içinde olması gerekmektedir. Nihayet roman eleştirisinde hikâye etme- sahneleme teknikleri arasındaki farkın artık herkesçe bilindiği, Bernard De Voto'nun 1950'de yazdığı eserde de açıklığa kavuşmaktadır. Bu konu sadece roman sanatı hakkında yazılmış el kitaplarının değil, aynı zamanda üniversite birinci sınıf öğrencilerine yazma sanatını öğreten kitapların da konusu olmuştur.[10]

II.

Tartışmanın konusu olan kavramın gelişmesini gözden geçirdikten sonra, artık konunun ayrıntılarının ve bu ayrıntılar arasındaki ilişkilerin tutarlı ve somut bir tanımını yapmaya çalışabiliriz. Eğer bu kavramı oluşturan unsurlar arasındaki farkların cevapladığı soruları sistemleştirmeyi ve cevapları mantıkî bir sebep-netice ilişkisi içinde düzenlemeyi becerebilirsek, kanaatimce, böyle bir tanım ortaya çıkabilecektir.

Hikâyecinin amacı, hikâyesini iyi bir şekilde okuyucusuna iletmek olduğuna göre, sorularımızı şöyle sıralayabiliriz: 1) Okuyucuya hikâyeyi kim anlatmaktadır? (üçüncü veya birinci tekil şahısta yazar mı, birinci tekil şahısta karakter mi, yoksa görünüşte hiç kimse mi?) 2) Hikâyeci, hikâyesini hangi bakış açısından anlatmaktadır? (Olaylara dışarıdan mı bakmaktadır, roman dünyasını bir daire gibi düşünürsek, hikâyeci çeperde mi, yoksa merkezde midir; yoksa sık sık bu dünyaya farklı bakış açılarından mı bakmaktadır?) 3) Hikâyeyi okuyucuya iletmek için, hikâyeci, hangi bilgi aktarma araç-

---

[10] Glasgow, *A Certain Measure* (New York, 1943), ss. 18-19, 41-43; 70, 99, 114, 150, 168, 180-183, 189-192; Schorer, "Technique as Discovery," loc. Cit. Cf. W.H. Rogers, "Form in the Art-Novel," *Helicon*, II (1939), 1-17; De Voto, "The Invisible Novelist,", *The World of Fiction* (Baston, 1950), ss. 205-228; Arthur E. Dubols, "The Art of Fiction," *South Atlantic Quart.*, XL (1941), 112-122; Cleanth Brooks and R.P. Warren, *Understanding Fiction* (New York and London, 1943), ss. 588-596; William Foster-Harris, *The Basic Formulas of Fiction* (Norman, Okla., 1944), ss. 22-563; AlL. Bader, "The Structure of the Modrern Short Story," *College English*, VII (1945), 86-92; Elizabeth Bowen, "Notes on Writing a Novel" (1945), *Collected Impressions* (New York, 1950), ss. 249-263; Kenneth Payson Kempton, *The Short Story* (Cambridge Mass., 1947), ss. 82-145; Dorothy McCleary, *Creative Fiction Writing* (Boston, 1947), ss. 61-69, 70-85, 99-104; Mary Burchard Orvis, *The Art of Writing Fiction* (New York, 1948), ss. 70-91, 113-133, 135-151; Alex Comfort, *The Novel and Our Time* (Denver, 1948), ss. 33-43; Richard Summers, *Craft of the Short Story*, (New York and Toronto, 1948), ss. 47-48; rene Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (New York, 1949), ss. 223-234; Brooks and Warren, *Fundamentals of Good writing* (New York, 1949), ss. 267-288; Manuel Komroff, *How tu Write a Novel* (New York and Boston, 1950), ss. 62-95; Mark Schorer, *The Story: A Critical Anthology* (New York, 1950), ss. 16-17, 65; Fred B. Millet, Reading Fiction (New York, 1950), ss. 14-25; Vincent Mc Hough, *Primer of the Novel* (New York, 1950); ss. 4, 16, 113-124; Caroline Gordon and Allen Tate, The House of Fiction (New York, 1950), ss. 621-634; A.A. Mendilow, *Time and the Nowel* (London, 1952), ss. 96.

larını kullanmaktadır? (yazarın sözlerini, düşüncelerini, izlenimlerini, duygularını mı, esas karakterin söz ve davranışlarını mı, yoksa esas karakterin düşüncelerini, izlenimlerini, duygularını mı kullanmaktadır? Karakterlerin ruh durumları, içinde bulundukları sosyal ortam ve durumlar, bu üç yoldan hangisi veya üçünün de kullanılmasıyla mı okuyucuya aktarılmaktadır? 4) Hikâyecinin, okuyucu ile hikâyesi arasına koyduğu mesafe nedir? (Yakın mı; uzak mıdır, yoksa bu mesafe değişken midir?) Esas fark, hikâyeyi anlatma ve sahneleme tekniklerinin yarattığı bir fark olduğuna göre, cevaplarımız iki aşırı uç arasında sıralanacaktır; hükümden genellemeye, durumu açıklamaktan sergilemeye; hikâye etmekten, dramatik bir şekilde sunmaya; açıkça ifade etmekten, ima yoluyla anlatmaya; soyut fikirlerle ifadeden, somut imajlarla canlandırmaya kadar pek çok teknik kullanılabilir.

Yorumcu Hikâyeci (Editorial Omniscience)

Hikâye etme (anlatma) tekniklerini gözden geçirirsek, önce özetleme (summary narrative) ve sahneleme (scene-showing) gibi iki önemli teknik arasındaki farkı somut bir şekilde tanımlamalıyız. Ben Franklin, delikanlılık yıllarında Philadelphia'ya giderken, *'Hac Yolunda' (Pilgrim's Progress)* adlı eserin Almanca kopyasını tesadüfen eline geçirdi ve tarihi olmayan şu yorumu yaptı: *'Namuslu bir adam olan John, anlatım tekniğiyle diyalogu birleştirerek okuyucuya çok ilginç gelen bir metodu bulan ilk yazardır. John Bunyan, eserinin en ilginç bölümlerinde öteki karakterleriyle aynı sahnede ve onların konuşmalarını dinleyen bir kişi olarak bulunmaktadır'*. Defoe, **Cruso, Moll Flanders** ve öteki eserlerinde bu tekniği büyük bir başarı ile uygulamıştır. Richardson da **Pamela**'da aynı şeyi yapmıştır. Bir hikâyeyi anlatma ve sahneleme teknikleri arasındaki bu farkı belirtmekle beraber, bir sahnede diyaloğun çok önemli bir unsur olduğundan emin değilim. Butler'in *'İhtiras Yolu' (The Way of All Flesh)* adlı eserinde Edward Overtone, ilk bölümde, bize 'Yaşlı Pontifex'in adı geçtiği zaman, babamın yüzü aydınlanır ve bana, *"Edward, yaşlı Pontifex, sadece kabiliyetli bir adam değil, benim bildiğim en kabiliyetli adamdı"* derdi. Bu benim genç bir adam olarak anlayamayacağım bir şeydi. Ona *"Sevgili babacığım, Pontifex ne yaptı?"* diye sorardım.' Buradaki diyalogun bir 'sahne' olduğunu söylemek zordur; bir sahne yaratmak için bundan başka unsurlara da ihtiyaç vardır. Konuşmada fiillerin basit geçmiş zamanda kullandıklarına ve bundan dolayı da yer ve zamanın belli olmadığına dikkatinizi çekmek isterim.

Öyleyse olayı dolaysız bir şekilde okuyucuya sunabilmek için, en az zaman ve mekânda belli bir noktanın gerekli olduğu açıktır. Hikâye etme (anlatma) ve sahneleme teknikleri arasındaki başlıca fark, birincisinin bir olayı genel çizgileriyle, ikincisinin ise, ayrıntılı ve belli bir yer ve zaman içinde sunmasından ileri gelmektedir. Hikâyede özetleme, bir zaman süresi içinde çeşitli yerlerde olan bir seri olayı genel çizgileriyle okuyucuya ileten bir tekniktir ve hikâye anlatmanın tabii şeklidir; bir olayı dolaysız bir şekilde sahneleme tekniği ise, zamanda, yerde, karakterde ve diyalogda ayrıntıların belli, devamlı olmasıyla ve birbirini takip etmeye başlamasıyla ortaya çıkar. Sahnenin yaratılması, belli bir zaman çerçevesi içinde, diyalogdan başka, somut ayrıntıların da bulunmasıyla mümkündür.

Özetleme tekniğinin saf bir örneğini yine Bunyan'dan alıyoruz: '*Yaşlı Pontifex 1750'de evlenmişti, fakat on beş yıl karısı ona evlât vermedi. Bu sürenin sonunda Mrs. Pontifex, kocasına bir varis vereceğini ima eden, şüphe götürmez belirtiler göstererek bütün köyü şaşkına çevirdi. Hâlbuki Mrs. Pontifex'in durumunun ümitsiz olduğu, herkesçe kabul edilmişti ve bazı belirtilerin ne anlama geldiğini doktora sorduğu zaman, çok kızdı ve doktoru saçmalamakla suçladı*' (Bl. II). Burada belli bir tarihe (1765) rağmen, hâkim olan unsur, olaydan çok, yazarın yarattığı anlatım tonudur. 'Şüphe götürmez belirtiler', 'kesin belirtiler' ve bunun gibi ifadeler, Overton'un durumun kendisinden çok, durumdaki kinayeden aldığı zevki vurgulamaktadır. Bize Mrs. Pontifex'in görünümü dolaysız bir şekilde verilmemektedir (tabii onun vücudunun ana çizgilerini tahmin etmek zor değildir), ne de doktoru ziyaret edişi, kızdığı zaman kullandığı sözler ve bu gibi ayrıntılar dolaysız bir şekilde ifade edilmektedir.

Misal olarak sahne tekniğini en iyi bir şekilde açıklayan bir örnek seçelim: Hemingway böyle sahnelerin ustasıdır: '*Nick, meyve bahçesinin içinde yukarı doğru tırmanan yola döndüğü zaman, yağmur durdu. Meyveler toplanmıştı ve sonbahar rüzgârı, ağaçların arasında esiyordu. Nick durdu ve yolun kenarına düşmüş ve sararan otların arasında üstündeki yağmur damlacıklarıyla parlayan bir Wagner elmasını yerden aldı. Elmayı ceketinin cebine koydu.*' Bu örnekte hiç kimse konuşmadığı halde, Hemingway'in kendine has bir sabırla verdiği, duygularımıza hitap eden ayrıntıları buluyoruz (hava: yağmur, rüzgâr ve yağmurlu atmosfer; fon: yol, ağaçlar, elma, otlar), olaylar dizisi (Nick döndü, durdu, yerden aldı, koydu) ve karakter (Nick ve ceketi). Bu sahnede yazarın açık tavrından ziyade, olayın kendisi hâkimdir.

Hikâye etme ve özetleme gibi, birincisi ikinci elden ve dolaylı; ikincisi dolaysız olan iki teknik katıksız olarak nadiren kullanılırlar. Gerçekte hikâye ortamının başlıca meziyeti, onun sınırsız bir şekilde esnek oluşudur; bu or-

tam, zaman zaman canlı ayrıntıların zaman zaman da daha ekonomik bir ifade şekli olan özetin özelliklerine göre şekillenecektir. Bununla beraber modern romanda sahne tekniğinin vurgulandığı ve genellemelere dayanan özetlerin terk edildiği söylenebilir. Sahneler, karakterlerin dimağında yer aldığı gibi, diyaloglar ve olaylar dizisi şeklinde de sunulabilirler. Öte yandan geleneksel roman, en karakteristik özelliğini hikâye etme veya anlatım tekniğini hâkim kılmasına borçludur. Hikâye etme tekniklerinin en soyutlarında bile, ima yoluyla verilen sahneler olduğu gibi, en somut sahnelerin takdiminde de özet tekniğine ihtiyaç vardır. Her şeyi bilen hikâyecinin kullanıldığı romanlarda, hikâyeci, genellikle sahnelerin dışında kalır, çünkü ekseriya 'ben' veya 'biz' zamirleriyle konuşan ve roman materyaline hâkim olan ses, yazarın sesidir.

Burada her şeyi bilmek (omniscience) anlamı bakımından tamamen sınırsız -bu yüzden de kontrol edilmesi zor olan- bir bakış açısı ima etmektedir. Bu durumda her şeyi bilen hikâyeci, istediği zaman, roman dünyasına mümkün olan herhangi bir bakış açısından veya bütün bakış açılarından bakabilmektedir. Tanrı'nın sahip olabileceği zaman ve mekân boyutlarını aşan bir bakış açısından, merkezden, çeperden veya herhangi bir noktadan bakabilmektedir. Yazarı bu bakış açılarından herhangi birini seçmekten, sık sık veya arada sırada bir bakış açısından ötekine geçmekten alıkoyacak herhangi bir şey yoktur.

Durum böyle olunca, okuyucunun roman dünyasına mümkün olan bütün bakış açılarından bakması da yine mümkündür; bu bakış açılarını yazarınkinden ayıran unsurlar, yazarın kendi duygu, düşünce ve izlenimleridir. Her şeyi bilen bu hikâyeci, bize karakterlerinin düşünce ve duygularını vermekle kalmayıp kendi düşünce ve duygularını da verir. Öyleyse romanda 'ben' veya 'biz' zamirlerinin temsil ettiği her şeyi bilen (editorial omniscience) hikâyecinin karakteristik özelliği, onun sık sık hikâyesini kesmesi, hikâye ile ilgili olsun veya olmasın, okuyucuya hayat, insan davranışları, ahlak konularında yazarın düşünce ve yorumlarını aktarmasıdır. Mesela **Tom Jones** da Fielding, **Harp ve Sulh** (War and Peace) ta Tolstoy, romanın bütünlüğüne ek olarak kendi görüşlerini denemeler şeklinde ifade etmişlerdir, bunun için de, bu bölümleri eserden çıkarmak mümkündür. Öte yandan Hardy, görüşlerini roman içinde ifade eder ve onları eserinin bir parçası haline getirir.

Romanda hikâye ve yazarın yorumları arasındaki bu karmaşık ilişkiyi incelemek bazen mümkündür. Alınan sonuçlar, hemen hemen her zaman aydınlatıcı olmasa da, ilginçtir. *Hardy*'nin *'Tess'* adlı eserinde kendine özgü bir şekilde görüşlerini ifade ettiği bir yerde şöyle der: *'İyi planlanan işler, kötü*

bir şekilde icra edilirse, davet nadiren misafir getirir, sevmek isteyenin isteği, nadiren sevme zamanıyla denk düşer.' Hardy, bu tesadüflerin yönettiği dünyanın daha iyiye gitmesinin muhtemel olmadığını söyler ve açıkça bu görüşüyle hikâyesi arasında ilişki kurar. *'İçinde bulunduğumuz bu durumda ve milyonlarca durumda, hemen hemen kusursuz olan bir bütünün iki ayrı yarısının tam zamanında birbiriyle birleşmesi mümkün değildir. ... İşte böyle beceriksizce bir gecikmeden dolayı insanlığı endişeler, hayal kırıklıkları, şoklar, felaketler ve garip bir kader dediğimiz şey, beklemektedir.'* (1891: Bl. V.)

Bunun için hikâyenin sebep-netice ilişkisi üzerine kurulmasını bekleyebiliriz: Eğer Tess'in ıztırabının sebebi kötü talihi ise, bu onun mizacının dışındadır. Başımıza gelenlerden ya kendimizi, ya da kaderimizi suçlarız. Bununla beraber Hardy, karakterlerinin motivasyonlarını tahlil ederken, bazen, oldukça farklı bir şeyi ima eder görünüyor. Mesela, Tess, Angel'a korkunç gerçeği söylemek için bütün cesaretini toplar, fakat her zamanki gibi, buna cesaret edemez. Hardy, *'Son anda cesareti onu terk etti ve gerçeği daha önce söylemediği için, suçlanmaktan korktu; kendini koruma içgüdüsü, açık yürekliliğinden daha ağır bastı'* (Bl. XXX,) der. Öyleyse Tess, ruhunda bir çatışma yaşar, fakat bu çatışmayı bir çözüme ulaştıramaz. Açıkça görüldüğü gibi, burada tesadüflerin beceriksizliğinden daha fazla bir şeyler vardır. Tess, Angel'in ailesini ziyaret etmek ve konuya bir çözüm getirmek ister, fakat en kritik anda korkarak vazgeçer. Hardy, *'Hayatının en büyük talihsizliğinin, en kritik anda cesaretini kadınca bir korkaklıkla kaybedişi olduğunu bilmeksizin yaşamaya devam etti'* (Bl. XLIV) der.

Öte yandan eğer Angel'in karakteri farklı olsaydı, Tess'in hayatı öyle kötü olmazdı. Hardy, Angel'in karakterini şöyle tahlil eder: *'Genellikle çok nazik ve müşfik olan yapısının derinliklerinde katı bir mantık tabakası, yumuşak bir harca katılmış sert bir maden damarı gibiydi ve onu aşmak isteyen her şeyi tahrip ediyordu. Bu nitelik, kiliseye giden yolu ona kapattığı gibi, Tess'e giden yolu da tıkamıştı.'* (Bl. XXXVI)

Eserinde her şeyi bilen bir hikâyecinin temsil ettiği yazarın, sadece karakterlerinin iç dünyalarını vermekle kalmayıp, onları eleştirmesi de, yüklendiği görevin bir sonucudur. Böylece Hardy, Tess'i teselliisi imkânsız dertleriyle başbaşa, Alex'le karşılaşmak gibi bir felaketten sonra, tabiatta her şeyin kendisini suçladığını hayal ederek amaçsız bir şekilde kırlarda dolaşır durumda gösterir. Böylece yazar, açıkça okuyucuya zavallı Tess'in böyle hissetmekle hata ettiğini anlatmak ister. *'Tess'in geleneksel unsurlardan oluşan, kendisine pek sevimli gelmeyen hayalet ve seslerle dopdolu olan iç dünyası, kendi hayalinin yarattığı mutsuz ve yanlış bir dünya, sebepsiz yere korktuğu ölü değerlerin oluşturduğu karanlık bir âlemdi.'* (Bl. XIII). Çünkü Tess, bunun

hiçbir zaman bilincine varamaz; ne yazık ki o, Hardy'inin görebildiği gerçekleri görme gücüne sahip değildir.

Romanda 'ben' veya 'biz' şahıs zamirlerinin temsil ettiği, her şeyi bilen ve hikâyeye karışan anlatıcıdan sonra, roman dünyasına daha objektif bir şekilde bakmak, yazarın roman dünyasından çekilmesiyle, şahıslandırılmaksızın üçüncü tekil şahıs zamiriyle temsil edilmesiyle mümkündür. Şimdi hikâyecinin roman dünyasını okuyucuya iletmek için gerekli olan çeşitli teknikleri tartışmaya devam edebiliriz. Yazarın roman dünyasının dışına çıkması, tarafsız bir hikâyeci olması, onun bakış açısının romanda temsil edilmemesi anlamına gelmez. *'Ponit Counter Point'* adlı eserde, Mark Rampion ve Philip Quarles, açıkça Huxley'in, karakterlerdi. Şu veya bu tarzını yansıtan, bununla beraber Huxley, hiçbir zaman kendisi olarak roman dünyasına girmez.

Konuya karakter yaratma bakımından yaklaşırsak, her şeyi bilen yazar sahne tekniğini tercih ettiği ve bunun sonucu olarak da karakterlerinin kendilerini tanıtacak şekilde konuşma ve davranışlarını sergilediği halde, onları okuyucu için tasvir etmek ve özelliklerini açıklamak maksadıyla, kendi sesini kullanma eğilimindedir. Tess, ilk olarak Alex'le karşılaştığı zaman, kendisinden emin değildir ve tereddüt içindedir: ... *Çadırın üçgen şeklindeki karanlık kapısından dışarıya birisi çıktı. Bu genç uzun boylu bir erkekti ve sigara içiyordu.*' Burada ayakta durup seyreden Tess olduğu halde, Alex'i tasvir eden Tess değil, Hardy'dir. '*Alex'in esmer bir çehresi, şeklinin bozukluğuna rağmen kırmızı, yumuşak, dolgun dudakları vardı; yaşı yirmi üç veya yirmi dörtten fazla olmamasına rağmen, iyi traş edilmiş, uçları yukarı doğru bükülmüş siyah bıyıklara sahipti. Genel çizgileri bakımından ilkel bir insan izlenimi uyandırdığı halde, genç adamın yüzünde ve cüretli bakışlarında kendine has bir güçlülük ifadesi vardı.*' (Bl. V.)

Tipik bir şekilde dolaylı olarak anlatılan bu bölümü dolaysız ve daha somut bir anlatım tekniğiyle Tess'in algı sahası içine koyarak tekrar yazalım: '*Tess, çadırın üçgen şeklindeki karanlık kapısından bir kişinin dışarı çıktığını gördü. Bu, uzun boylu, genç bir adamdı ve sigara içiyordu. Onun esmer çehresini, şeklinin bozukluğuna rağmen kırmızı, yumuşak, dolgun dudaklarını ve kıvrak uçlu ve iyi traş edilmiş bıyıklarını gördü. Bu genç adamın, yirmi üç veya yirmi dördünden fazla göstermediğini düşündü. Hatlarında açıkça görülen ilkelliğe rağmen, bu genç adamın yüzünde ve cüretli bakışlarında kendine has bir güçlülük ifadesi hissetti.*'

Aynı şekilde ruh halleri ve ruh hallerini uyandıran durumlar, sanki daha yeni olup bitmişler gibi, tarafsız bir hikâyeci tarafından anlatılmakta, tartışılmakta, çözümlemekte ve açıklanmaktadır. Hâlbuki sahne tekniği, bütün bu durumları sanki şimdi oluyorlarmış gibi gösterir. Şimdi Tess'in, suçlu bir

şekilde kırda amaçsızca dolaştığı bölüme dönelim: '*Dolaştığı ıssız tepelerde ve vadilerde sanki tabiattan bir parça gibi, hareket etmeksizin kayıp gidiyordu. ...Bazen acayip hayal gücü etrafındaki tabiat olaylarını kendi hikâyesinin bir parçası olacak kadar yoğunlaştırıyordu. Gece yarısı çıkan rüzgâr ve sağnaklar, birbirine sımsıkı sarılarak gizlenen goncalar ve çıplak dallar arasında inleyerek vicdan azabının ifadesi oluyorlardı.*' Bu bölümü de Tess'in bakış açısından tekrar yazdığım zaman, şöyle bir sahne elde ettim: '*Bazen Tess, manzarayı kendi hikâyesinin bir parçası olarak görüyordu. Birbirine sımsıkı sarılarak gizlenen goncalar ve çıplak dallar arasında inleyen gece yarısı rüzgârlarının ve sağnaklarının kendisini suçladığını zannediyordu.*'

Nihayet özetleme ve sahneleme bir yazarın kullanabileceği teknikler olduklarına göre (sahneleme, konuşma ve görülebilen olaylar için daha uygundur) hikâye ile okuyucu arasındaki mesafe, yazarın arzusuna göre, belli bir plan olmaksızın kısalabilir veya uzayabilir. Her şeyi bilen hikâyecinin en belirgin özelliği, yazarın, okuyucu ve hikâye arasına girmek için, her zaman hazır oluşudur. Hattâ yazar, bir olayı sahnelerken, onu başkalarından ziyade kendi gördüğü şekilde sergiler.

Gözlemci 'Ben' ('I' as Witness)

Yazar roman dünyasıyla okuyucu arasından çekildikçe, hikâyeyi anlatma işini de terk etmek zorundadır. Nasıl soğanın özünü ortaya çıkarmak için üstteki tabakaları soymak gerekirse, yazar da roman dünyasından çekildikçe, kullandığı anlatım tekniklerini ve bakış açılarını terk etmek zorundadır. Yorumcu hikâyeci, yerini tarafsız hikâyeciye terk ederken, nasıl yorum yapmayı da bırakıyorsa, gözlemci hikâyeci de hikâyeyi anlatma işini başkasına terk eder. Hikâyeyi yazar yarattığına göre, gözlemci hikâyecinin bulunduğu romanda, yazarın dolaysız müdahalesi yoktur. Gözlemci hikâyeci de, hikâyede karakterlerden biridir, az çok olaylara karışır, romanın karakterleriyle tanışır ve okuyucuya birinci tekil şahıs zamiri 'ben'in bakış açısından hitap eder.

Bu hikâye anlatım tekniğinin tabii bir sonucu olarak gözlemci hikâyeci, öteki karakterlerin iç dünyalarını normal ölçüler içinde bilebilir. Böyle bir hikâyecinin ayırıcı özelliği, yazarın, roman karakterleriyle ilgili her şeyi bilme imtiyazından vazgeçmesinden ve gözlemci hikâyecinin okuyucuya gözleyebildiği kadar bilgi sunmasına izin vermesinden ileri gelir. Okuyucu, gözlemci hikâyecinin duygu, düşünce ve izlenimlerini durmadan hareket eden bir bakış açısından öğrenebilir.

Gözlemcinin okuyucuya ilettiği mesaj, göründüğü kadar sınırlı değildir; gözlemci, hikâyedeki karakterlerle konuşabilir ve ilgili konularda onların

bakış açılarını öğrenebilir. (Conrad ve Fitzgerald'ın, Marlow ve Carraway'i başkalarının güvendiği karakterler olarak yaratmak için ne kadar çaba sarf ettiklerine dikkat ediniz.) Gözlemci hikâyeci, özellikle romanın başkişisiyle fikir alışverişinde bulunabilir. Nihayet gözlemci, mektuplar, günlükler ve diğer karakterlerin ruh durumlarını aydınlatan tahliller sunabilir, diğer karakterlerin nasıl hissettikleri ve ne düşündükleri hakkında tahminlerde bulunmak için sahip olduğu gücü zorlayabilir. Nick Carraway, Gatsby'nin kimsesiz ölümünden sonra, vurulmadan önceki düşünceleri hakkında şöyle söyler: '*Beklediği telefon mesajı gelmemişti. ...Zannederim Gatsby'de, onun geleceğine pek inanmamıştı ve belki artık ona pek aldırmıyordu da. Eğer bu doğruysa, o sıcacık eski dünyasını kaybettiğini, tek bir rüyayla çok uzun bir süre yaşamış olmanın bedelini çok ağır bir şekilde ödediğini anlamış olmalıydı. Yabancı olduğu bir gökyüzüne ürkütücü yaprakların arasından bakmış ve bir gülün ne garip bir şey olduğunu anladığı zaman titremiş ve yeni biten çimenlerin üstüne düşen güneşin ne kadar soğuk olduğunu hissetmiş olmalıydı.*'

Butler ise, '*İhtiras Yolu*' (*The Way of All Flesh*) adlı eserinde arzu edilenden daha sık bir şekilde, bilebileceğinden fazlasını ifade etmiştir. Butler'in gözlemci hikâyecisi, gerçekte, görüşünün sınırlarını açıkça belirtmektedir: '*Theobald ve Christina, kendilerini balayına götüren araba sessizce kürk fabrikalarının yanından geçip köyün dışına çıkarken, ne hissediyorlardı? ...Bir süre evli çift, hiçbir şey söylemedi. Beraberliklerinin ilk yarım saatinde onların ne hissettiklerini okuyucu tahmin ediyor olmalı, çünkü bunu söylemek benim gücümün dışındadır.*' Öyleyse bundan hemen önceki bölümü nasıl yorumlamalıyız? '*Theobald, kendi kendine, yalnızca Christina ile çok iyi geçindiklerini düşündü; niçin, niçin, niçin hayatlarının geri kalan kısmında da aynı şeyi yapmaya devam etmesinlerdi*?' (Bl. XIII) Theobald, kendi kendisine '*Ümit ederim, Ernest çalışır, aksi halde Skinner onu çalıştırır*' (Bl. XXIV). Overtone'un, Ernest'in vasisi ve isim babası olduğu gibi, Theobald'un da akranı ve yakın arkadaşı olduğu doğrudur. Theobald, bu gibi durumlarda ne düşündüğünü daha sonra Overtone'a belki de söylemiştir, fakat Overtone, bu konudaki bilgisi ne olursa olsun, hiçbir imada bulunmaz.

Gözlemci hikâyeci, herhangi bir noktada bir sahne yaratabildiği gibi, hikâyesini özetleyebileceğine göre, okuyucuyla hikâye arasındaki mesafe, ya uzak veya yakın; ya da hem yakın, hem de uzak olabilir. Sahnelerin ekseriya, gözlemcinin gördüğü gibi, dolaysız bir şekilde sunulduğunu kaydetmek gerekir.[11]

Roman Başkişisi 'Ben' ('I'as Protagonist)

[11]Romanda birinci tekil şahıs gözlemci-hikâyeci ile Yunan tiyatrosunda haberci kullanma geleneğini mukayese etmek mümkündür. Mesela; 'Oedipus Rex' veya 'Oedipus at Colonus' adlı eserlerin trajik sonları, hikâye etme tekniğiyle tekrar anlatılabilirler.

Hikâye anlatma yükünün gözlemciden, kendi başına gelenleri anlatan bir karaktere verilmesiyle, birkaç hikâye aktarma tekniği ve birkaç bakış açısı daha terk edilir.[12] Hikâyede oynadığı ikinci derecedeki rolünden dolayı gözlemci-hikâyeci, olaylar dizisinin merkezinde olan roman başkişisinden daha çok hareket kabiliyetine ve bunun sonucu olarak da daha çok bilgi edinme kaynaklarına sahiptir. Bundan dolayı karakter-hikâyeci (potagonist-narrator), sadece kendi duygu, düşünce ve izlenimlerini bilebilir. Aynı şekilde bakış açısı da, sabit bir odak noktasına aittir.

Karakter-hikâyeci de, gözlemci-hikâyeci gibi, dolaysız bir şekilde özetleme ve sahneleme tekniklerini kullanabileceğine göre, hikâye ile okuyucu arasındaki mesafe, uzak, yakın veya her ikisi de olabilir. Bu anlatım şeklinin en iyi örneklerinden biri, **Büyük Ümitler** (Great Expectations) de bulunabilir.

Çok Bakış Açılı Hikâyeci (Multiple Selective Omniscience)

Gözlemci 'ben' ve karakter 'ben'in anlattığı hikâyelerde bakış açısı, hikâyeyi anlatanın bakış açısıyla sınırlı olduğu halde, aynı ortamda konuşan ve hikâyeyi anlatan birisi daha vardır. Roman materyalinin objektif olarak verilmesinde ileri doğru bir adım daha attığımız zaman, yazarın sadece gözlemci-hikâyecinin değil, herhangi bir hikâyecinin kullanıldığı ortamda da roman dünyasının dışında kaldığı görülür. Bu durumda okuyucu, görünüşte hiç kimseyi dinlemez; okuyucu dolaysız bir şekilde karakterlerin iç dünyalarıyla, izlenimleriyle temastadır. Sonuç olarak romanda sahne tekniği hâkim kılınmaktadır; okuyucu karakterlerin dünyalarına girer, konuşmalarını dinler ve davranışlarını görür. Özetler, eğer kullanılıyorlarsa, oyunlarda olduğu gibi, bir sahneden önceki açıklayıcı bölümlerde yazarın kendisi tarafından verilir veya karakterlerin düşünce ve sözlerinde ifade bulur.

Karakterlerin takdimi, yaptıkları, söyledikleri, içinde bulundukları ortam -hikâyede bulunan bütün unsurlar– okuyucuya karakterlerin birinin izlenimleri kullanılarak iletilir. Virginia Woolf'un 'Deniz Feneri' (To the Lighthouse) adlı eserinde, Mrs. Ramsay'in yaşı, görünüşü okuyucuya bu şekilde iletilmiştir: '*Bundan kurtulmanın bir yolunu bulmalılar. Bundan daha basit, daha az iş isteyen bir yol olabilir, diye içini çekti. Aynaya baktığı ve gri*

[12] Önemsiz olmakla beraber, burada sözü edilmeyen bir anlatım tekniği daha vardır. Bu tekniğin kullanıldığı eserlerde, roman başkişisi, hikâyesini okuyucuya değil, tanıdığı birisine anlatır. O da, aynı hikâyeyi o okuyucuya anlatır. Bu teknik, gözlemci 'ben' ile başkişi 'ben'in birleştirilmesidir.

saçlarını, sarkık yanaklarını gördüğü zaman, meselelerle daha iyi bir şekilde başa çıkabileceğini düşündü. Kocasıyla, para işleriyle, kocasının kitabıyla.'

Yazarın, karakterlerinin iç dünyalarını verdiği bu metodun, yazarın karakterlerinin ruh hallerini tahlil ettiği normal her şeyi bilen hikâyeci tarafından anlatılmasından nasıl farklı olduğu sorulabilir. Fark, birinde karakterlerin düşünce, duygu ve izlenimlerinin yaşandıkları anda, ayrıntılı olarak birbiri ardından sahne tekniğiyle verilmesinden: öteki**ne** ise, ruhî tecrübenin yaşandıktan sonra özetlenmesinden ve yorum**lan**masından ileri gelmektedir. Mrs. Woolf'un eserinden başka bir bölümün özet tekniğiyle verilmesi bu farkı açıklayacaktır: '*Mesele bu kadar karışıktı, **diye düşündü Lily** Briscoe, Çünkü Ramsaylerle beraber kaldığı sürede başına gelenler, **birbirine zıt iki** şeyin aynı anda şiddetle hissedilmesiydi; senin hissettiklerin ve **benim hissettiklerim**, şimdi olduğu gibi, ruhumda hep çarpışmışlardı. Yakınında titrediğim bu aşk, öyle güzel ve öyle heyecan verici ki.*'[13] Aynı bölümü normal bir her şeyi bilen hikâyeciden vermek için, şahıs zamirlerini üçüncü tekil şahıs zamirine çevirmek ve sözdizimini de dilin yapısına uygun olarak vermek gerekir: '*Lily'ye meseleler çok karmaşık göründü. Ramsaylerle kalmak, aynı anda birbirine zıt iki yöne doğru itiliyormuş gibi hissetmesine sebep oluyordu. Öte yandan kendi duyguları da vardı. Bazen aşk, ona öyle güzel, öyle heyecan verici geliyordu ki, ona titreyerek yaklaşıyordu.*' Daha sabırsız her şeyi bilen bir yazar, sadece şunları söyleyebilirdi: '*Lily, aşk konusunda pek kararsızdı, özellikle Ramsaylerle kalırken.*'

Tek Bakış Açılı Hikâyeci (Selective Omniscience)

Bu teknik, okuyucuyu karakterlerden birinin bakış açısıyla sınırlar, roman dünyasını pek çok bakış açısından görmek yerine, ona odak noktasından bakar. Öteki meselelerin çözümü bir önceki bölümde olduğu gibidir.

Şimdi bu tekniği bir örnekle açıklayalım. Joyce'un 'Portre' adlı eserinde, tek bir karakterin tecrübesi, kendi bilinç akışı içinde okuyucuya dolaysız bir şekilde iletilmektedir. '*Stephen, karanlık, hissedilmemiş, yaşanmamış, muazzam bir zaman mesafesinden yavaş yavaş gelen bir bilincin ışığında nerede olduğunu anlamaya başladı. Kendisini sefil bir sahnenin ortasında buldu. Günlük konuşmadaki vurgular, dükkânlarda yanan gaz lambaları, balık, ispirto, ıslak talaş kokusu, hareket halinde erkek ve kadınlar. Yaşlı bir kadın, elinde yağ*

[13] Roman Fermandez, **Messages** (1926), Fransızcadan çeviren Montgomery Belgion (New York, 1927), romanda 'sahne' ve 'anlatma teknikleri arasındaki farkı açıkça gösteriyor, s. 61-69.

tenekesiyle caddeyi geçmek üzereydi. Eğilip yakında bir mabet olup olmadığını sordu.'[14]

Modern hikâye ve romanların özelliğini oluşturan ani başlangıçlar, alışılmamış düzenlemeler, bu eserlerde çok bakış açılı ve tek bakış açılı, her şeyi bilen hikâyecinin kullanılmasından dolayıdır, çünkü eğer amaç, ruh hallerini dramatik bir şekilde ifade etmekse, günlük konuşmanın sözdizimi ve mantığı, bu ruh dünyasına dalışımızın derinliğine bağlı olarak bozulur. Tabii böyle bir sebep-netice ilişkisi bulunmayabilir de. Karakterlerin iç dünyalarını oldukça düzenli bir şekilde ifade ederken, pek derinlere dalmayan Henry James'in 'bilinç akışı' tekniğini kullandığı söylenemez. Tipik bir şekilde saf olan karakterlerinin iç dünyalarında çok derinlere dalmayan Woofl ve mümkün olduğu kadar derine dalan Joyce, nispeten zor yazarlardır.

Dramatik Metot (The Dramatic Mode)

Yazarı ve hikâyeciyi romarı dünyasından dışarı çıkardıktan sonra, çeşitli ruh durumlarını yansıtan bilinç akışlarından da kurtulmak mümkündür. Dramatik tekniğin okuyucuya ileteceği şey, karakterlerin yaptıkları ve söyledikleriyle sınırlıdır. Karakter ve karakterlerin içinde bulundukları durumlar, bir oyunun sahnelenmesindeki açıklamalarda olduğu gibi, yazar tarafından verilebilir. Bununla beraber karakterlerin düşündükleri, hissettikleri ve izlenimleri hiçbir zaman verilmez; bir karakter, pencereden dışarı bakabilir, bu objektif bir harekettir, fakat ne gördüğü sadece kendisini ilgilendirir. Bu karakterlerin konuşma ve davranışlarından ruh durumlarının anlaşılamayacağı anlamına gelmez.

Bu gibi eserler, roman kalıbına dökülmüş oyunlardır. Fakat arada biraz fark vardır: Roman okumak, oyun görülmek ve işitilmek içindir; bu amaca uygun olarak kapsam, düzenleme, akıcılık ve ustalık bakımından da farklar vardır. Dramatik romanlarla, oyunlar arasındaki benzerlik, büyük ölçüde

---

[14] Bl. III'ün sonu (1916). Joyce'un eserin başından sonuna kadar dramatik teknik kullandığı konusunda Elisworth Masonla aynı fikri paylaşıyorum. Eserde lirik ve destanî üsluplardan 'dramatik' tekniklere doğru bir gelişme olduğu konusundaki yaygın fikre katılmıyorum. Bkz. 'Joyce's Categories,' **Sewance Review,** LXI (1953), SS. 427-432. Bkz. Louis Hasley, 'Bilinç Akışı Metodu', **Catholic World,** CXLVI (1937), 210-213; Lawrence Bowling, 'What is the Stream of Consciousness Technique, PMLA LXV (1950), 333-345; Robert Humphrey, 'Stream of Consciousness' Teknique or Genre?' PQ, XXX (1951), 434-437. Bolwing, ruh tahlilleri, iç monolog ve bilinç akışı, karakterin ruhî tecrübelerini dolaysız bir şekilde verir, ruh tahlilleri ise her şeyi bilen bir hikâyeci tarafından yapılır. Bkz. Gleb Struve, 'Monoloque Interrieur', The Orgins of the Formula and the First Statement of its Possibilities' PMLA, LXIX, 1101-11; ve Robert Humphrey, **Stream of Consciousness in the Modern Novel',** Perspectives in Cristicism: III (Berkeley and Los Angeles, 1954), son iki eser, bu makale yazıldıktan sonra basılmıştır.

geçerlidir. Okuyucu, görünüşte sahnedeymiş gibi hareket eden karakterlerin konuşmalarını dinler; bakış açısı sabittir, sahne tekniği kullanıldığı için, okuyucuyla roman dünyası arasındaki mesafe kısadır. Bu çeşit eserler arasında Hemingway'in kısa hikâyelerini içine alan *'Beyaz Filler gibi Dağları"* **(Hills Like White Elephants)** ve James'in 'Garip Çağ' **(The Awkward Age)** (1899) adlı eserlerini anabiliriz. Okuyucunun sahneyle bu ölçüde yakınlığı, sadece bu teknikle uzun bir romanın yaratılmasındaki güçlükleri ortadan kaldıramaz.[15]

Fotoğraf Tekniği (The Camera)

Konumuzun başlangıcına simetrik olsun diye, çeşitli bakış açıları üzerindeki tartışmamızı, yazarı tamamen roman dünyasının dışında bırakan bir teknikle bitirebiliriz. Bu teknikte amaç, görünürde herhangi bir materyal seçimi ve düzenlemesi söz konusu olmaksızın hayattan bir kesite fotoğraf makinesinin merceğinden bakmaktır. Isherwood'un hikâyecisi, *'Allahaısmarladık Berlin'* ***(Goodbye to Berlin)*** *(1945) adlı eserinin giriş bölümünde 'Ben gördüklerimi yorum yapmaksızın, oldukları gibi kaydeden bir fotoğraf makinesiyim' diye söze başlar. 'Karşı pencereden gördüğüm traş olan adamı, üstünde kimonosu, saçını yıkayan kadını gördüğüm gibi kaydediyorum. Bir gün bütün bu materyal geliştirilip dikkatlice basılacak son şeklini alacaktır'* diye sözünü bitirir.[16]

Belki de yazarın roman dünyasından tamamen silinişiyle, roman da bir sanat dalı olarak yok olacaktır. Çünkü roman sanatı, hem bir ölçüde hiç olmazsa objektif bir canlılık, hem de hikâyede varlığını hissettiğimiz yön gösterici bir zekânın yarattığı bir yapı ister. Böyle bir zekâ, romandaki olayların ihtimal kanunları içinde akması bakımından, okuyucunun beklentilerini tahrik edecek şekilde materyalini şekillendirir; olayların akışını ihtimal kanunlarını ihlal etmeksizin okuyucunun beklentilerine ters düşecek şekilde yönlendirir ve nihayet bu beklentileri okuyucu sonucun gerekliliğine inandıracak şekilde yumuşatır. Bu hüküm, içinde melodramatik bir olaylar dizisine sahip olan romanlara dönmek için duyulan bir ihtiyacın ifadesi değildir. 'Olaylar' kelimesi, yukarıda tartışıldığı gibi, gözlenebilen olaylar demek ol-

---

[15] Bunun tam aksini savunan bir tartışma için Bkz. Herman M. Weisman, 'An Investigation of Methods and Techniques in the Dramatization of Fiction.' **Speech Monographs,** XIX (1952), 48-59.

[16] Tolstoy'un Mart 1851'de yazarlığa ilk başladığı zaman, bir gün içinde gördüğü ve hissettiği her şeyi 'fotoğraf tekniği'ni kullanarak anlattığı söylenir. Bkz. Prince D. S. Mirsky, **A History of Russian Literature** (New York, 1934-1927), s. 329-330; ve Janko Larvin, **Tolstoy: An Approach** (London, 1944), s. 21. Aynı eser için **The History** (veya An Account) **of Yesterday** başlığı da kullanılmaktadır. Fakat bu eseri bulamadım.

duğu kadar, çeşitli ruh durumları anlamına da gelebilir. Mesela, Mrs. Woolf gibi bir yazar, eserde yapıyı bir yana itmeksizin materyalini çok karmaşık bir şekilde de düzenleyebilmektedir. Edebiyatın görevi, hayattan alınan bir kesiti hiç değiştirmeksizin ifade etmektir demek, dilin esas tabiatını yanlış anlamak olur. Yazma işi, bir seçme, düzenleme ve soyutlama sürecidir. Hayatın bir dilimini görmek istiyorsak, onu daha canlı bir şekilde, kendi gözlerimizle sokağın bize en yakın olan köşesinden görmek yerine, niçin romanda bulmaya çalışalım.

III.

Bu titizliğin bizi götürdüğü sonuç nedir, diye sorabiliriz. Teknik konusunda yazarın gösterdiği bu titizlik, hasta bir yansızlığa, duygusuz bir objektifliğe dönüşmez mi? Bradford Booth, bu konudaki itirazını şöyle ifade ediyor: *'Eğer Victoria çağının yorumcu yazarı, başarısızlığa uğramışsa, bu başarısızlık büyük çapta eser verme çabasının bir sonucudur. Pek çoğumuzun gözünde bu yorumcu yazar, pek başarısız sayılmaz. Bu yazarın, tutarlı bir bakış açısını eserin sonuna kadar sürdüremediği söylenmektedir. Eğer yarattığı karakterler canlıysa, bu önemli midir? Scott ve Dickens, tutku derecesinde titiz olan James'ten daha eğlendirici değil midirler? Beach'e göre, cevap nispeten doğrudur ve bir zevk meselesidir. Bu koca yürekli Victoria çağı romancıları, bu büyük adamlar, bizi olduğumuzdan daha kötü gösteremezler. Fakat daha iyiye veya daha kötüye doğru moda değişmiştir; biz romandaki tecrübeyi katıksız olarak seviyoruz; yazar tarafından yönetilmeksizin gerçek bir tecrübeyi yaşıyormuş gibi hissetmekten haz duyuyoruz.'*[17]

Fakat bu, sadece moda meselesi midir? Booth, dikkatimizi bazı önemli meselere çekmiyor mu? Sanatta öznellikten kaçma ile etkili ifadenin yakın ilişkisi, çok uzun bir zamandır herkesçe kabul edilmiş estetik bir teoridir. Bunu yukarıda da açıklamıştık. Eserlerinde sundukları malzemenin canlılığı bakımından Dickens ve James arasındaki fark, sadece teknik meselesi değildir, aynı zamanda materyal seçimindeki özelliklerinin de rolü büyüktür. Belki de konuyu amaç-araç ilişkisi bakımından yeniden değerlendirmek iyi olacaktır. Romancı, istediği etkiyi uyandırmak için, uygun teknikleri seçmiş

---

[17] Beach, **Twentieth Century Novel,** ss. 15-16.
Bkz. Aristotle, **Poetics,** 1460 5: *'Homer bu bakımdan olağanüstüdür ve özellikle destan yazarları arasında, şiirde şairin oynadığı rolün farkında olan yegâne şairdir. Şair, kendi adına çok az şey söylemelidir, çünkü böyle yaptığı zaman hiçbir şeyi taklit etmek durumunda değildir. Hâlbuki öteki şairler, eserlerinde durmaksızın ön plana çıkmakta ve pek de bir şey söylememektedirler, arada sırada sanatçı olduklarını hatırlamaktadırlar. Homer ise, kısa bir girişten sonra, ayırıcı niteliklere sahip karakterler yaratmaktadır.'*

midir? Yoksa romanda yarattığı hayalî dünya ile okuyucu arasına girebilecek engelleri önleyememiş, bunları ortadan kaldıracak fırsatları kaçırmış mıdır?

Öyleyse James'in yıllarca önce söylediği gibi, ciddi bir şekilde teknikle ilgilenen romancının temel meselesi, romanın bir sanat dalı olarak başlıca amacıdır; yani romanda mümkün olduğu kadar eksiksiz bir hayal dünyası yaratmaktır. Potansiyel olarak ilginç bir materyal varsa, yazarın kullandığı belli sınırlamalar içinde çalışmanın sonuçları, eserde yoğunluk, tutarlılık ve bunların yaratacağı canlılık olacaktır. Eserdeki herhangi bir aksama, her halde başlangıçta sınırlı bir çerçevenin kurulmasının veya kurulan çerçevenin sınırlarının dışına taşmasının bir neticesidir. Genellikle sanatta tekniğin temel ilkelerinden biri budur.

Roman yazan bir kişi için bakış açısını tespit etmek, bir şairin nazım şekli seçmesi kadar önemlidir. Sone (sonnet) de ifade edilmesi mümkün olmayan bazı şeyler olduğu gibi, yukarıda tartıştığımız kategorilerin her birinin de, belli sınırlar içinde icra edeceği belli işlevler vardır. Okuyucu üzerinde istenen etkiyi uyandırmak, bu etkiyi uyandırabilecek tekniklerin seçilebilmesiyle başarılabilir, çünkü her çeşit hikâye, kendine özgü bir hayal dünyasının kurulmasını ve devamını ister. Mesela, yorumcu-hikâyeci tarafından anlatılan bir roman, şekilce serbest nazıma benzer: Yazarı bağlayan kurallar o kadar subjektiftir ki, tedbirsiz bir hikâyeci, ötekilerle mukayese edildiği zaman, keyfî bir şekilde romandaki hayal dünyasının okuyucu üzerindeki etkisini kolayca yok edebilir. Whitman, Sandburg veya Masters'in eserleri ne kadar sıkıcıdır. *'Harp ve Sulh'* **(War and Peace)** adlı eserin ne kadarından kolayca vazgeçilebilir? Öte yandan yazar -hikâyecinin şahsiyeti, romanda belli bir işlevi yerine getiriyorsa- esere kinaye, duygu, felsefî fikirler ve derinlikler katmak gibi- bakış açısı eserin bütünlüğünü bozmayacak şekilde tutarlı olduğu sürece, yazarın eserinin arkasında gizlenmesine gerek yoktur. Bu, şu veya bu derecede öznellikten kaçış olmaktan ziyade, bir tutarlılık meselesidir. Fakat yazar-hikâyecinin, daha karmaşık bir meselesi vardır ve kullandığı teknikler konusunda çok dikkatli olması gereklidir. Eliot'un da işaret ettiği gibi, serbest nazım, zannedildiği kadar serbest değildir. Aksine bu nazım şekli içinde bir düzenleme yapmak çok daha zordur ve bu düzen bozulmaya çok yatkındır. Bu bakımdan Fielding'in **Tom Jones**'u **Harp ve Sulh**'tan daha başarılı bir eserdir. Tolstoy'un yaptığı yorumların entelektüel ve bilgiç tonu, anlattığı hikâyenin yarattığı ton ve tesire ters düşmektedir. Çünkü Tolstoy'un bu eserdeki teması, Pierre, Kutuzov, Karataev, Nikolay, Natasha gibi karakterler vasıtasıyla hayatta sezgiye dayanan güçleri övmektir. Böylece bütün ihtişamına rağmen, bu eserin çekirdeğinde çözümlenemeyen bir durum ortaya çıkmaktadır. Andrey ve Pierre, Tolstoy'un kendi

kararsızlığını yansıtan sembolik karakterlerdir. Sanki yazar-hikâyeci, Andrey'i öldürüp sahneden çektikten sonra bile, Andrey'in tavrının hikâyeden silinip gitmesine izin vermemekte ve kendi yorumunu ifade ettiği bölümlerde onu canlı tutmaktadır. Bu bölümler, bize Andrey'i nasıl gösterirlerse göstersinler, esasta dramatik olmayan bir teknikle yazılmışlardır.

Eğer bir romanda pek çok karakterin iç dünyası serbestçe ve istendiği zaman ortaya serilecekse - mesela, Huxley'in eserlerinde olduğu gibi, yazar devrin fikir atmosferini yaratmak istiyorsa -ve eğer yazarın her şeyi bilen, açıklayıcı tavrı, karakterlerinin izlenimlerine ve bilinçlerine yön veriyorsa - Huxley'in eserlerindeki küçüklük, amaçsızlık ve adîlik gibi etkilerin yaratılması amaçlanıyorsa- yapılacak en mantıklı seçim tarafsız bir hikâyeci (neutral omniscience)yi kullanmaktır. Eğer bir eserde endişe unsuru ön planda olacaksa -polis romanlarında ve dinî eserlerde olduğu gibi- eğer bir durum tedrici olarak inşa ediliyor ve yavaş yavaş açıklığa kavuşuyorsa -Lord Jim'de olduğu gibi- gözlemci bir hikâyeci (witness-narrator) daha uygundur. Eğer romanda, edindiği tecrübenin sonucu olarak bir karakterin şahsiyetinde ki gelişme izleniyorsa, karakter hikâyeci (protagonist-narrator) en uygun olanıdır, -**Büyük Ümitler'**de olduğu gibi- tabii ki böyle bir hikâyecinin, bu gelişmeyi gerçekleştirecek ve onun manasını anlayacak kadar duyarlılığa ve zekâya sahip olması gerekir. Bu niteliklere sahip olmayan bir hikâyeci kullanmaktan amaç, mesajı kinayeli bir şekilde vermek olabilir. Eğer yazar, karakterinin ruhundaki gelişmeyi ve romandaki tecrübeyi, çeşitli karakterlerin izlenimlerini mozayik parçalar gibi birleştirerek vermek isterse, çok bakış açılı bir hikâyeci (multiple selective omniscience) -'Deniz Feneri' **(To the Lighthouse)** adlı eserde olduğu gibi- kullanmalıdır. Eğer amaç, tek bir karakterin ruhsal büyüme sürecini veya bu süreçteki miraç (epiphany) anlarını yakalamaksa -**Portre'**de olduğu gibi- tek bakış açılı bir hikâyeci (selective omniscience) kullanarak tecrübeyi karakterin bilinç akışından vermek uygun bir metottur. Eğer yazarın amacı, okuyucuyu yeni bir bilinç seviyesine eriştirmekse, Hemingway'ın **'Beyaz Filler' (Hills Like White Elephants)** adlı eserinde olduğu gibi, ifade ettiğinden fazlasını ima eden dramatik metot mantıklı bir seçimdir. Schrorer'in savunduğu gibi, özellikle teknik, yazarın amacını ve hatta sadece bu teknikle ifadesi mümkün olan değerlerin esas yapısını ortaya koyduğu zaman; teknik çözümlemek çok önemlidir.

Eserin çerçevesi ne kadar büyük ve ne kadar çeşitli unsurdan meydana gelmiş olursa olsun, soğukkanlılık değil, tutarlılık çok önemlidir, çünkü tutarlılık, parçaların bütün içinde uyumu, tekniğin amaca uygunluğu demektir ve böylece eserin bütününün yaratacağı etki de başarı sağlayabilir. Bir eserde

tutarlılık, büyük bir eser yaratmak için sadece kâfi değil, aynı zamanda gereklidir. Teknik hatalarına rağmen, büyük bir romancının eserinde gerçek anlamda tutarlılık sağlaması mümkündür. Öte yandan daha küçük bir yeteneğin eserindeki kusursuz tutarlılık, bir dehanın el atmayacağı küçük bir çerçeve içinde başarılı olduğu halde, bir şaheserin yaratılması için yeterli değildir. Bazen soylu bir başarısızlık, küçük bir zaferden daha heyecan vericidir. Teknik meseleler daha dikkatli bir incelemeden geçirilseydi, en iddialı ve en parlak romanlarımızdan kaç tanesi daha başarılı sayılabilirdi?[18] Şüphesiz ki, deha ile ustalık arasında bir çelişki olması gerekmez.

Bu noktada D. H. Lawrence'in özel bir durumu vardır ve Schorer, yazarın 'Oğullar ve Sevgililer' adlı eserini okuduktan sonra, okuyucunun içinde kaldığı huzursuzluğun sebebini ana çizgileriyle açıklamıştır. Eserin modern akımlara uygun olarak cinsiyet ve bilinçaltı meselelerini ele almasına rağmen, hikâye modası geçmiş bir tekniğe uygun olarak yorumcu bir hikâyeci tarafından, kesin çizgili olmayan bir çerçeve içine oturtularak anlatılmaktadır. Yazarın, eserinin esas karakteriyle aynı bakış açısını paylaşması, bundan dolayı yanlılığı ve onu tutması bertaraf edilememiştir. Yazar-hikâyeci, Miriam'ın düşüncelerini şöyle tahlil eder: '*Böylece Miriam, Mayıs ayında, Paul'ün Willey Çiftliğine gelmesini ve Mrs. Dawes ile tanışmasını istedi. Paül'ün çok istediği bir şey vardı. Ne zaman Clara Dawes'dan söz etseler, Miriam, Paul'ün heyecanlanıp hırçınlaştığını görüyordu. Ondan hoşlanmadığını söylüyordu, fakat onun hakkında her şeyi bilmek istiyordu. Öyleyse Paul, kendisini denemeliydi. Miriam, Paul'ün ruhunda yüce ve bayağı arzuların savaştığını biliyor ve sonunda yüce duyguların galip geleceğine inanıyordu. Ne olursa olsun, Paul, böyle bir denemeden geçmeliydi.*' Ve sonra Lawrence şunları ekler: '*Miriam, kendisinin yüce ve bayağı duygularının da yanlış ve doğruyla bir ilgisi olmadığını unutuyordu.*'

Hem Schorer, hem de Diana Trilling, sonuç olarak eserin temasında bir çelişki olduğunu ifade etmektedirler: Paul Morel, ya bütün gücünü yok eden Odipus kompleksinden ya da Miriam'ın aralarındaki ilişkinin sadece ruhsal boyutlarına cevap verebilmesinden dolayı, başarılı bir cinsel tecrübeyi yaşayamamaktadır. Bu iki tema, birbirinin dışında gelişmektedir. -Hata annede midir, yoksa Miriam'da mı?- Eserin problem olan yanı, Lawrence'ın kendisini Paul'dan başarılı bir şekilde ayırt edememesidir. Ve bunun sonucu ola-

---

[18] Mesela burada aklıma gelen, **Don Quixote**'teki tutarsızlıklardır. Aynı eserde Cid Hamet'e yapılan atıflar da sıkıcıdır. Cid Hamet, 'orijinal' M.S.'nin yazarıdır. (Bkz. Wayne C. Booth, (The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before **Tristram Shandy**) PMLA, LXVII (1952), 163-185, Melville'in **Moby Dick**'te gözlemci-hikâyeci, sık sık hikâyenin akışını kesmektedir. Richardson'un Pamela'da kullandığı mektup tekniğinin, hikâyenin akışında sık sık yarattığı gariplikler, Moll Flanders'in parçalanmış yapısı gibi.

rak eserde her ikisi yerine de konuşmasıdır. Fakat okuyucu eseri okuduktan sonra hayal kırıklığına uğramaktadır; eserde tutarlılığın eksikliği, eserin etkisini de kusurlu kılmaktadır. Bununla beraber eserdeki kinaye, Lawrence'in kendi duygularını anlamak ve açıklığa kavuşturmak için, onları dramatik bir şekilde yansıtmanın etkisine inanmasından kaynaklanmaktadır: *'İnsan hastalıklarını kitaplarında bırakır, duygularına onları kitaplarında ifade ederek ve tekrarlayarak hâkim olur.'* E. T., Miriam'ın aslı, Paul'un başarısızlığına inanıyor ve: *'... Lawrence gerçeği saptırmıştır. Problemini objektif bir şekilde görmekte Lawrence, her zaman başarısız olmuştur. ...Bundan dolayı bu duyguların esaretinden kurtulmak yerine, esareti yüceltilmiş ve mutlak bir hale getirilmiştir. Hakkında söyleyeceğim en iyi şey, Lawrence'in tavşanla kaçmış, tazıyla kovalanmış olmasıdır.'*[19]

Joyce'un 'Portre' adlı eserini, **Oğullar ve Sevgililer'**le mukayese edersek, eseri otobiyografik bir roman olarak inceleme meyline rağmen, esas karakterin çocukluktan gençlik çağına geçişinin tam bir objektiflik içinde verildiğini görürüz. Çünkü Joyce, eserinde bildiğimiz her şeyi, Stephen'in kendi duygu, düşünce ve izlenimlerini kaydeden bakış açısıyla sınırlamıştır; **Oğullar ve Sevgililer**'in yapısındaki bozukluğa sebep olan tarafı, yazarın araya girmesine izin vermemiştir. Sonuç olarak roman başkişisini öyle iyi tanıyoruz ki, arkadaşlarından birinin *"Biliyor musun -Cranly'nin duygusuz bir şekilde- bütün benliğinin inanmadığını söylediğin din ile dopdolu oluşu çok garip"* demesi, bizim için normal oluyor. Lawrence, materyaline tam olarak hâkim olmadığı için, Miriam'ın Paul'a şöyle demesini tasavvur bile edemiyoruz: *'Biliyor musun, annene duyduğun aşırı sevginin, seni farkında olmaksızın genç kadınlarla şehvetini tatmin arayışına sevk edişi çok garip. Suçluluk duygun, ruhunda ihtiras ve annene duyduğun derin sevgi arasında müthiş bir çatışma yaratıyor ve bunun için bir kadın senden bu duyguların her ikisini de istediği zaman, onu sanki senden ruhunu almak istiyormuş gibi suçlayarak şiddetle reddediyorsun. Senin ruhun zaten annene ait. Bundan dolayı beni, senden ruhunu istemekle suçladığın zaman, tamamen yanılıyorsun.'* Ümit ederim ki, bu hükümler, benim bir roman yazarı olmadığım düşünülerek değerlendirilecektir, fakat E.T.'nin not defterindeki deliller, Miriam'ın Paul'u bu ölçüde anlayabileceğini göstermektedir. Hâlbuki Lawrence, Miriam'ı ıztırap verecek derecede kendisini ifadeden aciz kılmaktadır.

---

[19] Trilling, **The Portable D.H. Lawrence'in** (New York, 1947) girişi. s. 19-20. Lawrence'den alıntılar da aynı sayfalardadır. E. T., **D. H. Lawrence: A Personal Record,** (London: 1935), s. 201-204, Romanda objektiflik konusu için, bkz. Thomas Wolfe, **The Story and Novel** (1936), "Kullandığım metodun tabiatı, materyalizmi eksiksiz bir şekilde araştırma arzum, beni başka bir hayata sürükledi. Beş yıl hiç durmaksızın yazmış olmak, bana sadece her şeyin kullanılması gerektiğini değil, aynı zamanda her şeyin söylenmesi, hiçbir şeyin ima edilmemesi gerektiğini de hissettirdi. Wolfe'un Kısa Hikâyeleri (New York: 1947), **Short Stories** veya **Only the Dead Know Brooklyn',** s. 117-118, 146.

Joyce, kendisini esas karakterine öyle başarılı bir şekilde yansıtıyor ki, hem kendisi, hem de karakteri bilerek ve isteyerek katolikliği reddettikleri halde, gerçekten katolik olan kişiler, onun kitabında dindarca yaşanan bir hayatın tasvirinden zevk alabilirler. Thomas Merton, 'Cehennem'le ilgili meşhur bölümler hakkında şöyle der: '*Beni etkileyen cehennem korkusundan çok, vaazın kusursuzluğuydu. ...Böylece Joyce'u okumaya devam ettim ve eserde ve yer yer tasvir edilen papazlar ve katolik hayat beni gittikçe daha çok cezbetti.*' Aynı şekilde Caroline Gordon şöyle diyor: '*Zannederim bu kitabı bütün bir nesil yanlış anlıyor. Bu eser, esasta kurulu düzene isyan eden bir sanatçının portresini vermekten çok, şimdi ve ebedî olarak lanetlenmiş bir ruhun bunun farkına varışını yansıtmaktadır.*'[20] Bunun yanlış bir muhakeme şekli olduğunu düşünmekle beraber, Joyce'un dramatik dehasına gösterilen bir saygı olduğunu da kabul ediyorum. Romanda başkişi tarafından reddedilen katolik değerlere bir katoliğin saygı duymaması imkânsızdır.

Gerçekte bütün bunlardan, bir yazar roman dünyasından çekildiği zaman, amacının onu fethetmek olduğunu anlamalıyız. Romancı bazı imtiyazlarından vazgeçer, roman dünyasını daha etkili bir şekilde yaratmak için, bazı sınırlamalar uygular. İşte romanda estetik gerçeği yaratan budur. İşte bir sanatçı, yaratma gücünü bu şekilde estetik bir gerçeğin hizmetine verir.

[20] Merton, **The Seven Story Mountain,** Signet baskı. (New York: 1952 '1948'), s. 255-256; Gordon, 'Some Reading and Misreadings' **Sewanee Rev. LXI** (1953), s. 384-407.

IV. BÖLÜM

ROMANIN YAPISI ve PARÇALARIN BÜTÜN İÇİNDEKİ ORANLARI

Jacques Barzun, bir kere 'romantik' kelimesinin çağrışımlarını ve çeşitli anlamlarını taşıyan kelimelerden bir liste hazırladı. 'Romantik' kelimesi, anlamca açık olmayan, zengin çağrışımlı bir başlık, muhtemelen doğru bir düzenleme ve polemik yaratan bir silah olarak kullanıldığına göre, Jacques Barzun'un yaptığı liste, herkesçe kabul edilemeyecek, çeşitli tanımları içine almaktadır. Romantik, rasyonel olmayan, esrar dolu, şekilsiz, mübalağalı v.b. anlamlara gelmektedir. Buna benzer bir kelime listesi, 'yapı' (plot) kelimesi için de hazırlanabilir, çünkü bu kelime de, nötr bir tanımlayıcı olarak yüceltici veya aşağılayıcı anlamlara gelebileceği ortamlarda kullanılabilir. 'Yapı' (plot), romanda öz, hikâye, görünen olaylar dizisi, eserdeki formül, iskelet, mekanizma, düzenleme anlamlarına gelebilir. Yapı, bir hikâyenin varoluş sebebi, temasının özü olduğu gibi; et ve patatesini yiyen bir çocuğa vadedilen dondurma gibi en alelâde bir oyun da olabilir. Yapı kelimesi, **Dünyanın En Büyük Romanlarının Özetleri** gibi bir eserde yer alan roman özetleri anlamına gelebilir. Bununla beraber **Madame Bovary** gibi bir eserde, gözlenebilen olayları esas çizgileriyle veren bir özetin, eleştiride ne kadar önemsiz olduğu açıktır. Hayat görüşünü okuduğu romantik eserlerden edinmiş, genç taşralı bir kadın, kaba fakat ciddî bir köy doktoruyla evlenir, ondan kısa bir zaman içinde bıkar, v.b. şeyler. 'Yapı' kavramı, bir eserin bütününü, kendine has karmaşık yapısını ve gücünü tanımladığı zaman, faydalı bir eleştiri kategorisidir.

R.S. Crane'in denemesi, Aristo'nun 'yapı' kavramının hâlâ geçerli olduğunu ortaya koymak arzusu ve bu kavramı eleştiride gerçekten faydalı bir hale getirmek ve yeniden tanımlamak için yazılmıştır. Aşağıda bu uzun denemeden alınan bölüm, 'Tom Jones' adlı eserdeki bütünlüğü parlak bir tartışmayla açıklar ve bir eserde 'yapı' kavramının, olaylar dizisi (action) olarak

anlaşılmasına karşı çıkar. Norman Friedman'ın denemesi ise, Crane'in hikâye türü edebiyatta 'yapı'nın, beklentileri gerçeklerle karşılaştırarak, ümitleri besleyerek ve tatmin ederek, imkânları ortaya atarak ve onlara çözümler getirerek nasıl işlediğini göstermek için kurduğu sistemden yararlanmaktadır.

Farklı devirlerde yaşamış romancılar, romanda yapı ve parçaların bütünle oranı ile ilgilenmişlerdir. Fielding, romanın yapı özelliklerini tiyatro eserlerinde, destanda ve tarihte aramış; Jane Austen, eserlerinde denge ve ifade ortamında ekonomi ve kusursuzluğa önem vermiş; Emily Bronte, eserlerinde olayları çerçeveler içine oturtmuş, tezat ve değişikliklere yer vermiş; Victoria çağı romancılarının çoğu, eserlerini birbirini takip eden parçalardan oluşturmuş; Conrad, kullandığı motif ve sembollerin ritmik yapısına önem vermiş; James, eserlerinde simetrik bir yapı sunmuş; Joyce, sembolik ve 'hal'i, 'geçmiş'le mukayese eden yapı şekilleri kullanmıştır. Yapı meselelerine çözüm getirmek için kullanılan bu farklı metotların altında yatan varsayımları, çeşitli yollardan ortaya çıkarmak mümkündür: Jane Austen'in '*Persuasion*' adlı eserinde yaptığı düzeltmeleri, müsvedde olarak kullandığı not defterlerini gözden geçirebilir, romanın kendisini inceleyerek genellemeler yapabiliriz; bazı durumlarda da romancının kendi yorumları, bize yol gösterebilir. James, eserlerinde ne demek istediğini, onları ne ölçüde iyi veya kötü işlediğini, materyalini ne ölçüde yoğun veya sığ bir şekilde düzenlediğini, düzenlemeyi iyi mi, kötü mü yaptığını, hayalinde yarattığı dünyanın karşılıklarını romanın ifade ortamında bulup bulmadığını açıklayan birkaç romancıdan biridir.

Bu bölümdeki son deneme, romanın yapısında küçümsenen veya en az ilginç olduğu sanılan yönlerden birisinin ele almaktadır. Eserin bölümlere ayrılması, bölümlerin bütün içindeki önemi, psikolojik açıklamalar ve tarihî açıklamaların başlangıcı gibi meseleler, bu bölümde ele alınmaktadır.

R.S. CRANE

Yapı Kavramı (The Consept of Plot)

Didaktik esaslar üzerine inşa edilmemiş olan herhangi bir oyun veya roman, eserin niteliğini ve uyandıracağı etkiyi tayin etmeyi amaçlayan üç unsurdan oluşur: Bunlar, eserde sunulan öz, bu özü ifade eden lenguistik ortam ve bu özü ifade etmek için kullanılan tekniklerdir. Bir roman veya oyunun özü, insan ve insanın tecrübesidir; bu insanlar, birbirleriyle, birbirinin ruh yapılarını -duygu, düşünce ve davranışlarını- değiştirecek şekilde

etkileşim içindedirler. Eğer bu söylediklerimiz doğruysa, herhangi bir roman veya oyunun yapı (plot)sının, olaylar dizisi (action), karakter ve düşünce (thought) gibi unsurlardan, yani yazarın, yaratma etkinliğinde kullandığı ham maddeden oluşturulmuş geçici bir sentez olduğunu söyleyebiliriz. Bundan dolayı herhangi bir yapı hakkında yeterli bir hükme varmak için, 'yapı' dediğimiz bu sentezi oluşturan üç unsuru tartışma dışında bırakmak mümkün değildir. Aynı zamanda bir romanda, 'yapı'nın da, yapıyı oluşturan bu üç unsurdan birinin veya diğerinin sentezleyici unsur olarak kullanılmasına göre değiştiğini de ifade etmek gerekir. Böylece romanda yapıyı 'olay yapıları' (plots of action), 'karakter yapıları' (plots of character) ve 'düşünce yapıları' (plots of thought) olarak sınıflandırmak gerekir. Olay yapılarında, sentezleyici unsur, ani veya tedrici, tamamlanmış bir değişme sürecidir. Bu süreç içinde roman başkişisinin durumunda, karakter ve düşünce unsurlarının da etkisiyle tam bir değişme olur (**Oedipus** ve **Karamazov Kardeşler**'de olduğu gibi). Karakter yapılarında temel ilke, roman başkişisinin ruh yapısındaki değişme sürecidir; bu değişme süreci, olaylar dizisinde somutlaştığı gibi, karakterin duygu ve düşüncelerinde de açıkça ifade bulur. (James'in **Bir Hanımefendi'nin Portresi**'nde olduğu gibi); düşünce unsurunun hâkim olduğu yapılarda ise, karakterin yaşadığı değişme süreci, önce onun düşüncelerinde, bunun sonucu olarak da duygularında, karakter ve olaylar dizisi tarafından tayin edilip yönlendirilerek tamamlanır (Pater'in **Marius the Epicurean**'ında olduğu gibi). Bütün bu yapı tipleri yukarıda yaptığımız tanıma uygundurlar. **Tom Jones**'da dâhil olmak üzere, klasik eserlerin çoğunda hâkim olan yapı tipi, olaylar dizisinin sentezleyici unsur olarak kullanıldığı 'olay yapısı'dır; öyle ki, eleştiricilerden çoğu, bu yapıyı sadece olaylar dizisiyle sınırlamak eğilimini göstermişlerdir.

Eğer buraya kadar söylediğimiz şeyleri kabul ediyorsak, tartışmamızda bir sonraki safhaya geçebiliriz. Çünkü bir eserin yapısı, burada verilen genişletilmiş anlamı içinde sadece karakter, düşünce ve olaylar dizisinin oluşturduğu bir sentez değil, aynı zamanda eserin özü olan insan tecrübesini dil ortamında kelimelerle ifade ettiği için, belli bir şekilde bizim de duygu ve düşüncelerimizi etkileyecek şekilde zenginleştirilmiş bir sentezdir. Bir eseri okurken veya dinlerken olayların akışına kendimizi kaptırmak ve nispeten beklentilerimize uygun olan duyguları hissetmek durumunda kalırız. Eğer eser ilgimizi çekmişse, hiç olmazsa ne olacağını veya karakterlerin karşılaştıkları meseleleri nasıl çözeceklerini bilmek isteriz. Her romanın yapısında zevk almamızı sağlayan şey budur, mesela, klasik polis romanlarında veya bazı modern psikiyatrik romanlar arasında yapıları çok sağlam olanlar vardır, bu eserlerin yapılarının gücü, tamamen bizim, karmakarışık ve anlamı açık olmayan işaretlerden, yavaş yavaş gerçek durumu anlarken duyduğu-

muz zevke dayanır. Bazı okuyucular ve eleştiriciler için bu, daha açıkça belli ilkeler üzerine inşa edilmiş pek çok yapıdan edinilecek zevkin başlıca kaynağı olarak görünür. Görülüyor ki, yalnız **Tom Jones** değil, **Kral Oedipus** da tecessüsümüzü tahrik eden hikâyeler olarak beğenilmişlerdir. Muhtemelen Henry James'in şöhretinin büyük bir kısmı, okuyucuda olağanüstü bir tecessüs uyandırma kapasitesinden kaynaklanmaktadır. Hayal gücünün yarattığı daha seviyeli edebiyatı ötekilerden ayırt eden şey, bu çeşit eserlerin yapılarının tecessüs uyandırmakla yetinmeyip, etkilerini daha dolaysız bir şekilde karakterlerine atfettikleri ahlakî özellikler ve bu karakterlerin içinde bulundukları durumlarda ne düşündüklerini onların eylemlerinde ortaya sererek göstermeleridir. Durum böyle olunca, kendimizi az veya çok duygularımızla beraber eserin içinde bulur, bazı karakterleri tutar, bazılarına karşı duygular besleriz ve eserdeki olaylardan çıkardığımız sonuçlara göre, ümit, korku, merhamet, tatmin veya bunlara benzer duyguları yaşarız. Bu çeşit bir yapı, gücünü, olaylar dizisinde çözülme noktasına eriştiğimiz zaman, çeşitli ahlak seviyelerini temsil eden karakterler için arzuladığımız şeylerle edindiğimiz bilginin karmaşık bir şekilde etkileşmesinden alır. Bu karakterler için arzuladıklarımızı ve beklentilerimizi, onları doğuran olaylarla ilişkileri bakımından çözümlediğimiz zaman, eserin yapısını bir sanat olayı olarak gerektiği gibi anlamış sayılabiliriz.

Tabiidir ki, böyle bir etkinin temel şartı, yazarın olaylar dizisi, karakter ve düşünce unsurlarından eksiksiz ve düzenli bir bütün oluşturmasıdır; öyle ki, yapıyı oluşturan bütün bölümler, roman başkişisinin yaşadığı değişim sürecini, eserin başından sonuna kadar, ihtimal kanunları içinde ve gerekli safhalarda belirtebilsinler, aksi halde, beklentilerimiz, arzularımızı yönlendirecek şekilde birbirleriyle ilişkili olamazlar. Bununla beraber bir eserin materyali, yapısının biçimi değil, sadece özüdür. Yapının biçimi -yani materyali bir sanat eseri yapan şey- yapının belli bir şekilde işleyişini veya etki gücünü sağlayan özelliğidir. Mesela, trajedide yapının biçimi, okuyucuda merhamet ve korku hislerini uyandırarak onu bu duygulardan kurtaracak (catharsis) şekilde, olayların sebep-netice ilişkisi içinde bir bütün oluşturmalarıyla meydana gelmiştir.

Eğer bu noktaya kadar tartıştığımız doğruysa, oyun ve romanların eleştirisinde bazı sonuçları da kabul etmek zorundayız: Her şeyden önce, hiçbir yapının, sadece olaylar dizisindeki birlikten (unity), sebep-netice ilişkisi içindeki örgünün sağlamlığından, olayların çeşitliliğinden veya uyandırdıkları şüphe ve şaşkınlık gibi duyguların çokluğundan dolayı, kusursuz olduğu sonucuna varılamaz. Bunlar yapının özüne aittirler ve herhangi bir yapıda, üstün derecede de olsa, başarılarının eserin bütününün uyandırdığı duygula-

rın dağınık veya zayıf olmaması gerektiği anlamına da gelmez. Bundan dolayı bunlar, gerekli oldukları halde, yeterli değildirler. Üstün bir yapıyı yaratan özellikler, karakter, olaylar dizisi ve düşünce gibi unsurların, duygularımızı zevk verecek şekilde tahrik eden güçlü bir sentezde birleştirilmesinden doğar.

Bir eserin yapısında biçim özelliklerini oluşturan bu güç, açıkça, sanat açısından bir romanın veya bir oyunun sahip olabileceği en önemli ve gerçekte sanat eserlerini öteki yazılı eserlerden en kesin bir şekilde ayırt eden meziyettir. Bundan şu sonucu çıkarabiliriz: Bir eserin yapısı, eserin bütünüyle biçim özellikleri arasındaki ilişki düşünüldüğü zaman, sadece bir araç, bir çerçeve veya mekanizma değildir. Aksine eğer eseri bir bütün olarak yaşamamız gerekiyorsa, bu yapı her unsurun dolaylı ve dolaysız olarak hizmet etmesi gereken organik bir bütündür. Yapının biçimi, bir eleştiricinin, incelemek istediği bir eserde bütünü oluşturan bölümlerin ortaya çıkaracağı güçlüklere yeterli bir şekilde eğilmeden önce, çok açıkça anlaması gereken ilk unsurdur. Bu, ister komik, ister trajik olsun, herhangi bir sanat eserinin özellikle yaratmak istediği etki hesaba katılmaksızın bütün edebî eserlerde bize zevk veren genel sebeplerden başka değer ölçüleri çıkaramayacağımız anlamına gelmez, bu ölçülerden birisi, 'taklit' ilkesinin kendisidir: Bu ilke uygulandığı zaman, eserde materyal, bir senaryoda olduğu gibi, hayal dünyamıza hitap etmeksizin kuru hükümlerde ifade bulmaz, aksine bizi daha çok ikna eden, duygularımızı harekete geçiren inandırıcı sembollerle ifade edilir. Mutlak anlamda düşünülmedikleri zaman yeterli sayılan eleştiri hükümleri, edebî bir ifade aracı olarak kullanılan dilde gösterilen hünere, belli bir edebî çeşidin bilinen talep ve potansiyellerine, şüphe ve şaşkınlık gibi duyguları yaratmak için kullanılan metotlara dayalı olarak yapılabilirler. Bir eserin içinde amaca yönelik farklı unsurlar arasında daha iyilerden çok, daha kötü olanların önemli sahnelerde tutarlı bir şekilde kullanılması, eserin bizde uyandırması gereken duyguları kuvvetle hissetmemizi mümkün kılmayabilir. Bir eserde düşünce unsuru, açıkça sanatın gerektirdiği amaca hizmet etse de, genellikle bayat ve sıkıcı ise, aynı şeyi bu eser için de söyleyebiliriz. Eserdeki başlıca karakterler, istenen etkiyi uyandıracak şekilde kavranmış olmalarına rağmen, hayalimizde ve hafızamızda iz bırakacak ölçüde başarılı bir şekilde yaratılmamışlarsa veya olayların sağlayabileceği imkânlardan en iyi şekilde faydalanılmamışsa, bu eserler de, bizi duygulandırmakta etkisiz kalırlar. Bunlardan farklı bir çeşit ölçü daha vardır: Bu ölçü, bir romanı veya oyunu formal nitelikleri ve karakteristik çizgileri bakımından değerlendirmekten çok, yazarın konusunu tasarlayıp işlemesine yansıyan olgunluk ve ahlak duygusu gibi unsurlara göre değerlendirmeye yarar. Bu ölçü, bazı eserlere 'büyüklük', 'ciddiyet' veya 'olgunluk' gibi değerler atfeder. Bu değerler

yoksa şekil özellikleri bakımından bir eser, ne kadar kusursuz olursa olsun, önemi yoktur.

Genel prensiplerin ışığında bir bütünün parçalarını değerlendirmek kaçınılmaz bir şeydir, fakat bu, bir eserin organik bir bütün olarak tek başına ele alınmasının yerine geçemez. Böyle bir değerlendirmenin olumlu veya olumsuz sonuçları, daima eleştirilen eserin özellikleriyle uyum içinde olmalıdır. Bir eseri eleştirirken, o eserin yapısının biçim özellikleriyle başlamak, sonra yazarın yaratma gücü, olayları geliştirmesi, kişilerinin karakterlerini adım adım nasıl geliştirdiği, düşünce unsurunu işleyiş ve kullanışı, dil ve imajları ele alışı, materyalini düzenleyişi, metodunu seçişi, değerlerini sıralayışı ve bakış açısını tayin edişinin bir bütün olarak eseri ne ölçüde zenginleştirdiği, yani yazarın bu biçim özelliklerinden ne ölçüde ve ne şekilde faydalandığı incelenmelidir.

Norman FREIDMAN

Romanda Yapı Şekilleri (Forms of the Plot)

Roman ve oyun özetleri, nesir şeklinde şiir açıklamalarıyla birlikte, sınıfta edebiyat öğrenimini engelleyen faaliyetler olarak tarihe geçecektir. Öğrencilerin bu gibi eserleri gerçekten okuyup öğrendiklerini gösteren böyle somut delilleri görmek, cesaret verici olmakla beraber, biz, öğretmenler, edebî bir eserde önemli olan şeyin anlatılan hikâye olmadığını, fakat kabaca söylemek gerekirse, yazarın bu hikâyeyi hangi amaç için kullanmış olduğunu söyleyip duruyoruz. Tabiidir ki, böyle yapmakla bir şiiri, oyunu ve romanı okurken en önemli meselenin, onun bir sanat eseri olarak biçimini tayin etmek olduğunu söylemek istiyoruz.

Bir öğrencinin, bir şiiri kendi sözleriyle açıklaması, nasıl o şiiri bir sanat eseri ve organik bütün yapan unsurları hesaba katmıyorsa -şiirdeki sesin dramatik bir durum içine yerleştirilmesi, oradan dinleyiciye hitap etmesi, dili kullanış şekliyle varmak istediği amaç v.b.- aynı şekilde öğrencinin bir oyundaki veya romandaki olayları bilmesi ve anlatması, bu eserde özetlenen olayları organik bir bütün ve belli bir biçim içinde birleştiren ilkeleri hesaba katmamak demektir: Bunlar, esas karakterin motifleri, ruh halleri, yaşadığı değişme süreci ve onu bir moral durumdan ötekine götüren çok önemli sebep-netice zinciri gibi unsurlardır.

Söylediğimiz şeyleri açıklamak için, öğrencilerimizin bilinen bir hikâyeyi-diyelim ki başkişi sevdiğiyle karşılaşır, onun kalbini kazanır ve onu kaybeder- Hardy, D. H. Lawrence, F. Scott Fitzgerald, Hemingway ve George

Orwell gibi farklı yazarlar tarafından yazılabileceği şekilde hayal etmelerini isteyelim. **'Tess'** (*Tess of the d'Urbervilles*), **'Oğullar ve Sevgililer'** (*Sons and Lovers*), **'Muhteşem Gatsby'** (*The Great Gatsby*), **'Silahlara Veda'** (*A Farewell to Arms*) gibi eserlerin çeşitli yazarların kaleminden çok farklı hikâyeler olarak ortaya çıkacakları açıktır. İşte bizim üzerinde durduğumuz ve sanatın ilgilendiği şey, bu farklılıktır. Bir eserin bütünlüğü nedir, bu bütünlüğün içinde hangi unsurlar yer alır, bir eserde unsurların seçilip bir bütün içinde düzenlenmesini ve dil ortamına dökülüşünü sağlayan prensip nedir, gibi sorular sorabiliriz.

I.

Şüphesiz ki, hepimizin aşina olduğu, herkesçe kabul edilmiş bir biçim teorisi mevcuttur. Bir hikâye, olaylar dizisi, karakter, kültürel atmosfer ve tema gibi çeşitli unsurların organik bir bütün oluşturacak şekilde düzenlenmesiyle meydana gelir. Bir hikâyede, bu gibi çeşitli unsurların bir bütün içinde uzlaştırılması için, giriş (exposition), düğüm (complication), dönüm (climax), çözüm (unravelling) ve sonuç (end)tan oluşan, herkesçe kullanılan belli formüller geliştirilmiştir. Eleştiride 'kinaye' anahtar kelimedir ve bir sanat eserinin vereceği mesaj, hiçbir zaman açık ve basit olmayacağına göre, eserin biçimini tayin eden temel ilkeyi, yazarın kinayeyi kullanmaktaki hassasiyetinde, meselelere zıt bakış açılarından bakabilme ve birbiriyle tezat teşkil eden çeşitli unsura, ahenkli bir bütün içinde, birbiriyle çatışmaksızın işlerlik kazandırmasında bulabiliriz. Öyleyse bu çerçeve içinde bir eleştiricinin, bir eserdeki çeşitli unsurların oluşturdukları farklılıklar ve benzerlikler sistemini bulup çıkarmayı bilmesi gerekir.

Böyle bir teori, uygulanabilirliği ölçüsünde faydalıdır ve doğru yolda atılan ilk adımdır; fakat tek başına yeterli olmadığı gibi, zararlı da olabilir ve eserin, yapısında ortaya çıkarmaya çalıştığı önemli safhaları da birbirine karıştırabilir. Her şeyden önce bu, bütün edebî eserleri -şiirleri, kısa hikâye, roman ve oyunları- içine alan bir çerçevedir; esneklikten yoksun yekpare bir kalıp olduğu için, yukarıda sözü edilen önemli farkları ortaya çıkarmakta bize faydalı olamaz. İkinci olarak bu kalıp, bir başlangıçı bir gelişme ve bir sondan oluşan statik bir yapı teorisidir ve böyle bir yapı içinde eserin bütününün, birbirine eşit olan parçalarının aralarında kurulan uyumu bir ilişkiden doğduğu düşünülür. Böyle bir yapı içinde, her unsur diğer bir unsura bağlıdır, hikâye böyle bir uyum içinde gelişir ve her unsur, öteki unsurlarla uyumu ölçüsünde geçerlidir. Sonuç olarak özellikle hikâye türü edebiyatta, zaman içinde sebep-netice ilişkisinin esas akışı -bölümleri aralarındaki öne-

me göre derecelendirme ve düzenleme, yani ikinci derecede önemli olan unsurları daha önemli unsurları vurgulayacak şekilde düzenleme- bu düzenleme içinde kaydedilebilir. Nihayet tema, eserin bütünü içinde bazı değişikliklere uğrasa da, şu ana kadar sözü geçen her unsurdan daha önemli bir yer işgal edeceği için, bu teori, elimizde olmadan bizi bütün edebî eserleri didaktik bir şekilde yorumlamaya mecbur edebilir. Bizim önemli ve ciddî olarak değerlendirdiğimiz eserlerin çoğunun ahlakî ve felsefî fikirleri konu edindiği doğru da olsa, bu eserlerin biçim özelliklerinin bu fikirlere borçlu oldukları söylenemez.

Eğer bütün edebî eserlerin yapıları aynı genel ilkelere dayalı olarak kurulsaydı, okuduğumuz şiir, roman ve oyun gibi edebî eserler arasında sağduyumuzla varlığını kabul ettiğimiz pek çok farkı görmek ve tanımlamak için hiçbir çaba sarf etmezdik. Öyleyse hâlâ muhtaç olduğumuz şey, eserlerin arasındaki bu farkları görebilmemize ve tanımlayabilmemize hizmet edecek ve gereğinde birbirinin yerine kullanılabilecek farklı hipotezlerden oluşan, yani pek çok organik bütünü kapsayacak bir teoridir. Böyle bir teori, okuduğumuz her şeyde aynı kalıbı ve aynı kinaye tekniğini görmemizi engellemelidir. Çünkü teorimizi yeterince muhtevalı bir şekilde oluşturursak, bu teori, okuduğumuz herhangi bir eseri anlamakta bize yol gösterecektir. Bir öğrencimiz, uygulamada belli bir eserde bulmasını istediğimiz bir özelliği bulduğunu iddia ederse, onu reddedebilir miyiz?

II.

Belli bir eserin sadece kendisine has olan yapısını mümkün olduğu kadar aslına yakın bir şekilde tanımlamamızı sağlayacak ilkeleri kapsayan bir teoriyi nasıl inşa edebiliriz? Önce bizi yukarıda verilen statik yapı kalıbının katılığından kurtaracak bir kavrama ihtiyaç vardır. Bir eserde bütünü oluşturan parçaların birbirleriyle bağlantılı olduklarını, bütünün bu beraberliğe eşit olduğunu söylemek yeterli değildir. Bununla beraber bütünü amaç, parçaları ve kullanılan teknikleri amaca götüren araçlar olarak görürsek, edebî değerlendirmede mesafe aldığımızı hissederiz. Bir eserdeki parçalar ve teknikler, sadece bir hikâyeyi anlatmak için değil, bir işlevi yerine getirmek, bir amacı gerçekleştirmek için vardırlar ve bu amaç, öze bağlı estetik bir biçim yaratmaktır. Bir yazar, bir eseri yaratırken, bilinçli veya bilinçsiz olarak belli bir amaca hizmet etmek, belli bir etki yaratmak ister. Eserini yaratırken, nereden başlayacağını, materyalinin ne kadarını, ne gibi bir düzenleme içinde sunacağını, neyi vurgulayacağını, hangi unsurları ikinci planda bırakacağını, eserini nerede ve nasıl bitireceğini tayin ederken karşılaştığı önemli

estetik meseleleri çözmekte yazara rehberlik eden temel ilke, gerçekleştirilecek amaçtır.

Burada kastedilen amaç, artık 'hatalı' bulduğumuz için öğretmekten vazgeçtiğimiz şey, yazarın kendi niyeti veya başardığını sandığı şey değildir - bunun değerlendirmede rehber olarak kullanılmaması için herhangi bir sebep göremiyorum-aksine yazar, amacını tam olarak gerçekleştiremese de, eseri okuduğumuz zaman bizim vardığımız sonuçtur. Öğrencilerin yazılarını değerlendirirken, daima yaptığımız şey, bu değil midir? Öğrenciye bir paragrafın yersiz veya eserin bütünü içinde gereksiz olduğunu, sonucun zayıf ve etkisiz kaldığını, kelime seçiminin yaratılmak istenen etkiye uygun olmadığını söylemek, açıkça yeterli değildir. Öğrenci, bu hususların sebeplerini nasıl anlamalı ve sonra da onları nasıl düzeltmelidir? Ona 'Şu çeşit bir okuyucuyu belli bir fikrin veya olaylar zincirinin, belli bir problemi ele aldığımız zaman, yeterli veya yetersiz olduğuna ikna etmeye çalışıyorsunuz; bunun için kullandığınız paragraf, problemi ortaya atış şekliniz açısından eserin mantık dokusuna zarar veriyor veya konunuz çözmeye çalıştığınız problemle ilgili görünmüyor veya eserinizin sonucu, uyandırmak istediğiniz etki bakımından okuyucunuzu kararsız bırakıyor veya kullandığınız dil, bu çeşit bir okuyucuyu etkileyemeyecek kadar süslü veya sade -bunun için bu paragraf yerini bulamamış veya eserin bütünü içinde gereksiz, etkisiz ve uygunsuz- demez miyiz?

Herhangi bir eserin yapısını anlamak ve tanımlamak isteyen bir okuyucu, eserin uyandırmak istediği etkiye dayanarak işe başlamalıdır ki, parçaların bütünün içindeki işlev ve yerlerini, kullanılan dilin ve tekniklerin yetersizliğini algıladığı bütün içinde değerlendirebilsin. Bu denemenin amacı, hayal mahsulü edebî eserlerde rastlamamız muhtemel olan yapı özelliklerini tanımlarken, nasıl davranmamızın gerektiğini tayin etmektir. Bu çeşit hayalî edebiyatta ifade edilen olay zincirleri, kullanılabilecek yapı çeşitlerinin hepsini kapsamaktadır. Ümit ederiz ki, sonuçta hikâye, oyun ve roman incelemelerimize dayalı olarak edebî eserlerin yapılarını birbirinden ayırt edebilecek ve herhangi bir eserin yapısını çözümlerken uygulanabilecek çeşitli hipotezleri oluşturmamızı mümkün kılacak temel ilkeleri elde edebilelim.

Burada karakterlerinin maceralarıyla okuyucuda bazı duygular uyandırmak amacını güden ve sadece böyle tasarlanmış bir tepkinin hatırı için yaratılmış olan **Büyük Ümitler** (Great Expectations) veya **Washington Meydanı** (Washington Sguare) gibi hayal mahsulü eserlerle, genel amacı bize bilgi vermek, bizim gerçek hayatla ilgili bir problemi çözmek için yeni fikirler ve davranışlar kazanmamızı sağlayan, Orwell'in **1984** veya

Koestler'ın **Öğle Vakti Karanlığı** (Darkness at Noon) gibi eserlerini birbirinden ayırt edebilmek için 'hayalî edebiyat' terimini kullanıyorum.

Bir romanın yapısı (plot) dediğim zaman, hikâyede yer alan bütün unsurların oluşturduğu organik bütünü, öteki, edebî çeşitlerin yapılarından ayırt etmek istiyorum; 'konuşma' (speech), içinde tek bir kişinin cevap beklemeksizin sözlerle eylemde bulunduğu bir yazı şeklidir (kısa manzum eserlerin çoğunda olduğu gibi); episod, aynı merkez etrafında, bir sistem içinde gruplaştırılarak sunulan sahnelerdir (kısa hikâye ve romanlardaki olaylar zinciri gibi) ve nihayet bir romanın yapısı dediğimiz zaman, roman başkişisinin yaşadığı değişme sürecini etkileyen, iki veya daha çok episoddan oluşmuş, başlangıcı, ortası ve sonu (giriş, düğüm ve çözümü) olan bir yapıyı kastediyoruz.

III.

Öyleyse bir yapının amacı, okuyucuda birbiri ardından bazı duyguları uyandırabilmek için, roman başkişisinin yaşadığı değişme sürecini ifade etmektir. Böyle bir teoriyi esas kabul ederek kendimizi ve öğrencilerimizi dinamik bir yapı veya biçim anlayışına göre yönlendirebiliriz. Bu, genellikle yapıların temel unsurlarını, yani zaman içinde olayların akış silsilesini, bu akışı sağlayan araçları. Sebep-netice ve sonuçları vurgulayan bir biçim kavramıdır. O halde, bir yapıyı diğerinden ayırt edebilmek için, oyun ve romanlarda bulabileceğimiz yapı çeşitlerini ve bunların okuyucuda uyandıracağını zannettiğimiz tepkileri tanımlamalıyız.

Bir romanın özünü oluşturan değişme sürecini anlamak ve ona gereken tepkiyi göstermek için, bu süreçle ilgili sebep ve şartları bilmemiz gerekir. Bir insanın hareketlerinin sebepleri - hiç olmazsa en yakın sebepleri - o insanın dış dünyayı algılayış şeklinde, maksat ve hedeflerin tabiatında, içinde yaşadığı çevre şartlarında bulunur. Öyleyse bir romanın özünü oluşturan değişme sürecindeki farklılıkları anlamak ve tanımlamak için, göz önünde tutmamız gereken üç değişken unsur bunlardır: Romanın başkişisinin ruh durumu, karakter ve davranışları, çevre içindeki durumu. Mesela, **Tom Jones**'da, Tom'un haysiyetini ve şöhretini korumakta gösterdiği başarısızlıkların çoğu, başkalarının olduğu kadar, kendisinin de durumları yanlış anlamasından dolayıdır. Tom'un Jennie Jones ile ilişkisine belli bir şekilde tepki göstermemiz beklenir. Çünkü Tom, Jennie'nin kim olduğunu bilmez; tedbirsiz bir kişi olmasına rağmen, Tom'u destekleriz. Biliriz ki, o kendisinden değersiz kişiler tarafından güç durumlara düşürülen sempatik bir kişidir.

Profesör R. S. Crane, *'Tom Jones'da Yapı' (The Plot of Tom Jones)* adlı makalesinde, bu çeşit bir yaklaşım için gerekli temeli atmaktadır. Profesör Crane, *'Bir eserde yapı, roman kişilerinin ruh yapılarından ve düşünüş biçimlerinden soyutlanmış bir olaylar dizisi olmaktan çok, olaylar dizisi, karakter ve düşünce unsurlarının oluşturduğu bir sentez olarak değerlendirilmelidir'* der. Roman başkişisinin yaşadığı herhangi bir değişme sürecini etkileyen üç değişken olduğuna göre, bunlardan birisindeki değişiklik, diğer iki unsuru, romanın yapısı içinde birleştirici ilke olarak görev yapar. Diğer iki unsur, herhangi bir değişikliğe uğrasınlar veya uğramasınlar, romandaki hedefi gerçekleştirecek şekilde bütün içinde yerlerini alırlar. O halde romanlarda üç çeşit yapı görülür: Bunlar, olaylar dizisinin, karakterin ve düşünce unsurunun sentezleyici unsur oldukları yapılardır.

Prof. Crane, tartışmasını şöyle sürdürmektedir: *'Bir romanın yapısında biçim özelliklerini tayin etmek için, eserde bir bütün oluşturan olaylar dizisinin bizde uyandırmak istediği duyguları da incelemeye devam etmeliyiz; çünkü bu çeşit edebî eserin en önemli hedefi, yazarın tasarladığı duygusal tepkiyi uyandırmaktır. Mesela, romancı, uyandırmak istediği duygusal tepkilere göre karakterlerini yaratır ve onların davranışlarına şekil verir. Mesela; yazarın okuyucuda uyandırdığı merhamet veya kızgınlık duyguları, bir roman karakterinin kaderini tayin eder. O halde romanda yapının biçimi, iki şey arasındaki ilişki tarafından tayin edilir: Romanda bir değişme sürecini gerçekleştirmek amacıyla sebep-netice ilişkisi içinde kurulan olaylar dizisi -bu kurguda sentezleyici unsur, olaylar dizisi, karakter veya düşünce unsuru olabilir- ve okuyucuda uyandırılan duygu tonlarının oluşturduğu dizi, şüphesiz ki, okuyucunun hissedeceği duyguları tayin eden şey, olaylar dizisinin okuyucuyu etkileyecek şekilde düzenlenmesidir. O halde estetik anlamda bir romandaki olaylar dizisiyle, bu dizinin bizde uyandırdığı duygu silsilesinin etkileşimini tahlil ettiğimiz zaman, o romanın yapısını anlamış sayılabiliriz.'* Bir eserin biçim özelliklerini anlamak, o eserin yapısını oluşturan olaylar dizisi, karakter ve düşünce unsurlarının, bizde yazarın istediği yönde ve zevk verecek şekilde güçlü duygular uyandırıp uyandırmadığını anlamak demektir.

Öğrencilerimizin, okudukları eserlerdeki olayları özetlemek yerine, eser üzerinde tartışmalarını sağlayabiliriz. Yani öğrenci, kısaca bir eserde karakter, düşünce ve olay unsurlarının nasıl birleştirildiğini tartışabilir ve bu tartışmada parçaların eserde sentezleyici olan unsur açısından ne kadar gerekli olduklarını belirtebilir; başkişinin ne çeşit bir insan olduğunu, ne gibi bir değişme süreci yaşadığını, yaşadığı ve tahammül etmek zorunda kaldığı tecrübede mesuliyet derecesini, yaşanan bu değişme süreci içinde mantık ölçülerine dayanan esas safhaları belirtebilir. Böyle bir metot, bir roman

veya oyunun biçim özelliklerini tanımlar, fakat eserin bütününün yerine geçemez. Çünkü bu çeşit bir eleştiri, sadece özü ihtimal kanunlarına göre canlı, anlaşılır ve heyecan verici bir biçim içinde sunabilmek için kullanılan unsurları hesaba katmaz. Zaten bu unsurlar olmaksızın bir oyun veya roman yaratmak mümkün değildir. Romanın ham maddesi dil ortamıdır. Dil ortamında bir eserin somut bir şekil almasıyla 'senaryo' meydana gelir. Bir eseri özetlerken gözden kaçırılan şey muhtemel olanla gerekli olan arasındaki farktır. Bu, birçok durumda çok ciddî hataların yapılmasına sebep olur. Mesela, **Lord Jim** gibi bir eserde, zamanında ileri geri sıçramalar ve hikâyecilerin sayısının çokluğu gibi teknik meseleler, sadece özetle anlatılamayacak kadar karmaşıktırlar.

'Büyük Ümitler' (Great Expectations) adlı romanı şöyle özetleyebiliriz: Fakir çevrede doğmuş olan hassas bir genç, adını bilmediği bir kişinin himayesi altında sevdiği zengin bir kızla evlenerek paralı ve toplumda statü sahibi bir beyefendi olmak gibi iddialı bir planı gerçekleştirmeye çalışır. Bu süreç içinde genç adam, tembel, değersiz bir züppe olup çıkar ve içinden çıktığı fakir çevreden ve dostlarından utanır, onlardan uzaklaşır. Nihayet kendisine sürdüğü hayat için gerekli parayı sağlayan mahkûm çıkagelir ve kendisini tanıtır. Bu olay, genç adamın davranışlarını değiştirmesine sebep olur. Öyle ki, nihayet bu genç adam, hatalarını anlar ve eski çevre ve dostlarına döner.

Eserde estetik yapıyı oluşturmak için gereken ham madde bu kadardır. Yani romanın biçimini oluşturmak için gerekli parçalar bunlardır. Romanda bunların dışında kalan her şeye, bu öze biçim veren, mantık dokusu kazandıran ve duygu katan unsurlar diyebiliriz. Eleştirimizi daha üst düzeyde gerçekleştirmek istiyorsak, yani eserin biçim özelliklerini ele almak istiyorsak, eserin yapısına sahip olduğu biçimi veren tekniklerden, dil ortamını oluşturan unsurlardan söz etmemiz gerekir. Mesela, Pip'in aynı zamanda üvey annesi olan Mrs. Joe'nun rolü sadece semboliktir. Onun kötü huyu ve davranışları, Pip'i yuvadan kaçırmaz. Pip'in evini terk etmesine sebep olan şey, Estella'nın onu küçük görmesidir, -durumun böyle olması, Pip içinde yaşadığı hayatı reddettiği halde, ona sempati duymamızı sağlamaktadır.- Eğer Mrs. Joe, Joe'nun kendisi kadar soylu ve değerli bir kişi olsaydı, bu sempatiyi tamamen kaybederdi. Hâlbuki özetten de anlaşılacağı gibi, Pip'in ihtirasların farkına varması ve onları gerçekleştirmek için teklif edilen parayı kabul etmesi gereklidir. Böylece Pip'in Mağitch'e yiyecek getirdiği ve ve Estella tarafından hor görüldüğü ve mahkûmu tekrar gördüğü sahnelere ek olarak, senaryoda, okuyucuda istenen duyguları uyandırmak amacıyla, buna benzer başka teknikler de kullanılmıştır. Senaryoyu biraz daha dikkatlice incelersek, roman başkişisinin anlatıcı olarak rolü ve Biddy, Orlick, Herbert, Clara gibi

fon karakterlerin fonksiyonları, dilde kullanılan sanatlar ve semboller ortaya çıkar.

Prof. Crane, bizi bu noktaya kadar getiriyor. Ancak kendisi, yazılarının ön sözünde ifade ettiği gibi genel fikirlerle yetindiği için -bu yazılarda Prof. Crane romanda üç çeşit yapıdan söz etmekte, öz ve biçim arasındaki farkı belirtmektedir- ve örneklerle bir romanı ayrıntılı bir şekilde çözümlediği için, ben romanlarda kullanılan yapı biçimlerini belirten temel ilkeleri tanımlamayı amaç edinerek onun fikirlerini biraz daha açmak istiyorum. Şimdilik dikkatimi roman yapılarının biçimlerini oluşturan genel ilkeler üzerinde toplamak istiyorum. Çünkü tek bir eserin eleştirilmesi için bile, yapının biçim özelliklerinden başlamak gerekir, senaryonun yapısı daha sonra ele alınacak bir konudur. Prof. Crane'in yaptığı ayrımları inceleyen herhangi bir kişi görür ki, romanda yapı farklarını yaratan biçim özelliklerinin sınıflandırılması, çeşitli yapıların incelenmesinde faydalı olacaktır.

IV.

Eleştiricilere, herhangi bir romanın yapısındaki biçim özelliklerini tanıtmak için, birtakım hipotezler vermeden önce, bunu nasıl yapmamız gerektiğini tayin etmeliyiz ve anahtar terimleri tespit etmeliyiz. Aklımıza ilk gelen, 'Romanın başkişisi kimdir' sorusudur. Başkişinin, her zaman esere adını veren kişi olmadığına (Shakespeare'in **Julius Ceasar**'ında, eserin başkişisi Caeser değil, Brutus'tur) ve kendisine en çok sempati ve takdir duyduğumuz kişi olmadığına da dikkat etmeliyiz. (Bazı erkek öğrencilerim, **İhtiras Tramvayı**'nda Blanche'ın bir sahtekâr olduğunu hissettiklerinden, Stan Kowolski'yi başkişi zannederler.) Bir roman ve oyunda başkişi, eserdeki değişme sürecini yaşayan, ilgi merkezi olan ve yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi olan kişidir. *'Kırmızı Mektup' (The Scarlet Letter), 'Kralın Bütün Adamları' (All the King's Men) ve 'İsyan' (The Caine Mutiny)* gibi eserlerde başkişileri seçmek pek kolay değildir, biraz dikkatli olmak gerekir.

İkinci dikkat edilecek nokta, başkişinin karakterinin ne olduğu ve bizim ona gösterdiğimiz tepkidir. Başkişinin yaşayacağı kader nedir? Bu kaderin daha kötü bir yönde değişmesi, bizi korkutuyor mu, yoksa daha iyi bir yönde gelişmesini mi istiyoruz? Başkişinin düşünceleri nelerdir? Başkişiyi yaptıklarından, çektiği ıstıraplardan sorumlu tutabilmemiz için, kendisi, davranışlarının sonuçlarının ve içinde bulunduğu durumun yeterince farkında mıdır?

Üçüncü olarak, bu faktörlerden hangisi, eserin çözüm ve sonuç bölümünde değişme gösteriyor? Romanın yapısını oluşturan unsurlardan en az

birinin değişmesi gerekir, fakat genellikle görüldüğü gibi, eğer iki veya üç unsurda değişme varsa, bunlardan hangisinin temel değişme olduğunu ve temel değişme olgusunun öteki unsurlardaki değişikliği nasıl etkilediğini incelememiz gerekir. '*Büyük Ümitler*' adlı eserin başkişisi, romanın ikinci bölümünün sonunda, kendisini himaye eden kişiyi öğrendiği zaman, fikirlerini değiştirir. Bundan sonra hastalanır ve kaderi değişir. Daha sonra değerleri değişir ve eski dostlarına ve eski çevresine alçakgönüllülükle döner. Eserin yapısının, başkişinin karakterinde meydana gelen değişmeye dayandığı ve öteki değişme süreçlerinin de, bu sonuca hizmet etmek için var oldukları şüphesizdir. Bunu nasıl bilebiliriz? Çünkü Pip, eserin başında züppeleşerek sempatimizi kısmen kaybetmiştir ve açıkça kötü davranışlarından dolayı pişmanlık duyup kusurlarını telâfi edinceye kadar, ona karşı duygularımızda fazla bir değişme hissetmiyoruz. Kısaca Pip, yeni değerlerini oluşturuncaya kadar veya hasta düşünceye kadar -çünkü hâlâ eski çevresine ait olan, küçümsediği, bizim ise sempati ve saygı duyduğumuz Joe ve Biddy gibi kişiler mevcuttur- onun hakkında kesin bir hükme varmıyoruz. Hiçbir formül, teori veya metot, hayal gücünün desteklediği dikkatli ve akıllı bir okumanın yerini alamaz. Bununla beraber arzu ettiğimiz şey, öğrettiğimiz tekniklerin, öğrencilerimizi daha dikkatli, hayal gücü zengin ve daha akıllı okuyucular yapmasıdır.

Ve nihayet, bir eserin yapısında yer alan ve yukarıda sözü geçen unsurları sebep-netice ilişkisi içinde gören bir hükme ihtiyacımız vardır. Eğer bu noktada öğrencinin elinde romanlarda kullanılabilecek yapıların biçim özelliklerini tanımlayan bir liste varsa, incelediği eserin ne çeşit bir yapıya sahip olduğuna kolayca karar verebilir ve üstelik bir yapıyla diğeri arasındaki benzerlik ve farklar hakkında hüküm verebilir. Fakat öğrenci, bir eserin yapısını belli bir kategoriye koyma işinin -bu ne kadar çok yapılırsa yapılsın- roman tahlilinde sadece bir başlangıç olduğunu bilmelidir. Eleştiride amaç, eserin yapısını sınıflandırmaktan çok, estetik kurgunun inceliklerini yakalayabilmektir. Aşağıda verilen romanlarda bulunabilecek yapı çeşitleri, sadece birçok örnekten birkaçıdır ve meseleye kestirme bir çözüm getirmekten çok, pek çok çözüm olabileceğini telkin etmek amacını gütmektedir. Ne de olsa burada ihlâl edilmesi günah olan hükümler verilmektedir. Ortaya çözülmesi zor bir mesele çıktığı zaman, esnek olması gereken kişi eleştiricidir. Eleştirici, eseri kendi hükümlerine göre yorumlamak yerine, eleştirisinde eserin yapısına tâbi olmak zorundadır.

Romanlarda kullanılan bazı yapıların biçim özelliklerine geçmeden önce, kullanacağımız anahtar terimler üzerinde daha ayrıntılı bir şekilde durmamız gerekmektedir. Olaylar dizisi (action-fortune) bir romanda başkişi-

nin ahlak durumu, sosyal durumu, şöhreti, maddî varlığı, sevdikleri, sağlığı ve geçimi üzerinde durur. Olaylar dizisi, başkişinin mutluluğu veya mutsuzluğu, planlarının başarı veya başarısızlığı ile çözüme kavuşur. Karakter, bir romanda başkişinin psikolojik motifleri, maksat ve hedefleri, alışkanlıkları, davranışları ve isteklerini kapsar: Karakter, soylu veya soysuz, iyi veya kötü, sempatik veya nefret uyandırıcı, boyutlu veya boyutsuz, olgun veya tecrübesiz olabilir. Karakter, bir eylemi gerçekleştirip gerçekleştirememek konusunda iradesini hür bir şekilde kullanarak vardığı kararda ve kararını icra edip etmemekte ortaya çıkar. Düşünce unsuru ise, başkişinin ruh durumlarını, davranışlarını, muhakeme şeklini, duygularını, inançlarını, kavramlarını ve bilgisini ihtiva eder. Başkişinin iç dünyasını yaratan duygu ve düşünceleri, birçok romanda olduğu gibi, ya her şeyi bilen hikâyeci tarafından ifade edilir, ya da karakter herhangi bir konuda hüküm verirken, bir meseleyi tartışırken, bir durumda kendi bakış açısını ifade ederken ortaya çıkar.

Dokusu sağlam olan bir roman yapısında bu üç unsur -ister değişken, ister sabit olsun- birbirinden ayrılamayacak şekilde birbiriyle örülmüştür. Bu unsurlardan biri, diğerinin ham maddesi veya sebebi olarak veya ona zemin hazırlayarak veya öteki unsurun sergilenmesini sağlayacak şekilde bütün içinde yer alabilir. Bu unsurların birbirlerine nazaran görevlerini birbirine karıştırmamak gerekir. Bu unsurlar, birbirleriyle çok sıkı bir şekilde örülmüş olsalar da, birbirlerinden ayrıdırlar. **Othello**'da olduğu gibi, başkişinin intiharı, yapı içinde dönüm noktası olarak bu kişinin, akılsızca yaptığı kötülüğün ve bundan sonra başına gelenlerin bedelini ödemek için verdiği soylu kararın bir ifadesidir. Veya *'Martı' (Seagull)* adlı eserdeki başkişinin yaptığı gibi, bir karakterin son ümitsiz davranışını ifade edebilir. Fark, başkişinin yaşama veya ölmek konusunda sahip olduğunu sandığımız seçimin kapsamı içindedir. *'Büyük Ümitler'* adlı eserde olduğu gibi, bir karakterin ulaşmak istediği hedefler, sahip olduğu fikirler veya değerlerle ilgili olabilir ve değerlerindeki değişiklik, hedeflerini de değiştirebilir. Fakat bu gibi değişiklikler, birbirlerini etkilemeyecek bir şekilde ve ayrı yönlerde olabilirler. *'Toplumun Temel Direkleri' (Pillars of the Community)* adlı eserde Bernick'in, açıkça eyleme geçme kararına varmadan çok önce, kendi kendisine riyakârlığını itiraf etmesi gibi. *'Ebediyete Kadar' (From Here to Eternity)* adlı eserde Prewitt'in, bir ölçüde de olsa bağımsız bir şahsiyete sahip olma teşebbüsünden dolayı, ait olduğu grup tarafından mahvedilmesi gibi, bir eserde bir karakter, kendisine belli bir hedef çizdiği halde, kontrol edemediği şartlar tarafından engellenebilir. Bununla beraber, eğer bir karakterin hedefini gerçekleştirmesi, bazı manevî değerlere sahip olmasını gerektiriyorsa ve eğer bu hedefe varmaktaki başarı veya başarısızlığı, haricî şartlardan ziyade, kendi

iradesine, sabrına, kendisine olan güvenine dayanıyorsa, bu bir kader meselesi değil, karakter meselesidir (**The Secret Sharer**'de olduğu gibi.)

Öyleyse bir roman yapısındaki biçim özelliklerini tayin ederken sahip olduğumuz ve birbirinin yerine kullanabileceğimiz yapı kalıplarını şöyle sıralayabiliriz: Önce esas değişmenin çevrede mi, yoksa karakterde mi meydana geldiğini sorarız ve aldığımız cevaba göre, üç temel kategorimizi tanımlarız. Daha sonra her kategorinin içindeki değişmenin, iyiden kötüye doğru mu, kötüden iyiye doğru mu, yoksa daha az iyi olan bir durumdan daha iyi bir duruma doğru mu olduğunu inceleriz. Nihayet öteki iki faktörün, sonucu nasıl etkilediğine bakarız. Sonra her yapı tipinin duygularımızı belli bir yönde, güçlü bir şekil de ve zevk vererek etkilemekteki gücümüzü tanımlamaya çalışırız. Her eserin yapısındaki ayrıntıları incelemeksizin böyle bir incelemeyi yapmak kolay değildir. Fakat sadece bu konuda bile, oldukça kapsamlı bir denemenin konusu olacağından, romanlarda kullanılabilecek yapı tiplerinden söz ederken, bu tiplerin en kesin çizgilerini belirtmekle yetinmeliyiz. Başarılı olan iyi bir karakterin, başarısız olan iyi bir karakterin; başarılı olan kötü bir karakterin, başarısız olan kötü bir karakterin, bizde çok farklı duygular uyandıracağı şüphesizdir ve bundan dolayı da farklı yapı tiplerine ihtiyacımız vardır.

Öyleyse yukarıda sözü edilen farkların ışığında ve değişkenlere bağlı olarak romanlarda kullanılabilecek yapıların biçim özelliklerini görelim.

V.

Romanda Olay Unsurunun Sentezleyici Olduğu Yapılar (Plots of Fortune-Action)

Bu tip yapılarda olaylar dizisi sentezleyici unsur olarak kullanılmıştır. Bunlar, okuyucuya en çok hitap eden, ilk ve en ilkel yapı tipleridir. Bu tip romanlarda vurgulanan şey, olaydır; bu eserlerde karakterler ve onların değerleri olayların gelişmesine hizmet ettikleri ölçüde, mümkün olduğu kadar küçük bir ölçüde yer alırlar. Yani bu gibi eserlerde ciddî bir ahlak konusu veya bir felsefe işlenmez; ne de sonuç, romanın başkişisinin talihinde, karakterinde veya değerlerinde bir değişmeye sebep olacak mahiyettedir. Bütün olanlara rağmen, karakter, her şeye yeniden başlayacak kadar olgunluktan ve tecrübeden uzaktır. Bu gibi romanların bizde uyandıracağı duygular, şüphe, ümit ve sürprizdir, çünkü eserde her şey bir bilmece ve onun çözümü etrafında düzenlenmiştir. Takip edilmesi gereken bir haydut vardır; bir katilin ortaya çıkarılması gerekmektedir; bir servet elde edilecektir; ulaşılacak bir

gezegen vardır. Olaylar dizisinin tayin edici unsur olarak kullanıldığı eserler, macera romanları, polisiye hikâyeler, kovboy maceraları ve bilim-kurgu tipinden hikâyelerdir. Bununla beraber, bu tip yapının edebî bir çeşit olmadığını söylemek istemiyoruz. R. L. Stevenson'un, Sir Arthur Canon Doyle'un, Wilke Collins'in eserleri bu çeşit edebiyatın klasikleridir.

Merhamet Uyandıran Yapı Tipleri (The Pathetic Plot)

Merhamet duygusu uyandırmayı amaçlayan bu yapının tipik örneklerinde, herhangi bir belli kusuru veya kusuru olmaksızın talihsizliklere uğrayan bir roman karakterinin çektiği ıztıraplar hikâye edilmektedir. Bu tip yapılarda ekseriya roman başkişisi, irade zayıflığından, saflığından ve kusurlu düşünce şeklinden dolayı ıztırap çeker. Romanda bu çeşit yapının merhamet duygularımıza hitap ettiğini vurguluyorum, çünkü roman başkişisi için, kısa süreli ümitlerimize rağmen, hissettiğimiz uzun süreli korkularımız, çektiği ıztıraplardan dolayı, ona merhamet duymamıza sebep olacak şekilde gerçekleşir. Mesela, **Tess**'te Hardy'nin Tess'in utanç verici yoksulluğundan ve eğitim yetersizliğinin kötü talihini nasıl etkilediğini vurgulayışına dikkat ediniz; bütün bunlara ek olarak Tess'in kararsızlığı, tabiatın mümbit kanunlarının karşı koyulması mümkün olmayan işleyişi, neticede istemediği bir aşığı öldürmesi, tutuklanıp idam edilmesi, ona karşı merhametimizi uyandıran yeterli sebeplerdir.

Bu, natüralist romancıların tercih ettikleri bir yapı tipidir. **Tess, Üç Kız Kardeş** (The Three Sisters), **Satıcının Ölümü** (The Death of a Salesman), **İhtiras Tramvayı** (A Streetcar Named Desire), **Ebediyete Kadar** (From Here to Eternity) ve **Sokak Kızı Maggie** (Maggie: A Girl of the Streets) gibi eserlerde insanın zayıf oluşu ve hayatın amaçsızlığı işlenmektedir. Bu eserler, taptaze ümitleri ezip geçen, kader gibi anlaşılması mümkün olmayan dış şartların mahvedici gücü karşısında insanı, sadece ıztırap, hayal kırıklığı ve merhamet duygularıyla başbaşa bırakırlar.

Trajik Yapı Tipleri (The Tragic Plot)

Sempati duyduğumuz bir roman başkişisi, kendisini değiştirebilme güç ve potansiyeline ve sağlam bir iradeye sahip olduğu halde, yaptıklarından ve sebep olduklarından sorumludur. Eğer böyle bir kişi, talihsizliğe uğrarsa, verdiği yanlış bir karar ve ciddi bir hatadan dolayı, bu talihsizliğin bir kısmından kendisi de mesuldür. Sonuçta bu kişi, yaptığı hatayı, düzeltemeyecek kadar geç bir sürede anlarsa, trajik yapıya sahip bir eserle karşı karşıyayız

demektir. Trajik hikâyelerde de, acıklı hikâyelerde olduğu gibi, roman başkişisinin kötü talihi karşısında uzun süre korku içinde kalırız ve hatasını anlamasına rağmen, korktuklarımızın başına gelmesinden dolayı ona acırız. Fakat bu gibi yapılarda başkişisinin talihi, karakter yapısı ve düşünce unsuru arasında daha karmaşık bir ilişki vardır; bu ilişkinin sonunda, Aristo'nun eleştiri dünyasına miras bıraktığı katarsiz (catharsis), yani okuyucunun merhamet ve korku duygularından arınması gerçekleşir. Bu durumu, şimdilik korku ve merhamet duygularımızın yerlerini adalet duygusuna bırakması ve duygusal bir tatmin olarak anlayabiliriz. Çünkü trajedi kahramanı, yalnız kendi düşüşüne sebep olmaz, aynı zamanda eserin sonunda kendi hatasını da anlar. Bunun için, böyle bir anlayışın sebep olduğu azap, ekseriya iyi bir insanın ölümüyle de bitse, hak edilmiş bir cezadır. Gerçekte böyle bir son, trajedi kahramanı için mümkün olan en iyi sondur. Eğer onun yaptıkları ve çektikleri, kusurlu ve kibirli tabiatının bir sonucu olarak düşünülürse, çektiği azaba bir çeşit kefaret olarak bakabiliriz. Şüphesiz ki, trajik yapı, çok karmaşık bir yapıdır ve sanatta başarılması en zor olan yapılardan biridir. Başarılı trajik yapıya sahip olan eserler, tek elimizin parmakları kadar sayıca azdır: **Oedipus Rex, Antigone, Othello, Hamlet, Lear, Jullius Caesar,** bunlar arasında sayabileceğimiz eserlerdir.

Cezalandıran Yapı Tipleri (The Punitive Plot)

Bu yapıya sahip olan hikâyelerde, esas itibariyle, iğrenç amaçlarından dolayı, sempati duymadığımız bir karakter söz konusudur. Bununla beraber, bu tip karakterler, sağlam iradelerinden, üstün zekâlarından dolayı, hayranlığımıza mazhar olabilirler ve hak ettikleri bir talihsizlikten dolayı ıztırap çekebilirler. Şeytanî zekâya sahip olan veya Machiavel'in felsefesini benimsemiş olan bu kötü kahramanlar, Elizabeth devri ve ondan sonraki devir yazarlarının benimsedikleri bir tiptir. Dr. Faustus, Malfi Düşesi, XIX. yüzyıl romantiklerinden Byron, Huysmans, Goethe ve bu gibi yazarların tekrar canlandırdıkları Milton'un Şeytan'ı bu kötü kahramanlar arasındadır.

Eserde bu kötü kahraman (hero-villain) ahlaka aykırı olan planlarını uygulamaya koyduğu ve toplumun ahlakını vaaz eden etkisiz kişilerden daha üstün bir duruma geçtiği zaman, takdir ve kızgınlık duygularımız birbirine karışır. Fakat bu kötü kahramanlar, gerçekten iyi ve hayranlığımızı kazanmış olan karakterleri harcamakta başarılı oldukları zaman, bu duyguların yerini dehşet ve kızgınlık alır ve nihayet bu kötü kahraman yenildiği zaman adalet duygumuz tatmin olur. İçimizde uyanan merhamet, kendisi için değil, kurbanları içindir. Bu yapıya sahip hikâyelerin sonunda, okuyucunun ruhunda

sağlanan denge, trajik katarsisle karıştırılmamalıdır. Bu yapıya sahip örnekler arasında, **Hedda Gabler, Volpone, Tartuffe,** B.Traven'in **Dierre Madre Hazinesi,** Helman'ın **Küçük Tilkiler** ve **III. Richard** ve **Değiştirilen Bebek**'i sayabiliriz.

Duygusal Yapı Tipleri (The Sentimental Plot)

Şimdi sıra, roman başkişisinin talihindeki değişmenin daha iyiye doğru olduğu yapılarda. Bu yapılarda ortak olan özellik. sempatimizi kazanan roman başkişisinin, acıklı yapılarda olduğu gibi büyük ıztıraplar çektikten sonra, talihini tehdit eden engelleri aşıp sonunda başarılı olmasıdır. Bu tip yapıların okuyucuda uyandırdığı duygusal tepki, acıklı yapıların uyandırdığı tepkinin zıttıdır, çünkü kısa süreli korkular yaşatırken, uzun süreli ümitler gerçekleşir ve eserin sonunda faziletin hak ettiği mükâfatı görmesi, okuyucuya mutluluk ve rahatlık verir. Bu tip yapılarda eserin başından sonuna kadar roman başkişisinde hiçbir değişiklik olmadığı gibi, etken olmaktan ziyade, edilgen oluşu, bu çeşit bir duygusal tepkinin asıl sebebi olarak düşünülebilir. Başkişinin ne iyi, ne de kötü olan talihi, karakterindeki veya düşünce şeklindeki herhangi bir özelliğe dayanır. **Anna Christie**'deki yapı, bu tip yapının iyi bir örneğidir. Hikâyenin sonunda Anna'nın Mat Burke'u kazanması, kendisinin yaptığı veya söylediği herhangi bir şeyden dolayı değildir. **Cymbeline**'deki yapı da, bu tip yapının başka bir örneğidir. Şüphesiz ki son zamanlarda yapılan filmlerde bu tip yapının örneklerini bulabiliriz.

Takdir Duygularımızı Uyandıran Yapı Tipleri (The Admiration Plot)

Yine sempati duyduğumuz bir roman başkişisinin soyluluğunun talihinde yaptığı olumlu değişme, bizde daha farklı bir etki uyandırır. Bu tip roman başkişileri, maddî bakımdan kayba uğradıkları halde, şan ve şeref bakımından kazançlıdırlar. Bu tip yapılarda uzun süre beslediğimiz ümitler, duygusal yapılarda olduğu gibi, gerçekleşirken, esasta hissettiklerimiz, kendi kendisini aşan bir insana karşı duyulan saygı ve takdirdir. **Granada'nın Fethi** (The Conquest of Granada), bu çeşit yapının tipik bir örneğidir. **Mr. Roberts** ve H. L. Davis'in *'Kış' (Open Winter)* adlı hikâyesi de, aynı yapının modern örnekleri olarak düşünülebilir.

VI.

Karakter Unsurunun Sentezleyici Olduğu Yapılar (Plots of Character)

Olgunlaşma Sürecinin Oluşturduğu Yapı Tipleri (The Maturing Plot)

Roman başkişisinin olgunlaşma süreci yaşadığı yapıları ele almak öğretici olabilir. Önce mutlu sonla biten büyüme sürecine sahip yapı tiplerini ele alalım. Bu yapıların en yaygın tipinde kendisine sempati duyduğumuz, amacını iyice anlayamamış, kararsız bir roman başkişisi vardır. Bunun neticesi olarak başkişi, iradesini kesin bir sonuca hizmet edecek şekilde kullanamaz. Başkişinin yaşadığı bu kararsızlık, tecrübesizliğin, saflığın veya inanç ve davranışlarında gösterdiği inatçılığın sonucudur. Eğer başkişinin inatçılığı, kararsızlığının sebebi ise, bu durumu değiştirmek için herhangi bir çareye başvurmak gerekir. Bir yolunu bulup karakterin fikri değiştirilmelidir. Herhangi bir şekilde başkişinin karakteri güçlenmeli ve iradesi bir amaca yöneltilmelidir. Başkişinin karakterinin güçlenmesi ve iradesinin bir amaca yönelmesi, çok ağır bir bedel karşılığı gerçekleşebilir. **Lord Jim**'deki başkişinin, karakter ve irade gücünü ispatlamak için ölümü kabul edişi, buna örnek gösterilebilir. Bu yapıya sahip olan eserlerde genç karakterlerin olgunlaşma süreçleri hikâye edildiği için, bunlara 'olgunlaşma sürecine sahip yapılar'da denilmektedir. Roman başkişisinin doğru kararı vereceği hakkındaki ümitlerimiz, nihayet gerçekleşir ve esere gösterdiğimiz son tepki ise, haklılığımızdan dolayı hissettiğimiz mutluluktur. İşte bu tercih ve köklü bir değişmeye sebep olan karar, bu tip yapıyı ötekilerden ayırt eden özelliktir. *'Büyük Ümitler'* adlı eser, bu tipin bulabileceğimiz en saf örneğidir. **İhtiras Yolu, Portre, Bir Hanımefendinin Portresi,** Faulkner'in *'Ayı' (The Bear)* adlı eseri de bu tip yapıya sahip olan romanlardır.

Karakterde Reformu İfade Eden Yapı Tipleri (The Reform Plot)

Bu tip yapılarda da, karakterdeki değişme olumlu yöndedir, fakat roman başkişisi, daha başlangıçta kendi hatalarını görebilecek olgunluktadır. Yani, roman başkişisi hata yaptığını bildiği halde, iradesindeki zayıflık onun doğru ve uygun bildiğini yapmasını engeller. Karakterindeki bu kusuru başkalarına göstermek veya saygıdeğerlik ve fazilet maskesi altında gizlemek gibi iki tercihle yüz yüze gelen roman başkişisi, eserin başında ikinci yolu seçer. Böylece yazarın karşılaştığı mesele, karakterine öteki tercihi yaptıracak şekilde olayları geliştirmektir. Bundan dolayı başlangıçta kendisine karşı saygı duyduğumuz roman başkişinin gerçek tabiatını görmeye başlayınca, önce sabırsızlanmaya ve kızmaya başlarız. O, diğer karakterleri aldatmaya devam ettikçe, kızgınlığımız hiddete dönüşür ve nihayet başkişi, yapması gereken tercihi yaptığı zaman, değerlerimizin doğruluğunu görür, haklılığımızı bir kere daha anlayarak mutlu oluruz. Başkişinin olgunlaşma süreci yaşadığı yapılarda, başkişi başlangıçta gerçekleri göremediğinden yanlış

davrandığı ve ıztırap çektiği için, ona merhamet duyarız; bu tip yapılarda ise, karakter iyi ve kötüyü daha başlangıçta bildiği için merhamet unsuru yoktur. Bu tip yapıya sahip olan eserler arasında akla gelenler, **Kırmızı Mektup** (The Scarlet Letter) ve **Toplumun Temel Direkleri** (The Pillars of the Community) gibi eserlerdir. Bazı bakımlardan bu yapı, dindar, ikiyüzlü ve şarlatan bir sahtekâr olan roman başkişisine sahip olduğu için, cezalandırıcı yapı tipine benzese de, sonunda karakterin doğru yolu seçmesi, onu cezalandırıcı yapıdan farklı kılar.

Karakterin Denendiği Yapı Tipleri (The Testing Plot)

Bu tip yapıların ayırıcı özelliği, sempati duyduğumuz, güçlü ve bir amacı olan roman başkişisinin, şu veya bu şekilde, bir uzlaşmaya veya soylu amaç ve alışkanlıklarından vazgeçmeye zorlanmasıdır: Bu yapılarda başkişi, ya rüşvet karşılığında soylu amaçlarını terk eder, ya da ıztıraplı sonuca katlanır. Roman başkişisi tereddüt ettikçe, onun soylu amacına bağlı kalıp kalmayacağı meselesi endişe konusu olur. Bu tip yapıların uyandırdığı duygusal tepki çok karmaşıktır, çünkü eğer roman başkişisi, soylu amacına bağlılıkta ısrar ederse, hayatını tehlikeye atar; eğer ahlaka uygun olmayan yolu seçerse, maddî refaha erişir. Bundan dolayı bir yandan başkişinin soylu amacından vazgeçmesini ve hayatını kurtarmasını isterken, öte yandan da amacından vazgeçtiği takdirde, hem kendisine duyduğu saygıyı, hem de bizim ona duyduğumuz saygıyı kaybetmesinden korkarız. Sonuçta yegâne uygun tercihi yaptığı zaman, ona olan inancımızı doğruladığı için mutluluk duyarız. Bu tip yapının en önemli örneği *'Çanlar Kimin İçin Çalıyor' (For Whom the Bell Tolls)* adlı eserdir ve ciddî televizyon oyunları arasında bu tip yapıya sahip olanlar epeyce çoktur.

Başkişinin Karakterinde Bozulma Görülen Yapı Tipleri (The Degeneration Plot)

Roman başkişisinin karakterinde kötüleşme görülen yapı, başlangıçta sempatimizi kazanmış, kendisinden çok şey beklediğimiz bir karakterin, önemli bir kayıp sonucu olarak bizi hayal kırıklığına uğratmasıyla meydana gelir. Bundan sonra roman başkişisi, elinde kalan değerlerle hayatını tekrar kurmaya çalışır veya gerçekleştirmek istediği amaçlarını ve hırslarını tamamen terk eder. Eğer böyle bir başkişi, birinci tercihi yaparsa, buna *'karakterin talihine boyun eğdiği yapı' (the resignation plot)* denir. -Bu tip yapılar için ayrı bir bölüm ayırmadım.- Chekhov, bir insanın bütün ideallerini, ümitlerini ve amaçlarını kaybettikten sonra nasıl yaşayabileceğini işleyen yapı tipini en çok kullanmış olan bir yazardır, fakat **İvanov** ve **Martı**'da görüldüğü gibi,

yazarın başkişilerine ikinci tercihi yaptırdığı sık sık görülür. Bu gibi yapıların bizde uyandırdığı duygusal tepkiye gelince, uzun süreli korkularımız, kısa süreli ümitlerimizin yerini alır ve korkularımızda haklılığımız ortaya çıkar. Sonuçta bütün başkişilerin zayıflığı karşısında merhamet, sabırsızlık ve bezginlik gibi duygular hissederiz. Bu tepkimiz, başkişinin yapabileceği tek tercihi yaptığına ve onun hayatta kalıp tekrar denemesinin imkânsızlığına ne kadar inandığımıza bağlıdır. Mesela, öğrencilerim, Chekhov'un kötü talihli karakterlerine benim kadar sempati duymuyorlar, belki de onların bu tepkisi, farklı kuşakların insanların oluşumuzdandır. Bu tip yapının öteki örnekleri arasında **İmparator Jones** ve **Gece Güzeldir** *(Tender is the Night)*'i sayabiliriz.

VII.

Fikir Unsurunun Sentezleyici Olduğu Yapılar (Plots of Tought) Başkişinin Eğitim Sürecinden Geçtiği Yapılar (The Education Plot)

Başkişinin düşüncelerini değiştirdiği yapılar, sanat tarihinde nispeten yenidirler -bunun kültürel sebeplerini açıklamak için, Erich Auerbach olmak gerekir,- bu tip yapıya sahip olan çok az eser vardır. Bu tipin en yaygın olanında, roman başkişisinin düşünceleri, inançları ve davranışları daha iyiye doğru değişir. Bu yapı, roman başkişisinin, başlangıçta kifayetsiz olan düşüncelerinin, sonuçta davranışlarına yansımasa da, iyiye doğru gelişmeleri bakımından, karakterin olgunlaşma sürecini yansıtan yapıya benzer. Bu tip yapılarda başkişinin düşüncelerindeki yetersizlik, hayat felsefesi bakımından olabilir. Başkişi, **Kralın Bütün Adamları** (All the King's Men) ve **Gizli Hafiye** (The Confidential Agent) veya **Ayakkabılarla Ne Güzel** (How Beautiful with Shoes) ve **İvan İlyich'in Ölümü** (The Death of İvan İlyich)'nde olduğu gibi, bir seri hayal kırıklığı yaşadıktan sonra, kötümser bir kaderci olup çıkar. Eserde problem, başkişiyi daha muhtevalı bir hayat felsefesi geliştirmesine hizmet edecek bir çeşit sınav veya denemeye tabi tutmaktır. **Kralın Bütün Adamları**'nm son sayfalarında Jack Burden'in ifade ettiği gibi *'Bu, uzun süre hayatı belli bir şekilde gören ve sonra bu fikrini değiştirip hayata farklı bir açıdan bakan bu dünyadaki bir adamın hikâyesidir.'* Bu tip yapının bizde uyandırdığı duygusal tepkiye gelince, sempati duyduğumuz bir karakterin, bazı tehlikelerden sonra fikrî bütünlüğe erişmesi, kısa süreli korkularımızın yerini uzun süreli ümitlerimize bırakmasına sebep olur ve sonuçta rahatlama ve mutluluk duyarız. **Huckleberry Finn, Zevk Adamı Marius** (Marius the Epicurean), **Deniz Feneri, Harp ve Sulh,** Irwin Shaw'ın **İman** (An Act of Faith)'ı ve Gorki'nin **Bir Sonbahar Gecesi** (One Autumn Night) bu tip yapıya sahiptir, denebilir.

Bir Uyanışı Hikâye Eden Yapı Tipleri (The Revelation Plot)

Bu tip yapılar, roman başkişisinin içinde bulunduğu durumun gerçeklerini bilmemesi üzerine inşa edilir. Öyleyse mesele, bir davranış ve inanç meselesi değil, bilgi meselesidir. Başkişi, bir karara varmadan önce, içinde bulunduğu gerçeği öğrenmek zorundadır. Bu tipin bildiğim en iyi örneği, Roald Dahl'ın *'Köpeğe Dikkat Edin'* (*Benware of the Dog*) adlı eseridir. Bu esere de başkişi, yaralı bir R.A.F. pilotodur; düşman elinde olduğunu anlar ve değerli askerî bilgileri düşmana vermemeyi başarır. Bu pilot, görünüşe göre, İngiltere'de olduğunu zannettiği bir hastahanede komadan çıkar. Kesin bir şekilde emin oluncaya kadar, içinde tedricî olarak uyanan şüphelere kulak verir ve neticede düşmana sadece adını, rütbesini ve yaka numarasını verir. İşlerin iyi gittiğini hissetmeye başlarız; kısa bir süre için hissettiğimiz korkular yerlerini ümitlere terk ederler -onun düşman elinde oluşu ve bunu tam zamanında anlaması- ve zevkle karışık bir rahatlama hissederiz.

Bir Gerçeğin Sonucuna Bağlı Olarak Gelişen Yapı Tipleri (The Affective Plot)

Bu yapılarda roman başkişisinin davranış ve inancında meydana gelen değişme, bir eğitim sürecinin oluşturduğu yapıda olduğu gibi, felsefî bir görüşte meydana gelmez. Bu tip yapıda mesele, roman karakterlerinden birinin gerçek şahsiyetini görmek ve başkişinin duygularında bu gerçeğin sebep olduğu değişikliktir. Bu değişiklik, öğrenilen gerçeğin cinsine göre, roman başkişisini mutlu ve ümitli veya mutsuz ve ümitsiz edecektir; okuyucunun duygusal tepkisi de buna bağlı olarak değişecektir. Bu tip yapıya örnek olarak *'Aşk ve Gurur'* (Pride and Prejudice), O'Connor'un *'Odipus Kompleksim'* (My Oedipus Complex) *'Daisy Miller,' 'Taşlaşan Adam'* (The Petrified Man), Jean Stafford'un *'Köyde Bir Aşk Hikâyesi'* (A Country Love Story), Wharton'un *'Öteki İkili'* (The Other Two), Maugham'ın *'Yağmurluk'* (Mackintosh), Ruth Suckow'un *'Mutlu Evlilik'* (Golden Wedding), James'in *'Hamur' (Paste),* Strindberg'in *'Sonbahar* (*Autumn*) ve Shaw'un *'Silâh ve İnsan'* (Arms and the Man) adlı eserleri sayılabilir.

Hayal Kırıklığı İfade Eden Yapı Tipleri (The Disillusionment Plot)

Bir eğitim sürecinin şekillendirdiği yapının tam zıddı olan bu yapıda, sempati duyduğumuz roman başkişisi, başlangıçta birtakım ideallerle ve inançla dopdolu olarak macerasına başlar ve bazı kayıp, tehlike ve sınavlar-

dan sonra, bu inançlarını kaybeder. Mesela, *'Muhteşem Gatsby'* (The Great Gatsby) adlı eserde durum budur. Eserin başında Gatsby'nin planları, Daisy'yi tekrar kazanma hayallerine dayanır. Bununla beraber, Gatsby'nin büyük çapta oynadığı oyunun bozulduğu ve Daisy'nin uğrunda verilen mücadeleye değmediğini anladığı zaman, yaşamak için hiçbir sebebi de kalmaz. Gatsby'nin Wilson tarafından öldürülmesi ise, sadece merhametimizi kamçılamak içindir. Hikâyenin sonunda başkişinin, telleri kopmuş bir kukla veya zembereği kırılmış bir saat gibi kalması, kısa bir süre için hissettiğimiz ümitlerin yerine korkularımızı yerleştirir, endişelerimiz gerçekleşir, kayıp ve merhamet duygularıyla başbaşa kalırız. O'Neill'in *'Kıllı Maymun'* (The Hairy Ape), Joyce'un *'Küçük Bulut'* (A Little Cloud) ve O'Connor'un *'Hikâyeci'* (The Storyteller) adlı eserleri, bu tipin öteki örnekleridir.

VIII.

On dört yapı tipini tanımladıktan sonra ve örneklerle açıkladıktan sonra, ne başarmış olduk? Bunlar, öğrencilerimizin, edebî eserleri tasnif edip sonra unutabileceği birtakım kalıplar değil midir? Tabii ki hayır. Çünkü hiçbir kimse, bir eseri dikkatlice okuyup onun üzerinde çok dikkatlice durmaksızın eserin hangi yapı tipine sahip olduğunu söyleyemez. Öğrenci, eleştirisini yanlış bir teoriye dayandırsa da bu, en azından küçümsenemeyecek bir kazançtır. Öğrencinin hükmü, yanlış da olsa, eseri tekrar ele alıp değerlendirme, geride kalan yapı kalıplarının bilgisi içinde esere en uygun ve en tatminkâr teoriyi bulmak, öğretmen ve sınıfın kararına kalan bir meseledir. Öyleyse böyle bir değerlendirmede önceden varolan veya tümdengelimle kararlarımızı şekillendiren bir cevap yoktur. Doğru cevap, öğretmenin otoritesini kullanarak sınıfı yönlendirmesinin bir sonucu olacaktır.

Ve nihayet eğer öğrencilerimizin eserin tekniklerini ve bölümlerini tartışmaya devam etmelerini istersek, bu işte başarı sağlayabilmek için, esere bir bütün olarak bakmamız gereklidir. Eleştiri tekniklerini, bir eseri sadece tahlil etmek için, bütünden ayrı düşünemeyiz; bu teknikleri belli bir yorumun hizmetine vermemiz, eserin bütününü kavramamızla mümkündür. Bu denemenin amacı, eserleri bazı kategorilere sokmak değil, fakat bize onları mümkün olan çeşitli yapı kalıpları içinde görebilme fırsatını vermektir. Çünkü eğer herhangi bir yapı içinde bir eserin bölümleriyle, hikâye tekniklerinin ilişkisini ve uygunluğunu incelemek istersek, bu tekniklerin neyle ilgili olarak ve ne amaçla kullanıldığını anlamamıza yarayan bir hipotezle işe başlamalıyız. Eserin bütünü tanımlamak, her şeyi içine alan bir çerçeve sağ-

lar ve çerçevenin sınırları ve terimleri içinde yapı hakkında söyleyeceğimiz şeyler, anlam ve amaçlarını kazanırlar.

Philip STEVİCK

Roman Bölümlerinin Dayandığı Teori (The Theory of Fictional Chapters)

I.

Henry James, **Roderick Hudson**'un ön sözünde *'Gerçekten evrensel olarak ilişkiler, hiçbir yerde durmaz. Sanatçının en muhteşem meselesi, sadece kendi geometrik kurallarına göre, bu ilişkilerin ebediyen ve mutlak şekilde devam ettiği bir daire çizmektir. Sanatçı için en zor olan mesele, yazdığı komedi ve trajedide hayatın devamlılığını ifade etmektir. Bu devamlılık, bir an bile durmaz ve bir şey yaratabilmek için, sanatçı, aynı zamanda, hem bu devamlılığa yer vermek, hem de onu unutmak zorundadır'* diyor. (**Roman Sanatı,** s. 5.) Şüphesiz ki, bitmesi gereken, sadece roman değildir. Bütün sanatlarda bir son vardır; müzik sessizlikle, resim çerçeve veya duvarla biter; edebiyatın herhangi bir çeşidi ise, en azından, kitabın kapakları arasında kalır. Fakat bir roman yazarının kaderi, James'in sözleriyle 'ebedî çıkmazı', sanatının bir kere değil, defalarca bitmek zorunda oluşudur. Romancının meselesi, bir oyun yazarının veya uzun manzum eserler yazan bir sanatçının meselelerinden çeşit olarak farklı değildir, fakat derece ve yoğunluk bakımından farklıdır. Çünkü romanın temel problemi, öz ve biçim bakımından devam ve değişikliği sağlayacak farklı malzeme ve ifade şekillerini araştırmak zorunda oluşudur. Bu, romandaki muhteva zenginliğinin ve tecrübe çeşitliliğinin gerektirdiği bir araştırmadır ve tiyatro eserleri ve manzum hikâyelerin bu çeşit bir araştırmaya ihtiyaçları yoktur. En küçük bölümünde bile, ısrarlı bir şekilde zaman kavramına karşı hassas olan romanın, geçici sürekliliğinin sık sık kesilmesi, bu sürekliliğe ters düşüyor görünse de, doğrudur. *'Güvercinin Kanatları' (The Wings of the Dove)* adlı eserin zengin ayrıntılarla süslenmiş sürekliliği, otuz yedi parçaya; **Gurur Pazarı,** artmış yedi parçaya ve **Don Quixote**'nki ise, yüz yirmi altı parçaya bölünmüştür. *'Süreklilik'*, **Lazarillo de Tormes**'un yazarı için ve *Fielding, Sterne, Galsworthy* ve **Finnegans Wake**'in yazarı için çok farklı anlamlara geldiği halde, hepsi için sürekli bir mensur eser yaratmak, bu eseri birbirinden kısmen farklı, kısmen de kendi içinde sürekliliği ve bütünlüğü olan kısa bölümler yaratmak demektir. Roman sanatında böyle hayatî ve evrensel bir biçim meselesini ayrıca incelemek gerekmez mi?

Bu soruya cevap bulmanın bir yolu, tecrübe ve sanat arasında, özellikle bir şeyi tamamlamak ve bir desen yaratmak içgüdüsünü tatmin etmek bakımından, ortak bir zemin aramaktır. En basit şeklinde, Gestalt formülünde olduğu gibi, üç nokta görüp bu noktaları, bir üçgenin köşeleri olarak tanımlayan insanın durumunda olduğu gibi, her insanın da, bir işi tamamlama ve bir desen yaratma içgüdüsü vardır. Gökyüzünü seyreden bir kişi, bir grup yıldızın 'W'ye, bir başka grubun da 'Yengeç'e benzediğini söyleyebilir. Bir kimse, yerde gördüğü bir çöküntüyü etrafındaki yükseklikle mukayese ederek ona 'delik' diyebilir. Köhler'in dediği gibi, 'dilimizde bir desen yaratma, fakültemizin icat ettiği yüzlerce kelime vardır. Kıyı, kenar, başlangıç, son, kara, parça, kısım, gerisi, geri kalan, ilerleyen, bitiren, devam eden, sapma yapan, bükülen, geri bırakan ve bunun gibi kelimeleri ve ifadeleri örnek olarak gösterebiliriz. Böylece bir şeyin sınırlarını belli etmek, insan zekâsının özelliklerinden birisidir. Netice olarak uzun bir hikâyeyi de belli kalıplar içinde biçimlendirmek, insan zekâsının kaçınılmaz özelliklerinden birisidir. Üstelik Susanne Langer'in savunduğu gibi, edebiyatın amacı, hafızada kalıcı bir desen yaratmaktır. Böylece desen yaratma içgüdümüz, gerçek hayatta olduğundan daha çok tatmin edilmiş olur.

Gestaltçıların savunduğu gibi, hayatta ve sanatta desenler yaratmak, evrensel bir içgüdüdür, fakat her zaman bu içgüdünün tatmini mümkün değildir. '*Koltuk Takım Yıldızları*'nın (Cassiopeia) etrafındaki ince saha sayesinde, bu takımyıldızların şeklini ayırt etmek mümkündür. Samanyolu'nun içinde ise, başka şekiller bulmak mümkün değildir. Bir hadden sonra, eğer tecrübenin ham maddesi çok sayıda ve birbirinden ayırt edilmesi mümkün olmayan unsurdan oluşuyorsa, bu tecrübeyi bir şekil içinde görmek de zorlaşır. Tecrübeden sanata geçmek gerekirse, boşlukta tek bir noktadan ve oldukça kısa bir zaman süresi içinde hareket eden bir gözlemci, sınırlı oldukları için, pek çok resime uygun tepkiyi gösterebilir; hatta bu resim David'in yaptığı oldukça kalabalık tarihi sahnelerden biri de olsa. Uzun hikâyelerde ise, bir eseri niteleyen şekli dolaysız bir şekilde kavramak çok zordur. Nasıl Samanyolu içinde başka şekiller göremiyorsak, uzun bir hikâyenin muhtevasındaki çeşitli unsurlar da, onun bütününün sahip olduğu şekli görmemizi zorlaştırır. Yani uzun hikâyeler bütün olarak kavranırlar. Sahip oldukları çeşitli unsur ve ayrıntılardan dolayı, uzun hikâyelerin biçim özelliklerini kavramak çok zordur. Percy Lubbock, uzun hikâyelerin bütününü kavramanın zorluğunu, 'Roman Sanatı' adlı eserinde çok beliğ bir şekilde anlatmaktadır:

Bir sanat eserine şeklini (formunu) veren özü yakalayabilmek, ona sımsıkı sarılmak ve onu rahatça incelemek; -işte, bir sanat eleştiricisinin yapmaya çalış-

tığı ve ebediyen yenik düştüğü iş budur. Hiçbir şey, hiçbir güç, bir sanat eserini böyle hareketsiz ve cansız bir nesne gibi elinde tutamaz. Bir sanat eserinin özü, daha biz onu okurken, hafızamızdan kayar ve gider; hatta son sayfasını çevirdiğimiz zaman, eserin büyük bir bölümü, en can alıcı ayrıntısı elimizden kayıp gider. Birkaç gün veya ay sonra, ondan elimizde kalen nedir? Bir izlenim kümesi, hayal meyal hatırlanan roman dünyası içinden bazı belli noktalar! İşte bir sanat eserinden genellikle elimizde kalan şeyler bunlardır. Hiç kimse geçip giderken, gözüne ilişen bir bina, bir heykel ve bir resmi sanat açısından değerlendirme cesaretini gösteremez. Yine de edebiyat eleştiricisi, genellikle üzerine fikirlerini inşa etmek için bundan daha fazlasına sahiptir.

Kısa hikâyeler, bir oturuşta okunabilirler. Hem klasik teori bakımından, hem de uygulamada, kısa hikâye, okuyucunun yakalayabileceği bir biçime ve bütünlüğe sahiptir. James, kısa romanın biçim ve bütünlüğe sahip olan roman olduğunu söylerken, kırk-elli sayfa içinde bile, bir hikâyenin, sahip olduğu şeklin bütünüyle okuyucuda istenen tepkiyi uyandırabileceğini kastetmek istemiştir. Fakat destan, romans ve roman gibi uzun hikâyeler, okuyucunun desen yaratma ve bu deseni belleğinde muhafaza etme gücünün üstündedirler. Belki de en ideal okuyucu, böyle uzun bir hikâyeyi, araya başka bir şey sokmaksızın, bir oturuşta okuyandır. Buna rağmen, Percy Lubbock'un anlatmaya çalıştığı başarısızlığın engellenebileceği söylenemez.

Eğer sanat, genellikle, sanatçıdan ve okuyucudan insan tecrübesine düzen veren bir yetenek istiyorsa, uzun hikâye yazarının da, eserini kendi içinde bir düzene sahip olan, birbirinden farklı ve eserin bütünüyle mukayese edildiği zaman, ikinci derecede öneme sahip bölümlerden oluşturması bir mecburiyettir. Böylece yazar, eserinde farklı seviyelerde tatmin edilecek olan beklentilerin gereğini farklı bölümlerde yerine getirebilir; başlayan ve biten günler, kurulan ve bozulan ilişkiler, zaman zaman ziyaret edilen yerler, mağlûp edilen düşmanlar gibi unsurlar, farklı bölümlerde yer alır. Uzun bir hikâyenin bütününün biçimini kavramak, zor olduğu için, okuyucu, roman başkişisinin yaşadığı ruhsal büyüme sürecini veya bir aşk hikâyesinin içindeki ayrıntılar gibi küçük bölümlerin kümeleşmesinden doğan deseni daha kolayca görebilir. Başka bir ifadeyle, okuyucu bir destanın farklı bölümlerinin sahip olduğu farklı düzenlemelere tepki göstererek bütününe de tepki göstermiş olur; bir roman okuyucusu da romanın farklı bölümlerindeki farklı desenlere tepkide bulunarak bütününe de tepkide bulunmuş olur. Uzun bir eserin bütünden farklı ve ayrı olan bölümlerini anlamaksızın eseri bütününü anlamak mümkün değildir.

Bir sanat eserindeki alt düzenlemelerin oluşturulması hakkında yazarın faydalanabileceği çeşitli teoriler vardır. Önce yazar, eserindeki bölümleri

sınırlayarak bu bölümlerde sunacağı malzemeyi düzenleme fırsatını bulur. Geştalt psikolojisinin terimleri içinde yazar, bize önce üç nokta verir, sonra bu noktaları birleştirerek bir üçgenin nasıl meydana getirileceğini gösterir. İkinci olarak yazar, materyallerini bizce bilinen bir düzenleme içinde sunuyor görünürken, beklentilerimiz bakımından sürpriz teşkil eden yeni bir düzenlemeye dönebilir. Bu durumda yazar, bize üç nokta verir, fakat bir üçgen çizeceği yerde, aynı noktalardan bir daire oluşturuverir. Wertheimer, eleştirici zekâyı 'bir geştaltı başka bir geştalt lehine bozma süreci' olarak tanımlamıştır. Bu tanım, hikâye sanatını yaratan dehayı tanımlamaya çok uygundur. Üçüncü durumda, yazar bize kendi ifade şeklini telkin eden materyalleri verir, fakat şekli gizler. Bu durumda yazar, bize üç nokta verir ve bizi, istersek, üçgen oluşturma ve sorumluluğuyla başbaşa bırakır. Dördüncü durumda yazar, bize hangi şekil içinde ifade edileceğini bilmediğimiz bir materyal sunar, dağınık bir şekilde serpilmiş noktalar verir; biz istersek, materyali içine dökebileceğimiz bazı kalıplar oluşturabiliriz. Fakat teklif ettiğimiz her şekil veya düzenleme, Rorschach'ın mürekkep lekeleri gibi subjektif, keyfî ve kesinlikten uzaktır. Bu dört durumda da zaman ve mekânda yer alan olaylara bir biçim, bir düzen verilmektedir. Bununla beraber uzun bir hikâyenin bölümler halinde sunulması, ifade ettiği mananın çok üstünde, saf bir estetik zevk verir. Bu, hikâye sanatının genellikle veremeyeceği çeşitten soyut bir estetik zevktir. Kenneth Burke, her çeşit sanattan beklenebilecek şeyleri bir kategori halinde sunmaktadır. İnsan, bir soneyi okurken, onun on dört mısradan meydana geldiğini, Pope'un birbiriyle kafiyeli ikişer mısralık birimler şeklinde yazdığını bilir; bir destan ise, bir yakarış ile başlar. Bir eseri okurken ortaya çıkan beklentilerden başka, eserin ait olduğu kategorinin telkin ettiği zevki de hesaba katmak gerekir. Bu beklentilerimiz tatmin edildikçe, Burke'un dediği gibi, eserin geleneksel şeklinin, şekil olarak sağlayacağı zevk de söz konusu olur. Burke, Bethoven'in finalinin, final olarak sağladığı zevki örnek olarak göstermektedir. Burke, dinleyicinin, eserin ilk bölümü çalındıktan sonra, finali beklediğini söyler. Homer'den günümüze kadar, uzun hikâyelerin okuyucuları, okudukları eserin bölümlerden oluştuğunu, eserin başlangıcı ve sonu arasındaki bölümlerin de başlangıç ve sonları olduğunu bilirler. Ve bu beklentinin tatmini, okuyucuda bir Çin vazosu karşısında duyulan ve biçimin vereceği cinsten soyut bir zevk uyandırır. Jane Austen, **Emma**'da bir bölüme şöyle başlar: *'Saçlar kıvrıldı ve oda hizmetçisi gönderildi. Emma düşünmek ve üzülmek için oturdu, gerçekten çok kötü bir durumdu!'* (Bl. 16.) Eğer bu iki cümlenin vereceği zevkin bir kısmı saçların kıvrılması ve üzülmeye başlama işinin kinayeli bir şekilde yan yana koyulmasında ise, alınacak zevkin bir kısmı da, sanatçının ustaca kullandığı klasik sanat ölçülerine uygun olan başlayış şeklinden kaynaklanmaktadır.

Susanne Langer, insan tecrübesinin hikâyede bölüm kalıplarına dökülmesinin, bu tecrübeyi kavramak için yaşanılan anlama sürecine denk olduğunu yazmıştır. Yazar, *'Oğullar ve Sevgililer'* adlı eserden, Mrs. Morel'in olayları anlayabilmek için onları düzene sokmak zorunda kaldığı bir bölümü örnek olarak almaktadır: *'Bir süre bilincini kontrol edemedi, mekanik bir şekilde geçen sahneyi hatırladı. Sonra aynı sahneyi yaşadı. bazı anılar ateşten bir damga gibi ruhunu dağlıyordu; her seferinde geçen saatin olaylarını tekrar yaşadı, her seferinde ruhu tekrar tekrar dağlandı, ta ki, bu ateşten damga ruhuna iyice yerleşip onun verdiği acı yok olana kadar. Ve nihayet kendine gelebildi.'* Mrs. Langer, *'Hayat, biz ona bir şekil verene kadar, darmadağınıktır. Ekseriya içinde bulunduğumuz durumları ve hayatımızın olaylarını anlama sürecimiz.* Mrs. Morel'in *yaşadığı hareketi anlamak için sarf ettiği çaba kadar bilinçli değildir, fakat hemen hemen aynı şekilde olur. Biz de, anlayabildiklerimizi kelimelere döker, kendi kendimize söyler ve onları sahneler içinde görürüz. Öyle ki, onların en önemli olanlarını hemen hemen tekrar yaşarız'* der. Mrs. Langer, duygularımızı yenerek tecrübelerimizi aklın gözüyle görmek için, onları düzene sokmayı çocukluğumuzda bize anlatılan masallardan, okuduğumuz sanat eserlerine kadar bütün edebiyattan öğrenmişizdir, der. Aksi halde uzun bir eserde bütünün estetik olarak kavranması güçtür.

II.

İngiliz edebiyatında XVIII. yüzyılın en büyük romancıları, romanlarındaki bölümleri farklı şekillerde oluşturmuşlardır. Onların çeşitli tavırları, yukarıda sözü edilen kategorik sebeplerin ötesinde herhangi bir romanda bölümlerin varlıklarının sebebini aydınlatmıştır. **Moll Flanders**'de Defoe, eserini bölümlere ayırmaz; roman hiçbir kesintiye uğramaksızın uzar gider. Bununla beraber bazı hikâye ünitelerinin varlığı, dikkati çekmektedir. Bu tip ünitelerden biri şöyle biter:

> *"Bu işin de sonu geldi; çünkü hemen hemen bir yıl sonra, onun eskisi kadar sık gelmediğini fark ettim ve nihayet vedalaşmadan ve nefret etmeksizin onu tamamen terk ettim. Böylece bu kısa hayat sahnesi de sona erdi. Bu tecrübe bana pişmanlıktan başka hiçbir şey kazandırmadı."*

Açıkça böyle bir ifade, bir bölümün sonu demektir; hatta eğer bu bölüm ötekilerden herhangi bir şekilde ayrılmamışsa bile. Defoe'nın veya Moll'un özetlediği durum, hikâyede bu çeşit bir bölünmeyi ima etmektedir. Özette ifade edildiği gibi, Moll'un hayatında ne yoğun bir birikim, ne de dönüm noktası vardır; olaylar yatay olarak birbiri ardından gelmektedir.

Moll'un duygusuzlaştığını ve vicdan azabı çekmeye başladığını göstermek için, Defoe'nun kullandığı bazı tekniklere rağmen, Moll'un hayatı, yaşadığı eğitim sürecini veya ahlakî gelişme sürecini ifade eden safhalardan çok, aralarında sebep-netice ilişkisi olmayan olaylarla doludur. Defoe'nun eserinde bir hikâye ünitesi, dramatik bir durumun sonuna kadar devam eder, -bu bir aşk ilişkisi, yeni bir uğraşı, bir seyahat olabilir- bir hikâye ünitesinin ardından yenisi başlar. Defoe'nun bir eserin yapısını inşa etmekte muhtaç olduğu ustalık, hikâyeyi biteviye bir hale getirmektedir. Fakat bazı hayatlarda yoğun birikimler, bazılarında dramatik dönüm noktaları vardır, bazıları ise Moll'unki gibi biteviyedir. Roman ilerledikçe Moll, tecrübeyle gelen kurnazlıktan başka bir şey kazanmaz; fakat roman dünyasının dışında kalan çok sayıda insan, yaşarken kendi varlıklarının manasını pek anlayamazlar. Böyle bir hayat şeklinin romana konu olmaması gerektiğini söylemek de gereksizdir. Moll'u, dramatik bir şekilde ilgi çekici ve kendi içinde tutarlı, insanüstü hiçbir amaç, harekete sevk etmez; fakat roman dünyası dışında da pek az insan, belli bir amacın peşinde koşar. Başka bir deyişle romanda episodik düzenleme de, dramatik düzenleme kadar meşrudur, çünkü insan tecrübesi de belli bir bakış açısından episodiktir. Doğum, evlenme, ölüm, itham, temize çıkmak, feragat etmek gibi olaylar, kendi içlerinde gerçek anlamda başlangıç ve sondurlar. Böylece Defoe'nun hikâyeleri, bölümlere ayrılmış olmamalarına ve karakterde büyümeyi gösteren bir değişme sürecine sahip olmamalarına rağmen, birbirinden zor ayırt edilen seri aşkları, kayıpları, krizleri ve kararlarıyla, oldukça inandırıcı bir yapıya sahiptirler ve yazar insan tecrübesini böyle gördüğü için, oldukları gibi şekillendirilmişlerdir.

Richardson'un eserlerinde, hayatta birbirinden farklı olan olaylar, Defoe'da olduğu gibi, sadece bir düzene sokulmamakla kalmazlar, aynı zamanda yazarın aynı olayı çeşitli bakış açılarından hikâye etmesi ve ayrıntıya boğması yüzünden, kaybolur giderler. Yani, bir olayın sonu, Clarissa'nın bir mektubunda ifade edildiği gibi, Lovelace'in ve belki Anna Howe'dan gelen bir mektupta da ifade edilir. Aynı olaylar, Jack Belford'da bıraktıkları izlenimlerde de tekrarlanırlar. Bu şartlar altında hiçbir olayın tatmin edici bir şekilde bitmesi mümkün değildir. Richardson'un romanlarındaki bölümler, keyfî bir şekilde oluşturulmuşlardır ve bir kompozisyonun sahip olması gereken başlangıç ve gelişme formüllerine sahip değildirler. Romanlardaki her bir mektup, üslubu ve retoriği içinde başlar ve biter, bu da mektup tekniğini kullanan bir romancının ihtiyacını karşılar.

Bununla beraber bir hikâyeyi mektuplarla bölümlere ayırmanın, sadece mekanik veya kestirme bir yol olduğu, bölümlerin hikâyede biçim özellikle-

rinin yarattığı tesirlerle hiçbir ilişkisinin olmadığı anlamına gelmez. Clarissa, bir mektubunun ortasında annesine şöyle der:

> *"Eğer mektubuna cevap vermezsem, ümitsizliğe düşecek, gördüğü muameleden dolayı küskünlüğünde kendisini haklı bulacaktır. Eğer ona cevap yazarsam ve o, bana olan saygısından dolayı, haklı küskünlüğünden vazgeçerse, Madame, lütfen benim nasıl bir minnet duygusu altında kalacağımı düşününüz."*

Aynı mektup şöyle bitiyor:

> *"Böylece her şeyi sizin sağduyunuza bırakıyorum. Bu konuda babama, amcalarıma danışıp danışmamakta serbestsiniz. Mr. Lovelac'e mektup yazıp yazmamak konusunda izninizi ve eğer yazacaksam, kiminle göndereceğimi bildirmenizi rica ediyorum.*
>
> Mutsuz, fakat sadık kızınız, C. Harlowe

XVIII. yüzyıl mektup üslubu, mektuba kararlı bir ifade kazandırmaktadır. Gerçekte hiçbir mensur ifade yapısı ve imzasıyla, bu eski mektup şekli kadar kesin ve tatminkâr bir sona sahip değildir. Yine de bir mektubun bundan daha çok kararsızlık ifade edebileceği düşünülemez. Mektupta kullanılan sıfatlar, parantezli ifadeler ve birbirini takip eden şartlı cümlecikler, Clarissa'nın kararsızlığını kusursuz bir şekilde ifade etmektedirler. Böylece Richardson, yüzlerce defa başlayan ve biten hikâye üniteleriyle, hiç bitmeyen psikolojik bir içerik arasındaki gerilime sahip, çok güçlü bir yapı inşa eder. **Clarissa,** birbiri ardından bitip yeniden başlamanın, başlamak için bir süre beklemenin, cevap beklemenin, yeniden beklemenin, tahammül etmenin azabını ifade eder. Kısaca, kısmen Clarissa'nın her mektubu, bitmek zorunda olduğu için çok etkileyici bir şekilde bittiği için, roman, baştan sona kadar devam eden trajik bir gerilime sahiptir.

Fielding, roman bölümleri hakkında bir teorisi olan birkaç İngiliz yazarından birisidir. Fakat yazar, bu konudaki fikirlerini bir bölümde öyle karmaşık bir kinaye ile ifade eder ki, söylediklerini anlamak çok zordur. Fielding, '*Vasat bir okuyucu, bir hikâyedeki bölümlerin, hikâyenin gerçek hacmini şişirmek için planladığını zannedebilir*' der. Aksine bir hikâyenin bölümleri, yazardan çok okuyucunun işini kolaylaştırmak içindir. Bölümler arasındaki boşluklar, dinlenme yerleri olarak düşünülebilirler ve boşluklarda okuyucu bir önceki bölümü tekrar gözden geçirmek fırsatını bulur. Bu gibi düşünce ve dinlenmeye fırsat veren boşluklara sahip olmayan hikâyeler, büyük denizler ve uçsuz bucaksız sahralar gibidirler, gözü ve ruhu yorarlar. Bundan başka roman bölümleri, yazara bölüm başlarında mesajlarını özetlemek fırsatını da verir. Uzun hikâyeler, bölümleri sayesinde hırpalanmadan oku-

nurlar ve bu bölümler Homer ve Virgil tarafından da kullanıldıklarından, esere klasik bir biçim kazandırırlar. Fielding'in roman bölümleri üzerine yazdığı bölüm, şu benzetme ile biter: '*Bir kasap, eti nasıl uygun parçalara ayırıyorsa, bir yazar da eserini uygun bölümlere ayırır, çünkü bu hem okuyucunun, hem de eti sofrada taksim edenin işini kolaylaştırır.*'

Şüphesiz ki, Fielding'in bu benzetmesi, kinayelidir. Yazar, Homer'in de, **Odyssey**'i, bir atmacanın avını tek tek yakalaması gibi, bölüm meydana getirdiğini söyler. Yine bütün bir bölümün düşüncesizce kaleme alındığını düşünmek mümkün değildir. Fielding'in asıl söylemek istediği, bütün araların dinlenme ve düşünmeye fırsat verdiği, bölümlere ayrılmamış uzun bir hikâyenin ruhu yorduğudur. Ona göre, estetik ilkeler ve psikolojik değerler tarafından muhakeme edildiği zaman, bölümler, kusursuz bir estetik anlam taşımaktadırlar. Bu fikir, bir önceki bölümde savunduğum ilkeye ters düşmemektedir ve okuyucunun şekil oluşturma kapasitesine göre hikâyenin hacmini sınırlamak ihtiyacından doğmaktadır. Fielding'in bu konuda ciddî olduğunun delili, uygulamalarıdır. Çünkü o, bölümlerinin uzunluğunu okuyucularının dikkatlerini toplayabilecekleri sürelere göre ayarlamıştır. Yani Fielding'in bölümleri hikâyeci ve okuyucuya ve belki de karakterlerin kendilerine düşünme fırsatı vermenin zamanı gelince, aşağı yukarı keyfî bir şekilde biten birimler halindedirler. Örnek olarak **Tom Jones**'dan bir bölüm alalım. Bu bölümde Mrs. Waters'ın kimliği, *Dağların Adamı* üzerine düşünceler, Partridge'in köylü dehası, bir çavuşun kavgacılığı, çok miktarda meyhane likörünün etkisi, Sophia'nın görünüşü ve bunun gibi şeyler vardır. Aslında böyle bir bölüm, birkaç misli daha uzatılabilir. Fakat bu da Fielding'in öteki bölümleri gibi, sayfalarca devam etmektedir.

> *"Tom Jones'un güzelliği Mrs. Waters'ı büyüledi; fakat Tom'un kalbini göremediği için Mrs. Waters, bütün ilgisini onun görünen güzelliği üzerinde topladı. Aşk sofrasında büyük bir iştahla karnını doyurabilirdi, bir başkasının da daha önce aynı sofrada karnını doyurmuş olduğunu ve gelecekte de doyurabileceğini aklına bile getirmedi. Bu, incelikle pek ilgisi olmayan, daha çok maddeyle ilgilenen bir duyguydu; bu âşıklarını başkalarıyla paylaşmadıklarından emin oldukları zaman, kendilerini âşıklarına vermekten kaçınmakla tatmin olan kadınların arzularından daha az kaprisli, kötü huylu ve bencil bir duygudur"*

Bölümdeki bütün bu alaylı ve tumturaklı ifadelerden, bilgiçlikten, yanlış anlaşılan niyetlerden, gerçek ve sahte samimiyetten, ifade oyunlarından sonra, Tom Jones'a, onun çapkınlıklarına, aşkına ve kadın tabiatına dönmenin zamanı gelir. Bu bölüm, başlangıcı, dönüm noktası ve sonuyla gelenek-

sel anlamda bir episod değildir, kendi özünden kaynaklanan bir mecburiyetten dolayı sona ermez; sadece yeteri kadar uzamıştır. Böyle bir bölüm, okuyucunun kafasında kolayca bozulabilecek bir gestalt bırakır. Fakat yine de '*Burada Anlatılan Çok Şey Oldu*' başlıklı bölümde de olduğu gibi, her bölümdeki konular arasında belli bir gruplaşma vardır.

Bu Fielding'in bölümlerinin, yukarıda söylendiği gibi, keyfi bir şekilde veya sadece okuyucunun ilgisini çekmek için şekillendirildiği anlamına gelmez. Gerçekte Fielding'in kullandığı teknikler, çok çeşitlidir ve hepsi de, kompozisyon geleneğini yaratan ilkelere uygundur. Fielding'in yaptığı gibi, bölümler arasındaki sahneleri değiştirmek, bölüm içi sahnelerin değiştirilmesinden daha kolaydır. Fielding, yeni bir bölümde kullanacağı tona uyum sağlayabilmek için, bir önceki bölüme son vermiştir ve böylece yazarın ön söz olarak kullandığı ve sanat meselelerini tartıştığı bölümlerden gerçek hikâyeye geçerken yaptığı değişiklikler -meselâ Partridge'le ilgili kinayeli bir bölümden, Sophia'nın ıztırabındaki yoğunluğu ifade eden bölüme kadar yaptığı üslup değişiklikleri ve bu gibi ayarlamalar- bir hikâyeyi bölümlere ayırmada kullanılan teknikler tarafından kolaylaştırılmıştır. Pek çok eleştiricinin ve Fielding'in kendisinin de dediği gibi, **Tom Jones,** pek çok tezadın oluşturduğu bir yapıya sahiptir. '*Farklı Bir Görüş Açısından Blifil ve Jones'un Farklı Yönleri*' başlıklı bölüm, bunun tipik bir örneğidir. Fielding'in eserlerini okurken, karakterleri farklı bakış açılarından görmemiz, görüntüyü gerçekle mukayese etmemiz gerekir. Böyle tezatlardan oluşmuş bir yapıyı, kısa bölümlerin sağladığı esneklik sayesinde inşa etmek kolaydır. Nihayet, Andrew Wright'in da dediği gibi, Fielding, okuyucusuna sık sık Hogarth'ınkine benzeyen statik tablolar sunar. Bunun en göze çarpan örneği, '*Amelia*' adlı bölümün başlangıcındaki hapishane sahnesidir. Bu, tamamen kesintisiz bir şekilde hikâye etmenin gerektirdiği bir tekniktir. Özellikle her tablonun, içinde bulunduğu bölümün çerçevesi içinde ve onunla birlikte varlığını sürdürmesi, hayal edilmesi güç bir başarıdır.

Buraya kadar roman yazarlarının, en azından XVIII. yüzyıl romancılarının, gerçek tecrübenin yapısına uygun olarak hikâyelerini bölümler halinde yazdıklarını söyledik, çünkü hayatta birbirini takip eden hayal kırıklıkları ve başarılar, hikâyeyi bölümlere ayırmakla, güçlü bir dramatik şekil içinde hikâye edilebilirler ve okuyucunun hayal gücü ve dikkati, uzun hikâyelerden çok, kesintisiz ve kısa olanlara uyum sağlayabilir ve roman yazmanın, sahne değiştirme, sahne atlama gibi teknik taleplerini, hikâyeyi bölümlere ayırarak karşılamak daha kolaydır. Bu söylediklerimizin hiçbiri, Sterne için geçerli değildir, çünkü ona göre kitap bölümleri hayatı temsil edemezler.

> *"Bilmeniz gerekir ki, annem -ama bundan önce, size, bundan daha gerekli olan elli şey söylemeliyim- üstesinden gelmeyi vaad ettiğim yüz tane meselem ve bin tane üzüntüm, birbiri üzerine üç katlı yığılmış, üzerime çullanan ailevi talihsizliklerim var:- geçen gün bir inek, Toby amcanın mülkünün sınırlarını ihlâl etti ve iki buçuk ölçü samanını yedi ve yolu üzerindeki çimenleri çiğnedi -Trim, ineğin yargılanması için ısrar ediyor-, inek vurulmalı diyor, -Stop ise, ineğin çarmıha gerilmesini istiyor.- Ben ise, benim gibi Tristram adıyla vaftiz edilmesini ve ömrü boyunca işkence çekmesini uygun görüyorum. Hepimiz ne zavallı, mutsuz şeytanlarız."*
>
> (**Tristram Shandy,** s. 206.)

Yazdığı bölümlerin sınırları içinde Sterne, bir hayli komik unsur kullanmaktadır. Sterne, geleneksel bölüm oluşturma tekniklerini komik bir etki yaratmak için ihlâl etmektedir. Yazar, bölümlerle romanda olayların dramatik bir şekilde gelişmesini yoğunlaştırmak yerine, olayları dağınık bir şekilde sunmaktadır. **Tristram Shandy**'deki bölümlerin bazıları, birkaç satırlıktır; bazıları ise, kesintisiz bir şekilde uzayıp gitmekte ve Fielding'in, okuyucunun ilgisi hakkında geliştirdiği iddiayla çelişmektedir. Sterne de, kendi teknik anlayışına sadık kalmakla beraber, bu teknik meseleler, geleneğe, gelenekle alay edecek şekilde ters düşmektedir. Bir bölüm şöyle biter: '*Kendi kendinize hayal kurunuz* -fakat bu sözler, bir bölümün başlangıcı olmalı.' Bundan sonraki bölüm şöyle başlar: 'Bölüm dokuz- *çömelmiş küçük bir adamı, Doktor Stop'un kaba şeklini hayal ediniz...*' **Middlemarch**'ın sonunda, George Eliot, her sonun bir başlangıcı olduğunu söyler. Sterne ise, hikâye bölümlerine aldığı tavırla, sonlardaki başlangıçları tanımak şöyle dursun, bölümlere inanmadığını ifade eder. Sterne, hikâye ünitelerinin gerçeği yansıtmadığına inanır. Sterne'in eserinde episodlar episod değildirler; sapmalar da, sapma olmaktan uzaktırlar. Böyle serbest çağrışımlara dayanan, görünüşte keyfi bir düzenlemenin yarattığı etki, tam olarak yukarıda söylendiği gibi, insanın romanda bir şekil arayıp bulma mekanizmasının, Tristram'ın düşünceleriyle oynayarak, hikâye sanatının geleneklerine ters düşecek bir şekilde köklü bir değişikliğe uğratılmasıdır. Şüphesiz ki, bölümleri olmasaydı, **Tristram Shandy,** daha az gülünç ve okunması mümkün olmayan bir eser olurdu. Yine bölümleri olmasaydı. Sterne'in yarattığı, düşüncelerinin akışını kontrol edemeyen bir Tristram imajı da olmazdı. Ve nihayet Sterne, hikâye sanatında 'bölüm' kavramına inanmadığı için, bu ölçüde gülünç bölümler yazabilmiştir.

Böylece XVIII. yüzyıl romancıları, 'bölüm' yazma tekniğindeki bütün gelişmeleri uygulamışlardır; önce hikâyeyi bölümler halinde yazmanın gere-

ğini anlamışlar, böyle yazmanın bütün potansiyellerini gerçekleştirmişler ve nihayet hikâyeyi bölümler halinde yazmayı alay konusu etmişlerdir. Bir bakıma bir roman tekniği olarak bölüm yazma konusunda söylenecek bir şey kalmamıştır. Jane Austen'in romanlarındaki başlangıçlar ve sonlar, teknik değişiklikleri, bölümler arasındaki ilişkiler öyle çeşitlidirler ve öyle ustalıkla ele alınmışlardır ki, kendi başlarına bir roman ağırlığına sahiptirler. Fakat Austen'in bölümleri, XVIII. yüzyıl romanını yaratan teknik ustalığının üstüne pek çıkmış sayılmazlar. Bir başka anlamda XIX. yüzyıl romancıları, hikâye bölümlerini XVIII. yüzyıl romancılarından farklı bir şekilde kullanmışlardır. XIX. yüzyıl romancıları, karakterlerini nasıl büyütüp değiştireceklerini öğrenmişlerdir, James'in sözleriyle karakterlerine boyut kazandırmayı ve çevrenin baskısını nasıl ifade edeceklerini öğrenmişlerdir. İşte karakterlerin, bu yeni sebep-netice ilişkisi içinde yaşadıkları gelişme süreci, romanların bölümlere ayrılma şekliyle yakından ilişkilidir.

Mesela, **Middlemarch**'ta Dorothea ile ilgili bölümler, su damlalarıyla yapılan, Çin usulü bir eziyetin işlevini yapmaktadırlar. Bu bölümlerde, Dorothea'nın şahsiyeti tedricen değişir; bu psikolojik değişmenin safhalarının, derecelerinin, krizlerinin ve küçük gelişmelerinin, bölümlerde ifade edilmeksizin nasıl meydana geleceğini hayal etmek bile zordur. *'İhtiras Yolu'* adlı eserin ilk bölümleri, Ernest'in kaçıp kurtulamayacağı bir genetik ve sosyal bağımlılığı tabaka tabaka inşa eder. Uzun bir hikâyeyi bölümlerden oluşmuş bir yapının imkânları içinde ifade etmenin kolaylığı olmasaydı, Butler'in bu içine sızılması mümkün olmâyan yoğun çevre şartlarını yaratabileceğini hayal etmek bile zor olurdu. *'Aspern Yaprakları'* adlı eserde adını bilmediğimiz anlatıcının, kendi kurduğu entrikanın içine girdikçe, tedrici olarak ortaya çıktığını hissederiz; aynı zamanda Miss Tita'nın çekingenliğini ortadan kaldıran küçük olayları ve Miss Bordereau'nın anlayışını geliştiren öteki olayları da takip ederiz. Bu eserde de bölümler, hikâyeyi engellemez, aksine hikâyenin anlatılmasını mümkün kılar.

Bakış açısı meselesini bir kenara bırakıp ahlakî, psikolojik ve kültürel sahalardaki geniş kavramları romana uygulamayı tercih eden eleştiriciler için, hikâye etme sanatının geleneklerini teknik bakımdan çözümlemek pek zor olmuştur. Bununla beraber, herhangi bir romancının, geniş anlamda estetik kurallara ve belli anlatım tekniklerine göre davranmasının bir mecburiyet olduğunu belirtmek, romanın canlılığından ve sosyal atmosferinden vazgeçmek demek değildir. Bunlar arasında bölüm yazma ile ilgili kurallar, sınırlayıcı da olsalar, mensur hikâyelerle doğan ve onlarla yaşayan geleneği oluştururlar. Çünkü yukarıda tartıştığım gibi, uzun bir hikâyeyi bölümlere

ayırmak, onu anlaşılır yapmak için gereklidir ve üstelik bu teknik sayesinde hikâye, ifade etmesi gereken bütün gerçeği bize taşıyabilir.

V. BÖLÜM

KARAKTER

Eleştiri teorisinde, her şeyde olduğu gibi, takip edilen modalar vardır. XIX. yüzyıl boyunca ve XX. yüzyılın başında, moda olan roman eleştirisi, ilk planda karakterleri ele almak, onların motiflerini çözümlemek, çizilen portrelerin başarılı olup olmadığını tartışmak ve ekseriya onlara duyulan sevgiyi ifade etmekle yetinmiştir. Hem Don Quixote, Sancho, Sterne'nin Toby Amca'sı, Scott'un Jeanie Deans'ın, hem de Dickens'in çizdiği karakterlerin hepsi, uzun bir süre devam eden böyle bir eleştirinin konusu olmuşlardır. Son derece zeki ve kinaye dolu bir romancı olan Jane Austen'in, uzun bir süre yumuşak ve müşfik bir tarihçi olarak düşünülmesine sebep olan eleştiri şekli buydu. Tiyatro eserleri de, buna benzeyen bir şekilde değerlendirilmişlerdir. XIX. yüzyıl boyunca, roman incelemelerinde olduğu gibi, Shakespeare incelemelerinde de, karakter tahlilleri ağır basmıştır. Karakter çözümlemelerini ön plana alan eleştiriye gösterilen tepki, romandan çok, oyun eleştirilerinde göze çarpar. Oyun eleştirilerine uzun süredir gösterilen tepki, L. C. Knights'ın, Shakespeare eleştiricisi A. C. Bradley'in ilkelerine -haksız da olsa- yaptığı hücum, Knights'ın '*Lady Macbeth'in Kaç Tane Çocuğu Vardı*?' başlıklı makalesinde zirveye erişmiştir. Roman eleştirisinde karakterin önemine gösterilen tepki, yaygın olduğu kadar da şiddetliydi. 1930'lu ve 1940'lı yıllarda, özellikle F.R. Leavis tarafından **British Journal Scrutiny**'da yayımlanan roman eleştirilerinin herhangi bir bölümü incelenirse, bu tip eleştirilerde karakterin önemine şiddetle karşı çıkıldığı görülür. Böylece asrın ortasında, roman eleştirisinde moda öyle değişti ki, ciddi eleştiri yapan çevrelerde roman karakterlerinden söz etmek, gerçekten imkânsız bir hale geldi.

E. M. Forster'in '*Romanın Unsurları*' (*Aspects of the Novel*) adlı eseri, yazarın şahsına münhasır ve orijinal bir eserdir ve bu modaların dışında kalmıştır. Bu kitap, roman eleştirisine aldığı bağımsız tavır içinde, karakter eleştirisinin modaya uygun olup olmadığını, karakteri ele alan eleştirinin iyi

veya kötü olup olmadığını örneklerle tartışır ve okuyucunun, roman karakterlerine, onlarla aynı beşerî duyguları paylaştığı için ve tecessüsünden dolayı ilgi duyduğunu ifade eder. Şüphesiz ki, karakter, Forster'in ele aldığı konulardan sadece birisidir, fakat en meşhur olanıdır. Çünkü Forster'in karakter eleştirisi, roman eleştirisine 'yuvarlak ve düz karakterler' (round, flat characters) gibi terimler kazandırmıştır. Bu terimler, eleştiride çoğunlukla çok kötü bir şekilde uygulanmışlardır. En kötü şeklinde 'düz karakterler', Dickens'i yermek için kullanılan bir araç olmuştur. Şüphesiz ki, bu terimlerin en doğru kullanılış şekli, Forster'in, onları icat ettiği zaman, ne dediğini bilmekle mümkündür.

Eğer Forster, modanın dışında kalırsa, W. J. Harvey'in '*Karakter ve Roman' (Character and the Novel)* da, ona benzeyen bir yaklaşımın mahsülüdür ve kendi mütevazı yaklaşımı içinde modaya ters düşen bir eserdir. Bu eleştiricilerin karakter incelemelerini, eleştirilerini, oyun başlamadan önce, Hamlet'in öğrencilik günlerini tartışmaya sevk eden karakter incelemelerinin yeniden canlanmış bir şekli olarak görmek mümkün değildir. Onların karaktere yaklaşımı, daha çok 'gerçek', 'muhtemel', 'hayatın kendisi gibi' gibi sözlerle ne demek istediğimizin bilinçli bir açıklaması şeklindedir ve 'roman karakteri' kavramını, zaman, kimlik, hürriyet ve illiyet (causality) kategorileri açısından -aşağıdaki bölümde görüleceği gibi- açıklamak ve onları öteki karakterlerle olan ilişkiler ağı içinde görmeyi amaçlar. Kitabın amacı, romanda karakterin önemini savunmak ve çok cüretkâr bir tahmin değilse, karaktere dayalı bir roman eleştirisini kendi terim anlayışı içinde canlandırmaktır.

E.M. FORSTER

Düz ve Yuvarlak Karakterler (Flat and Round Characters)

Şimdi göçürme işleminden, iklime alıştırma işlemine geçiyoruz. Karakterlerin hayattan alınıp kitaplara mal edilip edilemeyeceğini ve bunun aksine kitaplardan çıkıp bizimle aynı odada oturup oturmayacağını inceledik. Teklif edilen cevap olumsuzdu ve bizi çok hayatî bir meseleyle yüz yüze getirdi. Günlük hayatımızda birbirimizi anlayabilir miyiz? Bugün meselelerimiz daha akademiktir. Roman karakterlerinin, romanın öteki unsurlarıyla olan ilişkisi çok önemlidir. Bu unsurlar, olaylar dizisi, tema, karakter ve romanda yaratılan atmosferdir. Roman karakterleri, kendilerini romancının diğer taleplerine uydurmak mecburiyetindedirler.

Öyleyse roman karakterlerinin, günlük hayatımızdaki karakterlere sadece benzemelerini bekleyebiliriz. Jane Austen'in romanlarındaki bir karakterin 'çok canlı' olduğunu söylediğimiz zaman, onun sahip olduğu her niteliğin hayattan alındığını, fakat bir bütün olarak bir roman karakterinin, çayda karşılaştığımız geveze yaşlı kıza sadece benzediğini söylemek isteriz. Miss Bates, Highbury'nin sosyal dokusuna yüzlerce iple bağlıdır. Miss Bates'i romanın dokusunun dışına çıkarmak için, Jane Fairfax'ı, Frank Churchill'i ve Box Hill'in bütün sakinlerini de onunla beraber roman dünyasının dışına çıkarmak mecburiyetinde kalırız. Hâlbuki Moll Flanders'i, hiç olmazsa deney yapmak amacıyla, roman dünyasından dışarı çıkabiliriz. Bir Jane Austen romanı, Defoe romanından daha karmaşıktır, çünkü roman karakterleri karşılıklı ilişkiler içinde birbirlerine bağlıdırlar ve olaylar dizisi de, bu karmaşıklığın bir parçasıdır. **Emma**'da olaylar dizisi sentezleyici unsur değildir ve Miss Bates'in rolü de küçüktür. Yine de bir karakter olarak Miss Bates, romanın dokusundaki önemli unsurlara bağlanmıştır ve sonuç, sımsıkı bir dokuya sahip olan eserden hiçbir şeyin koparılıp çıkarılamayacağıdır. Miss Bates ve Emma'nın kendisi, bir çiti oluşturan dallar gibidirler. Moll ise, tek başına duran bir ağaç gibidir; bir çiti seyrekleştirmek için, bazı fidanların başka bir yere göçürülmesi, o çiti mahvetmek için yeterlidir. Romanların çoğunda karakterler, birbirlerinin zararına genişleyemezler. Roman karakterleri, birbirlerinin varlığını karşılıklı bir şekilde sınırlarlar. Görüyoruz ki, roman yazarı, romanın sayıca çok ve karmaşık olan unsurlarıyla başa çıkmak mecburiyetindedir. Bir yanda zaman içinde gelişen 've sonra ... ve sonra...' şeklinde birtakım engellere rağmen, hoş bir seda ile akıp gitmesi gereken hikâye vardır; romancı bu hikâyenin insanlar hakkında olmasını tercih ederken, hayata zaman ölçüsünün içinden baktığı gibi, insan değerleri açısından da bakmak mecburiyetindedir. Roman karakterleri, çağırıldıkları zaman hizmete hazırdırlar, fakat hemen elimizin altından kaçmaları da mümkündür. Çünkü onlar da, bizim gibi insanlara benzerler, kendi hayatlarını yaşamaya çalışırlar ve bunun sonucu olarak ekseriya romanın esas planına karşı isyan halindedirler. Roman kahramanları, romancının elinden kaçıp kurtulurlar, onlar eser içinde eserdirler ve içinde bulundukları eserle uzlaşmaları zordur; eğer kendi başlarına bırakılırlarsa, eseri darmadağınık ederler; eğer çok sıkı bir kontrol altında tutulurlarsa, ölerek intikamlarını alırlar ve içten çürüyerek romanı da yok ederler.

Aynı zorluklar, oyun yazarı için de geçerlidir ve onun başa çıkması gereken başka meseleler de vardır -bunlar oyunu sahnede canlandıracak sanatçıların yarattığı meselelerdir.- Sanatçılar, bazen canlandırdıkları karakterlerin, bazen de bir bütün olarak oyunun tarafını tutarlar; sık sık da her ikisinin de can düşmanı kesilirler; ortaya koydukları ağırlık öyle büyüktür ki, her-

hangi bir sanat eserinin onlara rağmen hayatta kalması çok güçtür. Bu ölçüde iddialı olmayan bir sanat şekli için endişe etmemiz gerekmez, fakat sırası gelmişken oyunların sahnede kitaptakinden daha iyi olduklarını söylemek, olağanüstü bir şey değildir. Shakespeare ve Chekhov'u anlamamız için, sahnedeki bir avuç hırslı ve nevrotik insanın yardımına ihtiyacımız yoktur.

Romancının işi, oldukça zordur ve biz burada bu güçlüğü yenmek için kullanılan tekniklerden ikisini incelemek istiyoruz: İçgüdüsel metot, çünkü romancının eserini yaratırken kullandığı teknikler, bizim eseri incelerken kullandığımız tekniklerle nadiren aynıdır. İlk teknik, romanda çeşitli karakterlerin kullanılmasıdır. İkinci teknik ise, 'bakış açısı' ile ilgilidir.

Roman karakterlerini 'düz' (flat) ve 'yuvarlak' (round) olmak üzere ikiye ayırabiliriz. Düz karakterler XVII. yüzyılda insan mizacındaki hâkim unsurları temsil eden tipler ve karikatürler (humorous characaters) olarak tanımlanmışlardır. En saf şeklinde düz bir karakter, tek bir fikrin veya niteliğin sembolüdür. Eğer düz karakterler, birden fazla nitelik veya unsura sahip olmaya başlarlarsa, yuvarlak karakterler olmaya da başlarlar. Gerçekten düz bir karakter, *'Mr. Micawber'i hiç terk etmeyeceğim'* gibi bir cümle ile tanımlanabilir. İşte Mrs. Micawber böyle bir karakterdir -Mr. Micawber'i hiç terk etmeyeceğini söyler, terk etmez ve hepsi bu kadardır. Veya *'Lammermoor'un Gelini' (The Bride of Lammermoor)* adlı eserde 'Efendimin fakirliğini, hilelerle de olsa, saklamalıyım' diyen Caleb Balderstone da böyle bir karakterdir. Tam ifade etmese de, bu sözler Caleb'i tanıtmaya yeter; onun, bunun dışında hiçbir varlığı yoktur; ne hoşlandığı şeyler, ne de çok tutarlı bir şekilde yaratılmış olan bu uşağı karmaşık unsurlardan oluşmuş bir karakter yapan özel hırslar ve acılar vardır. Ne yaparsa yapsın, nereye giderse gitsin, hangi yalanları söylerse söylesin, hangi tabakları kırarsa kırsın, onun varlığının sebebi, efendisinin yoksulluğunu gizlemektir. Bu, onun sabit fikri değildir, çünkü onda bir fikrin sabit olarak yerleşeceği bir ortam yoktur. O, fikrin kendisidir ve sahip olduğu hayat, bu fikrin romanın diğer unsurlarıyla temasında yaydığı ışığa veya çıkardığı kıvılcıma bağlıdır. Proust'u ele alalım: Proust'un eserlerinde, Parma Prensesi veya Lengrandin gibi sayısız düz karakterler vardır. Bu düz karakterlerin her biri, tek bir cümle ile tanımlanabilirler. Prenses, *'Nazik olmaya dikkat etmeliyim'* cümlesiyle özetlenebilen bir karaktere sahiptir ve dikkatli olmaktan başka bir şey yapmaz. Ondan daha karmaşık olan diğer karakterler ise, kolayca onun dikkatliliğinin bir yan ürünü olan nezaketini fark ederler.

Düz karakterler, roman dünyasında görünür görünmez tanınırlar. Okuyucu onları, aklının gözünden ziyade, özel bir ismi hemen fark eden duygunun gözüyle tanır. Rus romanlarında -bu romanlarda düz karakterler çok

nadirdir- düz karakterler çok faydalıdırlar. Düz karakterler, yazarın söylemek istediğini tek bir darbede ifade edebilmesini kolaylaştıran unsurlardır ve tekrar takdim edilmeleri gerekmediğinden, geliştirilmeleri gerekmediğinden, el altında hazır bulunduklarından ve kendi atmosferlerini beraberlerinde taşıdıklarından, romancı için çok faydalıdırlar. Hacimleri önceden tayin edilmiş olan ışıklı kürecikler gibi, yıldızlar arasındaki boşlukta şuraya buraya itilen düz karakterler, romanda çeşitli amaçlara hizmet ederler.

Düz karakterlerin okuyucu tarafından kolayca hatırlanması, önemli bir noktadır. Bu karakterler, şartlar tarafından değişikliğe uğratılmadıkları için, okuyucunun belleğinde kolayca kalabilirler. Roman dünyasının şartları içinde rahatça hareket eden bu karakterler, kendilerini yaratan roman yok olduktan sonra da, hatırlanan karakterlerdir. '*Evan Harrington*' adlı romandaki Kontes'in ne yaptığını ve başından geçenleri hatırlamıyoruz. Açık olan şey, onun ağzından düşmeyen şu sözlerdir: '*Babasıyla gurur duyan bizler, onun hatırasını saklamalıyız.*' Kitaptaki zengin mizahın kaynağı, bu cümledir. Kontes, düz bir karakterdir. Becky ise, yuvarlak bir karakterdir, tek bir cümle ile özetlenemez. Onu eserdeki büyük sahnelerin içinde ve bu sahnelerin ona kazandırdıkları niteliklerle hatırlıyoruz. Yani onu öyle kolayca hatırlamıyoruz, çünkü roman içinde canlı bir insan gibi büyüyor ve değişiyor. Bütün insanlar ölümsüzlüğü isterler, bazı vasat kişiler için ölümsüzlük, bir sanat eserinin varlığını açıklayan başlıca sebeptir. Kitapların ebedî olmalarını, içlerindeki karakterlerin hiç değişmemesini isteriz; bu bakımdan da düz karakterler, gerekliliklerini korurlar.

Aynı şekilde, günlük hayattan gözlerini ayırmayan eleştiriciler, insan tabiatının düz karakterlerde olduğu gibi sunulmasına karşı sabırsızdırlar. Kraliçe Victoria'nın tek bir cümle içinde özetlenemeyeceğini tartıştıklarına göre, Mrs. Micawber'in varlığı için hiçbir sebep yoktur. En ileri gelen yazarlarımızdan biri olan Mr. Norman Douglas, bu çeşit bir eleştiricidir. Ondan aldığım bir paragraf, düz karakterlere alınan tavrı bütün şiddetiyle ifade etmektedir. Bu paragraf, D. H. Lawrence'e yazılan açık bir mektupta yer alır. Yazar, Lawrence ile kavga etmektedir: Şiddetli darbeleriyle bizi bir çadırdaki hanımlar gibi telâşlandıran bir çift dövüşçü. Douglas, Lawrence'in bir biyografide roman teknikleri kullanarak söz konusu kişiye haksızlık ettiğini söyler ve şöyle devam eder:

'*Lawrence, çizdiği karakterlerde vasat insanın karakterini oluşturan çeşitli unsurların yarattığı karmaşıklığa ifade kazandıramamıştır; kadın ve erkek karakterlerin genellikle en göze çarpan ve edebî amaca hizmet eden nitelikleri seçilmiş ve diğer nitelikler ihmal edilmiştir. Bu karakterlerin temsil ettikleri niteliklere uymayan unsurlar vurgulanmıştır. Aksi halde bu karakter tahlilleri gerçek*

olamazlar. Yazar, kendi materyalini seçmiş, bu materyalle uzlaşmayan her şeyi dışarıda bırakmıştır. Öyle ise sanatçı, yalnız hoşlandığı malzemeyi alıp gerisini atmakla, sanatını mantık açısından yanlış bir esas üzerine oturtmuştur. Sanatçının seçtiği nitelikler, doğru olabilirler, fakat bir karakteri temsil edemeyecek kadar azdırlar. Sanatçının söyledikleri doğru olabilir, fakat gerçeğin hepsi değildir. Yani o, sadece sanatçının bakış açısını temsil eder, hayatın kendisini değil.'

Sanatçının bir karakteri yaratış şekli, biyografide böyle ise, tabii ki, kötüdür, çünkü hiçbir insanın karakteri böyle basit değildir. Fakat romanda böyle basit karakterlerin de yeri vardır. Çok karmaşık bir yapıya sahip olan romanda, yuvarlak karakterler kadar düz karakterlere de ihtiyaç vardır. Böyle yuvarlak ve düz karakterlerin romanda bir araya getirilmesi, hayatın çeşitliliğine Mr. Douglas'ın sandığından daha uygundur. Dickens'in durumu çok anlamlıdır, çünkü onun karakterlerinin hemen hemen hepsi düzdür. Pip, David Copperfield, yuvarlak karakter boyutlarına yaklaşırlarsa da, gerçek olmaktan ziyade, su üstündeki kabarcıklara benzerler. Hemen hemen Dickens'in her karakteri, bir cümle içinde özetlenebilir, fakat insan ruhundaki o harikulâde derinliğe de sahiptir. Muhtemelen Dickens'in o muazzam canlılığı karakterlerine de geçer ve böylece bu karakterler, kendilerini yaratandan aldıkları canlılıkla sanki kendileri de canlıymış gibi hayatlarını sürdürürler. Bu, bir sihirbazın oyununa benzer, her an Mr. Pickwick, çok mahir ve beceriklidir. O, her zaman, bir şeyi tartıyor gibidir, kız okulundaki dolaba konulduğu zaman bile, Falstaff kadar ağır görünür, Dickens'in dehası, kısmen bu gibi tip ve karakterleri kullanış şeklinde görülür. Onun karakterlerini görür görmez tanırız, fakat mekanik karakterler yerine, boyutlu insanlar görüyormuşuz gibi hissederiz. Dickens'ten hoşlanmayanların oldukça ilginç bir tavırları vardır. Onun kötü bir yazar olduğunu düşünürler. Dickens, gerçekte büyük yazarlarımızdan biridir; onun tip yaratmadaki büyük başarısı, hayatta keskin eleştiricilerin sandıklarından daha çok düz karakterin olabileceğini akla getirir.

Veya H. G. Wells'i ele alalım. **Tono Bungay**'da, Kipps ve teyze müstesna, Wells'in bütün karakterleri, birçok fotoğraf gibi düzdürler. Fakat fotoğraflar, öyle canlıdırlar ki, canlılığın yüzeyde olduğunu, resimlerin yüzleri kapandığı zaman yok olacağını aklımıza bile getirmeyiz. Bir Wells karakteri, tek bir cümle içinde özetlenemez; bir gözlem neticesi yaratılmıştır; Wells tip yaratmaz. Bununla beraber, onun karakterlerinin nabızları, kendi kendilerine atmaz. Onları canlı kılan ve okuyucuyu onların canlılığına inandıran, yaratıcılarının hünerli ve güçlü elleridir. Wells ve Diskens gibi, iyi fakat kusurlu romancılar, kendi güçlerini karakterlerine geçirmede hünerlidirler. Romanlarının canlı bölümleri, cansız bölümlerini saklarlar ve karakterlerin

inandırıcı bir şekilde sıçrayıp konuşmasına sebep olurlar. Bu romancılar, materyallerini dolaysız bir şekilde işleyen ve parmağındaki yaratıcı gücü her cümle ve her kelimeye geçiren kusursuz romancıdan oldukça farklıdırlar. Richardson, Defoe, Jane Austen, bu anlamda kusursuzdurlar; yarattıkları eserler büyük olmayabilirler, fakat elleri daima eserlerinin üstündedir. Onların yarattıkları eserlerde zilin düğmesine bastığınız andan, zilin sesini duyduğunuz ana kadar geçen kısa zaman içinde, yazarın kontrol edemediği hiçbir karakter yoktur.

Düz karakterlerin, kendi başlarına yuvarlak karakterler kadar büyük bir başarı olmadıklarını ve komik oldukları zaman başarı kazandıklarını kabul etmeliyiz. Ciddi veya trajik bir düz karakter çok sıkıcıdır. 'İntikam!' veya 'Yüreğim insanlık için kanıyor!' diye haykırarak veya başka bir formülle her ortaya çıkışlarında, kalplerimiz durur. Popüler bir çağdaş yazarın romanslarından biri, *'Şu katırtırnağını söküp atacağım'* diyen Sussexli bir çiftçi etrafında kurulmuştur. Ortada çiftçi var, katırtırnağı var, çiftçi onu sürüp çıkaracağını söyler, söküp çıkarır, fakat üzerimizde *'Mr. Micawber'i hiç terk etmeyeceğim'* cümlesinin etkisini bırakmaz, çünkü kendi içindeki tutarlılığı bizi öyle sıkar ki, katırtırnağını söküp sökmemesi bizi hiç ilgilendirmez. Eğer onun tekrarladığı bu cümle, tahlil edilip, diğer karakter ölçüleriyle mukayese edilirse, ilgisizliğimiz de geçer, çünkü onun formülünün bir insanı tanımlamadığını, fakat onun sabit fikri olduğunu görürüz; yani çiftçi düz bir karakterden yuvarlak bir karaktere dönüşür. Sadece yuvarlak karakterler, trajik rolleri oynayabilirler ve bize gülünç ve uygun olandan başka her şeyi hissettirebilirler.

Şimdi bu iki boyutlu roman kişilerini bırakıp yuvarlak karakterlere geçelim. *'Mansfield Park'* adlı eserde, kanepede kucağında köpeği ile oturan Lady Bertram'a bakalım. Romandaki bütün hayvanlar gibi Pug'ın da karakteri düzdür. Sadece bir kere Pug bir gül yatağına kaçtığı söylenir, hepsi bu kadardır. Kitabın büyük bir kısmında köpeğin sahibi de, aynı basit maddeden yapılmış gibidir. Lady Bertram'ın formülü, *'Ben iyi yürekliyim, ama yorulmamalıyım'*dır. Fakat hikâyede trajik bir son vardır. Lady Bertram'ın iki kızı da Miss Austen'in romanlarında bulunan en kötü felaketlere, Napolyon harplerinden daha kötü bir talihsizliğe kurban olurlar. Julia, bir adamla kaçar; Maria mutsuz bir evlilik yapar ve sevdiği adamla kaçar. Lady Bertram'ın tepkisi nedir? Bunu tasvir eden cümle çok anlamlıdır: *'Lady Bertram, derin derin düşünmedi, fakat Sir Thomas'ın tavsiyesine uyarak önemli noktalar üzerinde yeteri kadar düşündü ve meselenin her yönünü gördü; kendisini suçlu ve kötü şöhretli olarak görmeye ne gayret etti, ne de Fanny'den bu konuda akıl aldı.'* Bunlar çok anlamlı kelimelerdir. Eskiden Jane Austen'in ahlakî konu-

larda rahatladığını zannederek endişelenirdim. Austen, romancı olarak suç ve kötü şöhrete karşı çıkabilir; aslında romanda da Edmund ve Fanny'ye mümkün olan her cezayı vermektedir. Fakat Austen'in sakin ve kendi içinde tutarlı olan Lady Bertram'ın sükûnunu bozmaya hakkı var mıdır? Bu, Pug'ın kafasına üç tane yüz daha ekleyip onu Cehennem kapısına bekçi yapmak gibi bir şey olmaz mıydı? Lady hazretleri, oturdukları kanepede kalıp *'Julia ve Maria'nın başına gelenler korkunç ve hazin, ama Fanny nerede? Tuh tuh bir ilmik daha kaçırdım'* demeliydi değil mi?

Eskiden Jane Austen'i yanlış anladığım için, böyle düşünürdüm. Scott da, fildişi bir kare üzerine resim çizdiği için Jane Austen'i tebrik ederken, yanılmıştır. Jane Austen, bir minyatüristtir, fakat hiçbir zaman iki boyutlu bir dünya yaratmamıştır. Austen'in bütün karakterleri yuvarlaktır veya boyut kazanmaya müsaittir. Hatta Miss. Bate'in bile bir kafası, Elizabeth'in bir kalbi vardır ve Lady Bertram'ın ahlakî endişesi, bunu anladığımız zaman, artık bizi rahatsız etmez; disk aniden boyut kazanır ve bir küre olur. Romanın sonunda Lady Bertram, tekrar düz bir karakter olur, bu doğrudur; onun üzerimizde bıraktığı izlenim, bir cümle içinde özetlenebilir. Fakat Jane Auston, Lady Bertram'ı böyle tasavvur etmemiştir ve onun her ortaya çıkışında kazandığı tazelik, bundan ileri gelmektedir. Jane Austen'in karakterleri, Dickens'in karakterlerinin aksine, her görünüşlerinde bize yeni bir zevk getirirler, bu nedendir? Onun karakterleri, niçin tek bir duygu etrafında ustalıklı bir şekilde toplanırlar ve birbirlerini bize fark ettirmeksizin cezbederler? Bu sorunun cevabı, çeşitli şekillerde ifade edilebilir. Dickens'in aksine, Jane Austen gerçek bir sanatçıdır; onun hiçbir zaman karikatür çizmeye vakti olmamıştır. Fakat en iyi cevap, onun karakterlerinin, Dickens'inkilerden küçük oldukları halde, daha iyi bir şekilde geliştirildikleridir. Onların hepsi yuvarlak karakterler olarak işlevlerini yerine getirirler, hatta eserin yapısı onlardan daha çok şey talep etse bile, bu talebi karşılayabilirler. Louisa Musgrove'un Cobb'da boynunu kırdığını tasavvur ediniz. Onun ölümünün tasviri bile, şiddetten uzak ve nazik bir şekilde yapılırdı. Şiddet, Miss Austen'ın yeteneklerinin ifade edemeyeceği bir şeydir; -geriye kalanlar, cenazeye kalanlar, cenaze kalkar kalkmaz, kendilerine yakışan şekilde davranırlardı, karakterlerinin çeşitli yönlerini ortaya çıkarırlardı. *'Persuasion'* adlı eser, roman olarak bütünlüğünü kaybetse de, Yüzbaşı Wentworth ve Anne hakkında daha çok şey öğrenebilirdik. Jane Austen'in bütün karakterleri, romanların kendilerine müsaade ettiği süreden daha uzun bir hayat yaşamaya hazırdırlar; romandaki hayatlarını tatminkâr bir şekilde yaşamalarının sebebi de budur. Şimdi Lady Bertram'a ve önemli cümleye dönelim. Bu cümlenin bir formül iken, formülün bir işe yaramadığı safhaya nasıl uyum sağladığına dikkat ediniz. *'Lady Bertram, derin düşünmedi.'* Her formül için

tamamen böyle. *'Fakat Sir Thomas'ın rehberliği sayesinde konunun bütün önemli noktalarını iyice düşündü.'* Sir Thomas'ın rehberliği, formülün bir kısmıdır, fakat bu rehberlik Lady hazretlerini başıboş ve istenmeyen bir ahlak anlayışına iter. *'Bunun için meseleyi her yönüyle gördü.'* İşte ahlakî nota budur; -yüksek tonda, fakat dikkatlice seslendirilmiştir. Fakat sonra bunu olumsuz cümlelerin yarattığı bir dekreşendo takip eder. *'O, suç ve kötü şöhret konusunu ne hafife almaya gayret etti, ne de bu konuda Fanny'nin tavsiyesine başvurdu.'* Böylece formül yine ortaya çıkıyor, çünkü onun sıkıntıları küçümsemesi, bir prensip meselesidir ve Fanny'den bunu nasıl yapacağını sorar; gerçekte Fanny, son on yıl içinde hiçbir şey yapmamıştır. Olumsuz cümleler içinde kullanılan kelimeler, bize bunu hatırlatır, Lady Bertram, yine normal durumuna döner ve tek bir cümle içinde boyutlu bir karakterin hacmine sahip olur, sonra yine boyutlarını kaybeder, düz bir karakter olur. Jane Austen, bunu nasıl başarabiliyor? Birkaç kelime içinde Lady Bertram'ı yuvarlak bir karakter haline getirebiliyor ve aynı şekilde Maria ve Julia'nın kaçmaları ihtimalini de artırabiliyor. Burada 'ihtimal' kelimesini kullanıyorum, çünkü 'kaçma' şiddete dayanan bir eylemdir; burada ise, önce de söylendiği gibi, Jane Austen'in tavrı nazik ve terbiye ölçüleri içindedir. Genç kızlık romanları dışında, Jane Austen'de şiddete dayanan sahneler yoktur. Şiddet olayları sahnenin dışında yer alır. -Louisa'nın kazası ve Marianne Dashwood'un çürümüş boynu, istisna olarak düşünülebilirler.- Bunun sonucu olarak 'kaçma' olayı üzerine yazılan bütün yorumlar, samimi ve inandırıcı olmak zorundadırlar, aksi halde bu olayların gerçekliklerine inanmayız. Lady Bertram, kızlarının kaçmış olduklarına bizi inandırır ve kızlar kaçmışlardır. Aksi halde Fenny'nin önem kazanması mümkün olmazdı. Bu küçük bir noktadır, sadece bir cümleciktir, fakat büyük bir romancının yuvarlak karakter yaratmadaki ince ustalığını gösterir. Jane Austen'in bütün eserlerinde, görünüşte böyle basit ve düz olan karakterler vardır. Bu karakterlerin tekrar çizilmesi gerekmediği gibi, derinlikten de yoksun değildirler -Henry Tilney, Mr. Woodhouse, Charlotte Lucas, böyle karakterlerdir. Jane Austen, karakterlerini Akıl, Gurur, Duygululuk, Önyargı gibi kelimelerle tanıtmaya çalışabilir, fakat bu karakterler, hiçbir zaman bu kelimelere sığmazlar.

Gerçek anlamda yuvarlak karakterlere gelince, onları dolaylı bir şekilde tanımlamış durumdayız, daha fazla söze gerek yoktur. Burada yapılması gereken şey, tanımımızın doğruluğunu ispatlamak için, eserlerde daha boyutlu görünen karakterlere örnekler vermektir.

Harp ve Sulh'taki bütün karakterler, Dostoyevski'nin bütün karakterleri, Proust'un bazı karakterleri, mesela yaşlı hizmetkâr, Guermantes Düşesi, M. de Charlus, Saint Loup; Mall Flanders gibi romanda her sahneyi doldu-

ran ve kendiliğinden yok olan Madame Bovary; Thackeray'in Becky ve Beatrix gibi bazı karakterleri; Fielding'in Parson Adams, Tom Jones gibi karakterleri; Charlotte Bronte'nin özellikle Lucy Snowe'u ve daha pek çoğu, bunlardan bazılarıdır. Eğer bir karakter, inandırıcı bir şekilde bizi şaşırtabiliyorsa, ona 'yuvarlak' karakter diyebiliriz. Eğer bir karakter, bizi hiç şaşırtmıyorsa o 'düz' bir karakterdir. Eğer bir karakter, inandırıcı değilse, o yuvarlak görünen düz bir karakterdir. Böyle karakterlerde hayatın hesaba kitaba gelmeyen özelliği vardır. Romancı, böyle karakterleri bazen tek başına, ekseriya başka çeşit karakterlerle beraber kullanarak romandaki sosyal atmosferi ve sosyal ilişkiler ağını yaratır ve romanın öteki unsurlarıyla kaynaştırır.

W.J. HARVEY

Romanda Sosyal Ortam (The Human Context)

Bu bölümde, hiç olmazsa, insanî ilişkilerin en basitinde bile mevcut olan karmaşık durumu açıklamış olacağız. Pek çok durumu böyle ayrıntılı bir şekilde tahlil etmek, çok sıkıcı olabilirdi. Kenneth Burke 'Dört Temel Mecaz' (Four Master Tropes) adlı denemesinde özetle şöyle demektedir: *'Bir romanda, roman karakterlerinin çok çeşitli ve farklı perspektiflerini öğrendikçe, yani bir karakteri öteki karakterlerin gerçeği nispî anlamda temsil eden bakış açılarının ışığında görünce 'objektif gerçeğin' kaybolduğuna inanmak, âdet haline gelmiştir. Aksine romanda bir karakterin gerçeklik kazanması, o karakterin çeşitli bakış açılarının ışığında görülmesiyle mümkündür."*

Burke'ün söz ettiği 'mecaz' ve 'karakter' kelimelerinin özel bir anlamı vardır; fakat eğer biz, bu alıntıyı kendi amacımıza uygun bir şekilde yorumlarsak, konumuzla ne kadar ilgili ve düşündürücü olduğunu görürüz. Başkaları hakkında bildiklerimizin esasını oluşturan sosyal ilişkilerin bir listesini hazırlasak ve birbiriyle çakışan, etkileşen ve zamanla gelişen insanî ilişkileri hayalimizde tekrar canlandırırsak, elde ettiğimiz şey, tam olarak birbirinden farklı ve çeşitli olan perspektiflerdir. İşte bu perspektifler, romanda bir karakterin boyutlarını ortaya çıkarır. Romanda, herhangi bir sanat dalından daha çok çeşitli perspektifler bulduğumuz içindir ki -roman dünyası içinde gerçek hayatta bulduğumuzdan daha çok ve çeşitli perspektifler oluşturulabilir- roman karakterlerinin gerçekliğinden haklı olarak söz edebiliriz.

En önemli ortam, roman karakterinin içine yerleştirildiği beşerî ilişkiler ağıdır. Şahsiyetimizin büyük bir kısmı, başka insanlarla olan ilişkimiz içinde aydınlığa kavuşabilir. Bu hükmü daha kesin bir şekilde ifade etmemiz gere-

kirse, filozofların dediği gibi, başkalarından farklı olan yanlarımızı göstermek için, başka insanlar var olmalıdırlar. Böylece, mesela, *'Sefirler'* adlı eserde Strether'in gerçeğinin bir yönü, onun sadece Waymarsh'la ilişkisi sayesinde görülebilir. Waymarsh, Strether'in karakterindeki gerilemeyi anlamamıza yardım eder. Bilham ise, sadece Amerikalı ziyaretçinin yararlanması için, kusursuz Avrupalılığın teşhiri değildir, ne de Strether'in olgun hayat felsefesini anlamaksızın nazikçe dinleyen bir kişidir. Bilham, aynı zamanda, Strether'in, eserde açıkça ifade edilmeyen, fakat James'in özetlerinden kısmen anlaşılması mümkün olan yönlerini de aydınlatmaktadır. Tabii ki, bu karakterlerin farklı yönleri, paylaştıkları niteliklerden daha önemlidir. Aynı şekilde Strether'in yapacağı bazı tercihlerin de mümkün olmadığını hissediyoruz. Böylece Strether, biraz Waymarsh'a benzese de, hiçbir zaman Jim Pocock gibi olamaz.

Bu ilişkiler ağı içinde dikkatimizi çeken ilk şey -**Sefirler'**den söz ederken açıkça söylediğim gibi- onu, karakterlerin değil, bizim algılamamızdır. Karakterler de az çok duyarlı olabilirler veya biz onların duyarlı olduklarını düşünebiliriz, fakat onların hiçbiri bizim bakış açımızdaki bütünlüğe sahip değildirler. Romanda bulduğumuz şey, çeşitli bakış açılarını karşılaştırma ve mukayese etme fırsatıdır; sanatın eskiden beri esası çokluğun ve çeşitliliğin oluşturduğu teklik veya farklılıklarına rağmen birbirine benzeyen unsurların meydana getirdiği bütünlüktür. Sanatta biçimden alacağımız en büyük zevklerden birini bu çokluktan oluşmuş teklik verir. Fakat bu zevk, sadece biçimle ilgili değildir; roman okuyucusu olarak gösterdiğimiz tepki ile, gerçek hayatta bir insana çeşitli bakış açılarından bakarak onu çeşitli boyutlarıyla gerçekten tanıma süreci arasında gerçek bir benzerlik vardır. Yegâne fark, roman karakterinin daha belirgin, düzenli ve ustaca çizilmiş hatlara sahip oluşudur. Eğer roman karakteri, çeşitli boyutlara sahip değilse, ona gerçek olmayan bir stereotip diyebiliriz. Romanlarda böyle bir hükmü haklı çıkaracak karakterler çoktur. Fakat kabul etmeliyiz ki, gerçek hayatta, ekseriya sanatla uzlaşmayan ölçülerle yaşarız. Gerçek hayatta bakış açılarımız çok sınırlı ve yapaydır; başka türlü düşünemeyecek kadar korkak ve yorgun olduğumuz için, başkalarına kendi basmakalıp düşüncelerimizi zorla kabul ettirmek için uğraşırız. Sanki bütün gerçek, bundan ibaretmiş gibi, şu adam sıkıcı, bu adam ikiyüzlü gibi klişe hükümler yaparız. Sıkıcı olan bizi sıkar, ikiyüzlü ise iğrendirir. Hayat bu kadar basittir. Fakat romanda sıkıcı zevk verirken, ikiyüzlü de cezbeder, çünkü romanda bu karakterler ilgi çekici ve karmaşık karakterler olurlar. İyi bir roman, çeşitli taktiklerle, stereotiplerimizi bozar ve onlara çeşitli boyutlar kazandırır. Eğer iyi bir roman okuyucusu isek, bu gibi noktalara dikkat etmeliyiz. Bu gibi noktalara dikkat ederken sarf edeceğimiz gayret -böyle bir gayret göstermek, roman

karakterlerini anlamak, onlara sempati duymak, onlar hakkında hüküm vermek demektir- gerçek bir gayrettir, roman dünyasına gösterdiğimiz gerçek bir psikolojik uyumdur. Sebep ve neticeyi birbirine karıştırarak karakterleri anlamak için sarf ettiğimiz bu gayret sayesinde onların gerçek boyutlarını görürüz.

Roman dünyasındaki bakış açılarının çeşidi, bizim olağanüstü uyanık oluşumuzla ortaya çıkar:

a) Okuyucu olarak bizim, roman dünyasındaki farklı ve çeşitli unsurların bolluğunun farkında oluşumuzu varsaymak istiyorum. Büyük romanların büyüklüğü hakkında hüküm verirken kullandığımız en kesin ölçü, roman dünyasındaki kimlik kazanmış karakterlerin çeşitliliğidir. Hatta romanda ifade edilen tecrübenin bir merkez yansıtıcıdan verilerek yoğunlaştırıldığı, **Tristram Shandy, David Copperfield** ve **Portre** gibi eserlerde, biz de, çeşitli karakterlerin dünyalarıyla -bu dünyalar ne kadar öznel ve çarpıtılmış bir şekilde verilirse verilsin- merkez yansıtıcı kadar ilgileniriz.

b) Dünyayı farklı seviyelerde algılamamızın ve çeşitli ilişkilerimizin niteliğinin bilincine varmamız, başkalarıyla olan temasımızın yakınlığına, bizim gerçeği görme yetenek ve bilgimize dayanır. Mesela, bazı insanlarla aramızdaki iletişim iyi, bazılarıyla ise kötüdür. Genellikle gerçek hayatta haberleşmemizi oldukça geniş ve net olmayan bir dalgadan, pek hassas olmayan vasıtalarla gerçekleştiririz. Bu dalgada pek çok parazit ve insan gürültüsü vardır; bu şartlar altında mesajımızı bazen yüksek sesle anlaşılır bir şekilde verebilir, bazen de her şeyin birbirine karıştığını görürüz. İyi bir romancı, genellikle, insanlar arasındaki iletişimin kalitesindeki çeşitliliğe önem verir; kusursuz bir iletişim, uzatıldığı takdirde imkânsızlaşır. James'in bazı karakterleri, -her nüansın, her imanın farkında olanlar ve yalnız her söyleneni değil, işittiklerinden çeşitli anlamlar çıkaranlar- bazen bu sebepten dolayı bizi kızdırırlar. Tabii ki, James, pek çok büyük romancı gibi, karakterleri arasındaki yanlış anlaşmayı eserlerine konu yapabilir ve karakterler arasındaki yanlış anlaşma, yazarın okuyucuya mesaj vermek için kullandığı taktiğin bir parçası da olabilir. Vurgulanması gereken şey, insanî ilişkilerin kalitesindeki çeşitliliktir. Böylece bir kişiyi kendimiz kadar iyi biliriz; öteki, ilgi çekicidir veya entrikacı ve anlaşılması güç bir kişidir. Üçüncüsü ise, daha önce söylediğim gibi, işimizi basitleştirip kolaylaştıran stereotip kategorilerden birisine sığdırabileceğimiz kadar dikkatimizi çeken bir karakterdir. Bu bakımdan romanda iki grup perspektif bulmak mümkündür. Birinci grubu oluşturan bakış açıları, çeşitli derecelerden fon (background) karakterlere aittirler ve okuyucunun roman dünyasını tanımasını sağlarlar. Böylece okuyucu, roman dünyasındaki fon karakterlerle tek tek ilişki kurabilir ve onların

birbirleri hakkında bilmediklerini bilebilir; hatta eserdeki dramatik gelişmenin gelecekte alacağı şekli de tahmin edebilir. 'Dramatik kinaye' (dramatic irony) dediğimiz şey -okuyucunun, bir karakter hakkında ötekilerin bilmediğini bilmesi- bu çeşit perspektifleri bilmekle mümkündür. İkinci grup perspektifler veya bakış açılarında ise, -bunlara derinlik kazanmış perspektifler diyebiliriz- bazı karakterler önem kazanırlar, çünkü bunlar, sığ bir şekilde ve şöyle böyle tanıdığımız karakterlerin yarattığı dünyada, derinliğine tanıdığımız önemli karakterlerdir. Derinliğine daldığımız bu perspektifler, gerçek dünyada kurduğumuz ve hoşlandığımız ilişkilerin kalitesindeki çeşitliliği hatırlatır. Bu çeşit perspektifler, statik olmayıp canlı ve değişkendirler. Kalabalıkta bir lekeden başka bir şey olmayan bir çehre, tekrar kaybolup gitmeden önce, kesin ve anlamlı çizgileriyle dikkatimizin odak noktası olabilir. Kısa bir süre için karşılaştığımız, hemen hemen hiç tanımadığımız bir yabancı, bize hayatta yeni bir imkânın olduğunu gösterebilir. Bu romanda da böyledir; bir fon karakter, bir stereotip, bir anda gerçek bir insan gibi boyutlar geliştirerek dramatik yoğunluk kazanabilir. Dostoyevski ve Proust, bizi sığ perspektiflerden, derinliği olan perspektiflere daldırarak karakterlerini tanıtmada ustadırlar, fakat bu ölçüde ustalık her romancının sahip olduğu bir şey değildir. Böyle kısa bir süre içinde derinlik kazanan, aksi halde bir taslak olmaktan öteye gidemeyecek olan bir karakter, yazarın mesleği icabı okuyucusunu düşündürmek ve karakterine boyut kazandırmak için uyguladığı pek çok yoldan birisidir. Şöyle söyleyebiliriz; bize dairenin küçük bir kesiti verilmiştir, bu kesiti daireye dönüştürmek, yani verilenlerden yuvarlak bir karakter yaratmak mümkündür. Dairenin bize verilen kesiti, öyle kavislidir ki, istersek hayalimizde ondan bir daire oluşturabiliriz.

Öyleyse böyle derinliği olan bir perspektif, sanatta, hayatta olduğu gibi, değişken ve akışkandır. Bazı karakterler, bütün boyutlarıyla aydınlatıldıkları halde, ötekiler gölgede kalabilirler, bir başkaları da bilinç alanımıza girip çıkarlar. Bununla beraber, kolaylık olsun diye, roman karakterlerini üç kategoride incelemek mümkündür. En önemli karakterler, başkişiler (protagonists)dir; başkişiler, iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirten karakterlerdir. Bunlar, daha canlı olmasa da, daha karmaşık bir şekilde, hikâyenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir. Başkişiler, romanda en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır; bizde inanç, sempati ve ani duygusal değişiklikler yaratır, bütün romanda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına hizmet ederler. Bu anlamda roman başkişileri, romancının esas ürünleridir, romanın varoluş sebebidirler; roman, onlara hayat vermek için yazılır. Bundan dolayı roman başkişileri

hakkında genelleme yapmak doğru değildir; her roman başkişisi, bir birey olarak varlığını sürdürür ve özel bir ilgi ile incelenmesi gerekir.

Terazinin öteki kafesine 'fon karakterleri' (background characters) diyebileceğimiz çeşitli karakterlerden oluşmuş bir grubu koyabiliriz. Bu karakterler, önce söylendiği gibi, bir an için ilgi merkezi yapılabilir ve derinlik kazanabilirler, fakat bireysel anlamda önem ve boyut kazanmaksızın tamamen isimsiz birer ses olarak kalırlar. Fon karakterler, sadece, romanda yapıyı işleten çarkların dişleri gibidirler. Bu karakterler, romandaki olayları yorumlayan bir koro gibi görev yapabilirler. -Hardy'nin köylüleri gibi- veya herhangi bir anlamda boyut kazanmaları gerekiyorsa, roman başkişisinin içinde yaşadığı sosyal ortamı somut bir şekilde sunmaya yararlar. Açıkça romanda yaşayan bu sosyal ortam, çok önemlidir, çünkü romancı, böyle bir ortamı yaratmakta, tasvir ve analizlerinde ne kadar başarılı olursa olsun, toplum, aynı zamanda bir beşerî ilişkiler ağı olarak da görülmelidir. Böyle bir sosyal ortam, en ekonomik bir şekilde, sosyal eğilim ve baskıları tipik bir şekilde temsil eden fon karakterlerin birey olarak roman dünyasında varlığı ile yaratılabilir. Bu karakterler olmaksızın romanda somut bir sosyal ortamın yaratılması mümkün değildir. Burada **Gazap Üzümleri** (The Grapes of Wrath)'nde, Steinbeck'in Joad ailesi için kader olan karmaşık bir toplumun mekanik güçlerinin varlığını ifade etmeye çalıştığı küçük bölümdeki ifade yetersizliği, insanın aklına geliyor. Steinbeck, aileyi belli bir çeşit toplumun temsilcisi olarak kullandığı zaman, çok daha başarılıdır.

Tabii ki, pek çok şey, tasvir edilen topluma bağlıdır. Romanda nispeten basit ve statik bir toplum yaratan bir yazar, bütün bir toplumun yaşayışını önümüze serebilir. **Adam Bede**'deki Hayslope köyü buna örnek olarak verilebilir. Aynı hüküm, tecrit edilmiş veya yapay olarak tabii ortamından koparılmış, sınırlı ve kendi geleneklerine göre yaşayan herhangi bir toplum için de düşünülebilir. Bu konuda, '*Moby Dick*' ve '*Narcissus'taki Nigro*' (The Nigger of the Narcissus) adlı eserlerdeki gemi tayfası, '*Otlak*' (The Praire) adlı romanda olduğu gibi, tecrit edilmiş toplumların beyaz veya kızıl derili halkının yaşayış şekli akla geliyor. Daha karmaşık bir toplumda ele alınan problemler de, aynı şekilde büyümekte, karmaşık bir hal almaktadırlar. Fakat her iki durumda da insanî ilişkiler, sosyal ilişkiler ağının bir parçası olarak işlenmeli ve çözümleme ve yorum tekniğiyle değil, dramatik teknikle verilmelidir.

Gerçekte roman başkişisinin sosyal ortamdan uzakta kalarak gerçeği öğrendiği çok az sayıda roman vardır. Öte yandan pek çok roman, büyük bir eserin boyutlarını kazanmış olmasa da, bir grup fon karakteri kullanarak yaşayan bir toplum imajı yaratabilmiştir. '*Germinal*' adlı eser, bu tip romana

örnek olarak verilebilir. Bu eserde bir fert olarak aklımızda kalan tek bir karakter bile yoktur. Etienne, Felix Holt'la aynı statüye sahip bir kukladır. Souvarine'in kifayetsizliği, '*The Possessed*' adlı romandaki eşi ile mukayese edildiği zaman, kolayca görülebilir. Belki de bireysel statü kazanmaya en yakın olan karakter, azaba mahkûm olan Hennebeau'dur. Bu karakterin tam olarak bireysellik kazanamaması, **Germinal**'in gerçekten büyük bir roman olmasını engellemektedir, fakat yine de **Germinal** çok iyi bir romandır. Öyleyse roman, gücünü hangi kaynaktan almaktadır? Önce bireyleşmiş karakterlerden ayrı bir şekilde özelliği olan jestler vardır, -Moquette'nin serseri aşığını küçümseyerek başından atması gibi. Bundan başka melodramatik sahneler yer almaktadır- sel sularının doldurduğu maden kuyusunda Chaval'in cesedinin Etienne ve Catherine'e çarpması gibi. Her şeyin üstünde eser, sembolik bir güce sahiptir - mesela, maden kuyusu bir hayvan gibidir, nihayet yaralanır ve ıztırap çekerek ölmek üzere yıkılır; buna karşılık olarak madenciler, hayvanlar gibidirler ve insanlar, hemen hemen tabiat unsurlarıyla özdeşleştirilmişlerdir. Eserde sembolizm, kaba ve şaşırtıcıdır. Eleştiri amacıyla yapılan çözümlemeler, bir ameliyatta kazma ve kürek kullanmak gibi yersizdirler. Bütün bunlar, Zola'nın kitlelere nasıl hâkim olduğunu ifade ederler; Zola, hiçbir yerde kitleleri yansıtmakta gösterdiği ustalığı göstermez. Bu bakımdan sadece Dickens, en başarılı sahnelerinde onunla boy ölçüşebilir. Bu sahnelerde toplumu eylem içinde görürüz. Eserdeki ilkel enerji ve canlılık, sadece fon karakter olmayı başarabilen bir grup karakter tarafından temsil edilmektedir. Gerçekte daha karmaşık ve psikolojik derinliği daha fazla olan karakterler yaratmak, daha farklı bir çeşit ilgi yaratabilirdi ve bu da, eserin eşsiz başarısına gölge düşürebilirdi.

Roman başkişileri ve fon karakterler arasında, her iki tipin niteliklerine sahip çok çeşitli karakterler vardır. Bunlardan sadece iki çeşidini tanıtmak istiyorum. Bunlardan birincisine, James gibi, norm karakter (ficelle) diyebiliriz. Bir norm karakter, herhangi bir fon karakterden daha boyutlu ve kimlik kazanmış bir karakterdir, romanda belli bir fonksiyonu icra eder. Roman başkişisinin aksine, norm karakter, romanda amaç olmaktan çok bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan bir araçtır. Romancının, bir norm karakteri çizmekteki başarısı, bu karakterin iyice gizlenmiş olan fonksiyonundan ileri geldiği için, kolayca gerçekleşebilir. Fakat norm karakterin çeşitli fonksiyonlarını tartışmadan önce, yine başkişi ve fon karakterler arasında yer alan bir çeşit karakterden söz etmek istiyorum. Bu karakter, tek bir özelliğin sembolü olan kart-karakter (card-character)dir. Bu karakter tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şeklidir.

II.

'Karakter' kelimesinin oldukça yaygın bir kullanılışı 'Ne karakter!' cümlesindeki gibidir. Bir kişiyi böyle bir cümle ile tanıttığımız zaman, kafamızın gerisinde hayatın sanatı taklit ettiği fikri vardır ve böyle bir kişinin, hayattaki örneklerden daha belirgin olduğunu ve gerçeğe uygun olmayan bir özelliğe sahip bulunduğunu söylemek isteriz. Tabii ki, hayatın romanlardakinden daha zengin ve sırlarla dolu olduğunu hepimiz biliriz. Gerçek dışı gibi görünen şeyler, çok ciddi ve ana hatlarıyla ifade edilen gerçekler olup çıkarlar. Los Angeles, gerçekte *'Sevgili' (The Loved One)* adlı eserdeki herhangi bir şeyden daha gariptir; İngiliz üniversitelerinin çoğu, *'Talihli Jim' (Lucky Jim)* adlı eserde yaratılan imajdan daha acayiptir. Şüphesiz ki, gerçek hayatın olağanüstlülüğü günlük hayatın sıkıcı alalâdeliğiyle bozulmaktadır ve farkı görebilmek için, insanın Los Angeles'de yaşamış olması gerekir. Bu durumların ve yerlerin romandaki eşleri, sadece bu dünyaya yabancı olan kişilere belli karakteristik niteliklerin somut bir örneği olarak görünebilirler. Öyleyse, bize garip gelen şeyin, bakış açımızın sınırlılığının bir sonucu olduğunu söyleyebilir miyiz? Belki de aynı duruma dışarıdan bakabilsek, onun garipliği, olağanüstülüğü gözümüzün önünde ufalıp yok olacaktır. Hayattaki eşlerinden çok daha zengin boyutlara sahip olan karakterler (kart-karakterler) romancının bize bunları objektif bir şekilde gösterme çabasının bir sonucu olabilir mi? Mary McCarthy, durumu böyle değerlendiriyor görünmektedir. Onun bu çok ilgi çekici denemesinden alınan kısa bir bölümü aşağıda sunuyorum. Yazar, romanlardaki gerçek insanların, kahramanlar gibi olmayıp daha küçük boyutlara sahip komik karakterler olduklarını söylemektedir:

> *"Bu gerçeği yaratan nedir? Karakterdeki statik ve değişmez nitelik mi? Romanlarda kötü karakterler, iyi olabilirler. Elizabeth, Emma veya Mr. Darcy gibi kadın ve erkek kahramanlar, almaları gereken dersi alabilirler. Veya Stephen Dedalus ve David Copperfield gibi, yazarla aynı bakış açısını paylaşacak kadar olgunlaşabilirler, fakat bir Lady Catherine de Bourgh veya Molly Bloom veya Mr. Dedalus, olduklarından daha iyi olamazlar veya değişemezler. ...Gerçek anlamda karakter çizme, komedi dışında veya komedinin tespit edici tekniği olmaksızın nadiren gerçekleşir. Darcy'nin inatçı gururu, Elizabeth'in ön yargısı, Emma'nın inatçılığı, komedinin tespit edici ortamında anlamlıdır. Komik bir karakter, bilinenin aksine, bir kahramandan daha karmaşık, sır dolu, sürprizli ve değişikliklerle doludur. Mr. Micawber, mesela, en beklenmeyen şekillerde bile sadece kendisi olabilir. Mr. Woodhouse veya Marshalsea'nın Efendisinde de değişmeyen özellikler vardır. Bu, bir çeşit yaratıcılık meselesidir. ... Her karakterde bulunan komik unsur, en sabit unsurdur. Komik karakterler için yasak olan şey, tecrübeden yeni şeyler öğrenme kapasitesidir. Sizdeki*

ve bendeki komik özellikler de değişmez. Hikâyede değişme süreci yaşamak, kadın ve erkek kahramanın imtiyazıdır. Prens Hal ve Falstaff arasındaki farkın esası, bu gerçekten kaynaklanmaktadır. İnsanda değişme prensibi, ebediyet prensibi veya komedideki değişmezlik ilkesi kadar gerçektir; bu, insan tecrübesinin öznel yanıdır ve nesnel olanın tam zıttıdır. Bir hikâyenin kahramanıyla kendimizi özdeşleştirdiğimiz zaman, onu bütün ümitlerimizle, insan hürriyetine olan kişisel inancımızla takip ederiz; komik karakterleri ise, ümitsizlik içinde izleriz, fakat bu ümitsizliğin içinde bile garip bir çeşit hayranlık vardır; -gerçekte komik karakterleri kahramanlardan daha çok beğendiğimize inanıyorum, çünkü bu karakterler, yaptıkları hatanın bilincine varmaksızın ve utanmadan onu tekrarlamakta inat ederler."

Egzistansiyalist karakter kavramı ve insanî ilişkiler anlayışıyla pek çok ortak yanı olan bu açıklama, bazı önemli meseleleri ortaya getirmektedir; fakat anlam bakımından pek çok kaçamaklı yanlara sahiptir. Emma ve Mr. Darcy gibi karakterler, hem öznel, hem de nesnel özelliklere sahiptirler. Bu bakımdan 'öznel' ve 'nesnel', anlaşılması güç kelimelerdir. Bu gibi karakterlerin, birçok roman başkişisinden daha karmaşık ve anlaşılması zor olduğunu söylemek, birbirinden farklı iki olay grubunu tasvir etmek için, sadece ortak birtakım terimler kullanmak demektir. Bununla beraber, gerçeğin, Dickens'in tek bir özelliği somutlaştıran karakterlerini savunan Chesterton ve Sanatyana'dan ziyade, Miss McCarthy'nin yanında olduğunu hissediyorum. Chesterton ve Santayana, bu gibi karakterlerin hayattaki kadar gerçek olduğunu savunan görüşle karşı karşıya bulunuyoruz. Chesterton ve Santayana'nın hatalı olduklarını ispat edemeyiz. Gerçekte, bu bölümde hatırlattığım gibi, onların temel hükümlerinin doğru olduğunu anlarız. Chesterson ve Santayana'nın tartışmalarının amacı, çok çeşitli karakterleri - meselâ Pip ve Wemmick- bir çeşit gerçek anlayışı içinde görmektir ve bunun yanlış olduğunu biliyoruz. Kendisi ile tamamen aynı fikirde olalım veya olmayalım, Miss McCarthy, hiç olmazsa, bir farkın olduğunu kavramaktadır. Tek bir karakteristik niteliği somutlaştıran kart- karakterlere uygulandığı zaman, 'gerçek' kelimesinde gözlenen anlamları açıklamaya biraz daha gayret edelim. Bazı basit hükümlerle işe başlayabiliriz:

a) Bu tip karakterler -okuyucunun hayalinde ne kadar büyük bir yer işgal ederlerse etsinler- içinde bulundukları romanların kahramanları değildirler. Çok az roman, bu tip karakterleri başkişi olarak kullanır ve romanlar, iyi eserler olsalar da, büyük sayılamazlar. Bunların çoğu, **Oblomov** veya **Babbit** seviyesinde eserlerdir. Bu durumun tek bir istisnası vardır -vereceğim örneğin herhangi bir kategoriye girip girmeyeceğinden emin değilim- o da, **Don Quixote**'tur.

b) Kart-karakterin ayırıcı niteliği; Miss McCarthy'nin dediği gibi, garip bir çeşit esnekliğe sahip olduğu halde, nispî anlamda statik oluşudur; oyun kâğıtları arasında Jokey, her zaman sürprizlidir. Kart-karakter de, her zaman kendisidir; dibinde kurşun olan bir oyuncak gibi, nereye fırlatırsanız fırlatınız, hep ayağının üstüne düşer. Bu tip karakterlerin vereceği zevk, kısmen yedikleri darbelere karşı muaf oluşlarından ileri gelir; her şeye rağmen tabiatlarındaki esas nitelikleri muhafaza ederler. Günlük gerçeğimizde böyle bir imkâna yer yoktur, fakat hayalimizin gerçeği böyle bir şeye imkân tanır. İnsan, zaman ve mekânın şartlarından hayal gücüyle kaçabilir; masumiyeti, güvenilirliği ve olaylar karşısında incinmemeyi hayal edebilir. Romanda bir kart-karakterin somutlaştırdığı böyle bir rüya, zaman ve mekânın kanunlarına tâbi olmamak, gözlerimiz açıkken üzülerek gördüğümüz pek çok sınırlılıklarımızdan daha az gerçek değildir. Bizi biz yapan, kısmen yaşadığımız gerçekler, ümitlerimizin, korkularımızın, arzularımızın ve kararlarımızın oluşturduğu bütün tabiatımızdır.

c) Buraya kadar söylediklerimize rağmen, bir kart-karakterin basit olması gerekmez. Özellikle o, sadece komik bir karakter değildir. Bir kart-karakter, aynı zamanda hem komik, hem de merhamet uyandıran bir kişidir; Dickens'in eserlerinde olduğu gibi, hem komik, hem de masum olabilir. Eğer böyle bir karakter, aptal bir kişi olarak çizilmişse, böyle bir aptalın akıllıca konuşması da mümkündür. Krook, Quilp, Miss Flite, Miss Mowcher gibi kart-karakterler, okuyucuda karışık tepkiler uyandırırlar. Fakat bu karmakarışıklık, sadece okuyucunun tepkisinde vardır; karakter, bunun farkında bile değildir. İşte bu özellik, bir kart-karakterle roman başkişisi arasındaki en önemli farktır. Roman başkişisi de, bizim gibi, yaşadığı iç çatışmanın farkındadır. Bu yüzden Ahab, hiç sarsılmayan iradesi ve kararlılığıyla bir kart-karakter değil, bir roman başkişisidir; kendisini monomaniası içine kilitlemiştir ve bunu bilir. Bazen onun, içinde yaşadığı zindanın duvarlarını yumrukladığını hissederiz.

d) Üstelik kart-karakterin esnekliği, sadece nispîdir. Bu noktada Miss McCarthy ile aynı fikirde değilim. Kart-karakter, mutlak bir şekilde değişme ve büyüme olgusundan yoksun değildir. Onun verdiği örneklerden söz etmek gerekirse, Micawber'in Avusturalya'daki kariyerini hesaba katmazsak bile, Mr. Dorrit'in bir kart-karakter olarak sınırlılığı, Marshalsea'deki hapisliğinden dolayıdır. Ona da dünyanın sağlayacağı hürriyeti verirsek, değişmeye başladığını görürüz. Böyle bir değişme, romancı için çözülmesi zor problemler ortaya atar. Okuyucu, bu çeşit karakterlerde bulduğu uzlaşmayı kabul etmeye istekli değildir. Okuyucu, Don Quixote'un hayallerine devam etmesini ister. Ekseriya roman yazarı da, bunu ister. Bennett'in yarattığı bir

kahraman olan Denry Machin, bu çeşit bir kart-karakterdir. Bu romanın ilk iki-üç bölümünde, Bennett, kahramanın zırhını delip onun bu dünyanın şartlarından etkilenmesini sağlamaya çalışır ve hemen hemen kahramanlıktan uzak bir karakter yaratır. Hatta Bennett, fikrini değiştirip Denry'ye yine ilk boyutlarını verdiği zaman bile başaramaz: çünkü havalın balonu söner ve ikinci kitapta birinci kitabın çarpıcılığı ve parlaklığı yoktur.

Bir kart-karakterle roman başkişisini birbirinden ayıran çizgi hâlâ kesin olmadığına göre, esas ayırıcı nitelik nedir? Bir kart-karakter, esareti içinde hür olduğu için -veya aynı şekilde hürriyet içinde mahpus olduğu için- romancı sık sık onun hamuruna canlılık, enerji, bir roman başkişisinin karmaşık çizgilerini bulandıracak ve bozacak fazlalıklar katabilir. Kart-karakterleri oluşturan kimyasal unsurlar saftır, işte bu yüzden bu karakterler, ekseriya çarpıcıdırlar. Kart-karakterler, tek, yoğun, canlı unsurları somutlaştırırlar; roman başkişileri ise, karmaşık, saf olmayan ve bir oluş süreci içinde olan unsurlardan oluşurlar. Bunlardan hangisinin gerçekten daha gerçek olduğunu kim söyleyebilir? Eğer eleştirici, bunlardan birini dışlayacak bir kanun yaparsa, roman -gerçekte hayatın kendisi- fakirleşir.

III.

İlk bakışta kart ve norm karakterler birbiriyle zıt tipler olarak görünebilirler. Kart-karakter de, başkişiden farklı olmasına rağmen, romanda gerçekleştirilmesi gereken bir amaçtır ve icra ettiği herhangi bir fonksiyon, bir yan üründür. Roman dünyası içine bir kart-karakter sokmak tehlikelidir, çünkü böyle bir karakter, öyle bağımsız ve romanın temasının talep ettiği ölçülere meydan okuyacak boyutlardadır ki, kendisine tanınan sınırları aşıp yaratıcısının kontrolünden çıkabilir ve bütün eserin yapısını bozabilir. Bir Charlus veya Micawber'in yanında, Marcel veya David Copperfield, önemsiz ve cüceleşmiş karakterler olarak görünürler. Bu gibi canlı karakterlerin, sadece sönük anlatıcıların hikâyelerinde önem taşıdığını unutmamalıyız. Öte yandan, bir norm karakter de, hayatın bir taslaktan boyutlu bir karakter oluşturan canlılığından mahrum kalırsa, sadece belli bir fonksiyon icra etme durumuna düşer. Sadece en büyük romancılar, disiplinle hürriyeti, yani bu iki tipi birbiriyle öyle başarılı bir şekilde birleştirirler ki, bütün kategoriler onları tanımlamakta yetersiz kalır.

Norm karakterin pek çok fonksiyonu vardır. Bunlardan bazıları, tartışmaya yer vermeyecek kadar açıktırlar. Norm karakter de, bir fon karakter gibi, romanın yapısı içinde tamamen mekanik bir rol oynayabilir veya koronun görevini yerine getirebilir; roman başkişisi ile toplum arasındaki iletişi-

mi sağlayan bir araç olabilir; en basit anlamda tezat yaratmak ve okuyucuyu rahatlatmak için kullanılabilir. O da, kart-karakter gibi, roman başkişisinin karmaşık yapısı ve meselelerini anlamak için yaptığımız mücadeleden sonra, hayatın bildiğimiz belli yönlerini anlamaktan duyduğumuz zevk ve rahatlamayı sağlayabilir. Norm karakter, pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir. Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir. Norm karakter, eserin başkişisinin sahip olması gereken nitelikleriyle, yazarın tercihini ifade edebilir. -Banquo, Macbeth için, bu anlamda bir görev icra etmektedir. Veya norm karakter, eserde kahramanın yaşadığı tecrübenin bir benzerini daha basit bir şekilde yaşayan bir karakterdir-Glaucester ve Lear'in tecrübelerindeki benzerlik gibi. Norm karakter, öteki roman kişilerindeki sapmaları görüp yargılamamızı sağlayan ahlaki bir ölçü olabilir; basit ve statik bir yapıya sahip olduğu için, roman dünyasındaki değişme ve gelişmeleri değerlendirmede kullanılacak bir ölçü olabilir. Şüphesiz ki, norm karakterin bu ve buna benzer fonksiyonları, okuyucunun kolayca farkına varabileceği şeylerdir; ben aşağıda iki tipik durumu ayrıntılı bir şekilde tartışmak istiyorum. Roman başkişisinin yaşattığı tecrübe, ne kadar müstesna ise, bu tecrübeyi romanda ifade etmek de o kadar zordur ve bu durumda norm karaktere düşen korik ve açıklayıcı görev önem kazanır. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: Norm karakter, başkişinin yaşadığı tecrübenin derinliklerine dalmamızı sağlayan bir sıçrama tahtası olabilir. 'Müstesna' kelimesi, burada iki şeyden birini kastetmektedir: Romanda yaşanan tecrübe, normal tecrübenin sınırlarının dışında kaldığı için, okuyucuya yabancıdır; -başkişi, mesela, bir aziz veya dahi bir sanatçıdır. Ya da bu tecrübe, okuyucunun tecrübesinin sınırları içindedir, fakat okuyucu onu anlayacak kadar benliğinin derinliklerine inememiştir. Yani, okuyucu, kendi içinde bu tecrübeye benzer tecrübeler keşfedebilir, fakat tecrübe, yoğun ve saf olduğu için, müstesnadır. Hepimiz günah işlemişizdir ve kendimizi suçlu hissetmişizdir, fakat Macbeth olmaktan uzağızdır.

Müstesna tecrübeyi tek bir örnekle açıklamak yeter. Modern romanın ayırıcı niteliklerinden biri, roman başkişisinin yaşadığı 'diriliş' (epiphany) veya 'aydınlanış' anlarıdır. Bu anlar, Wordsworth'ün 'aydınlanma anları' (spots of time) dediği, günlük hayatın alışılmış akışının dışında ve üstünde gerçeğin roman başkişisine ayan olduğu yoğun tecrübe anlarıdır. Bu kavram, farklı şekillerde Forster, Joyce, Proust, Lawrence, Virginia Woolf ve diğer yazarlar tarafından da kullanılmıştır. Bu kavram, romantik akımla birlikte gelişmiş bir kavramdır. Proust hariç, Aristo'nun 'kendini tanıma'

(anagnorisis) dediği kavramdan oldukça farklıdır ve herhangi bir ruhsal büyüme sürecinin normal olarak dönüm (climax) noktasını oluşturur. Fakat açıkça bu aydınlanma anı, kendini tanıma kavramında olduğu gibi, karakterin yaratılmasında çok anlamlıdır; kabaca ifade etmek gerekirse, bazı karakterler, böyle bir anı yaşama kapasitesine sahip oldukları halde, diğerleri sahip değildirler. Karakterin sahip olduğu bu yetenek, onun yapacağı ahlakî seçim ve vereceği karar için temel teşkil eder.

Bu kavram, romantik şiirde de çok önemlidir. Bu çeşit bir ruhsal uyanış anı, kendi başına bir değer olarak ve aslına sadık kalınarak ifade edilirse, lirik bir şiirin özünü oluşturur. Fakat bu gibi uyanış anları, roman dünyasından soyutlanamazlar; romanın ifade ettiği hayatın akışı içinde bir noktada yer alırlar. '*Tintern Abbey*' ve '*The Prelude*' adlı şiirlerinde Wordsworth de, bu imtiyazlı anları ifade etmeye çalışmıştır. Bu diriliş veya aydınlanma anları, günlük hayatımızın ahlakî endişeleriyle ne gibi bir ilişki içinde bulunabilir? Wordsworth'ün mısralarında böyle imtiyazlı bir an şöyle ifade bulmuştur: '*Beden uyur ve yaşayan bir ruh oluruz; ritmin ve coşkunun gücü, göze varlığın ruhunu görme yeteneğini kazandırır.*'

Böyle bir anı, şehirlerin ve kasabaların gürültüsüyle nasıl mukayese edebiliriz? O, bizim için '*En saf düşüncelerimizin demir attığı bir liman; yüreğimizin ve bütün ruhumuzun bakıcısı, rehberi ve koruyucusu*' olur.

İnsan tecrübesinin böyle derin ve yoğun olan unsurlarıyla günlük tecrübeyi zorlanmaksızın birbirine bağlamak, esasta bir üslup meselesidir. Bu gibi anları ifade etmede şiir dilinin üstünlüğü inkâr edilemez. Çok esnek ve çeşitli görünen nesir dili, böyle imtiyazlı anları ifadede, nesrin akışı içinde parlak bir nokta oluşturmaktan öteye gidemeyecek kadar sınırlıdır. Bunun için romanda, bu gibi yoğun tecrübe anları, yapı unsurları ve özellikle karakterler arasındaki ilişkilerle ifade edilebilirler. Mesela, Mrs. Moore'un Marabar'da yaşadığı aydınlanma anını alalım:

> *'Büyük mağaralara varsaydılar, hemen hemen bir saatlik bir yol daha gitmiş olacaklardı. Not defterini çıkardı ve yazmaya başladı. 'Sevgili Stella, sevgili Ralph,' sonra durdu ve acayip vadiyi seyretmeye başladı, çelimsiz varlıklarıyla onu istilâ etmişlerdi. Hatta fil bile, ufalıp yok olmuştu. Gözlerini vadiye girerken geçtikleri tünele kaldırdı. Hayır, düşündükçe daha korkunç ve acı veren bu tecrübeyi tekrar yaşamak istemiyordu. Bu tecrübe, onun için şimdi daha çok önem kazanmıştı. Gürültü ve kokuları unutabilirdi, fakat yankı, anlatılması imkânsız bir şekilde hayatla ilişkisini koparıyordu. Bitkinlik hissettiği bir anda şöyle fısıldamıştı, 'Merhamet, inanç, cesaret, her şey var, fakat her şey birbirinin aynı, pislik de öyle. Her şey var, hiçbir şeyin değeri yok.' Eğer bir kimse, bu yerde kötü*

> *şeyler söyleseydi veya çok etkili bir şiirden parçalar okusaydı, bu yankı onları aynı şekilde değerlendirecekti. Eğer bir kimse, meleklerin dilini kullansa ve bu dünyada, geçmişte, halde ve gelecekteki mutsuzluk ve yanlış anlamalar, her durum ve inançtaki insanların, ne yaparlarsa yapsınlar, dayanmak zorunda oldukları ıztıraplar için yakarsaydı, sonuç değişmeyecekti. Şeytan, gökyüzünden yere inecek ve sonra tekrar yukarıya tırmanacaktı. Kuzeyin Şeytanları, şiirlere konu olabilirler, fakat hiç kimse, Marabar hakkında güzel şeyler söyleyemez, çünkü o, şeytanlardan ebediyeti ve sonsuzluğu çaldı; yani onlara insanların yanındaki yerlerini kazandıran tek niteliği aldı.'*

Bu anın özündeki olumsuzlukla romanın çeşitli unsurları arasında ilişki kurmak ve onun etkilerinin zaman içinde, olumlu olmasa da, yayılışını göstermek, -Godbole, Mrs. Moor'un yaşadığı bu anı anlayabilen tek karakterdir.- bizi romanın bitişindeki son noktaya kadar götürür. Görülür ki, bu imtiyazlı anda yaşanan tecrübe, romandaki pek çok karakter ve ilişkiyi etkisi altına almıştır. Mrs. Moor'un ayrılışını ve ölümünü tayin eden olay budur; çünkü eğer Mrs. Moor ölmeseydi, yaşadığı imtiyazlı anın gerektirdiği şekilde davranacaktı ve bu da, romanın yapısındaki dengeyi bozabilirdi. Bu yoğun tecrübe anının kendisi de, tedricen günlük hayatın farklı ve alelâde meseleleriyle uzlaştırılmak durumundadır; bu, Mrs. Moor'un Marabar mağaralarında yaşadığı tecrübeyi az veya çok anlayabilen karakterlerden, burada yaşanan sahnenin doğurduğu olaylar tarafından farkında olmaksızın etkilenen karakterlere kadar, bütün roman kişilerinin dikkatlice sınıflandırılmasıyla mümkündür. Bu an ve onu takip eden olaylar, Godbole'dan Dr. Panna Lal'a kadar bütün karakterler tarafından farklı şekillerde algılanırlar; bazıları onu unsurlarına ayrıştırır, bazıları aynen yansıtır, bazıları ise, çarpıtır. Bu karakterlerin hepsi, bir prizma gibi, Mrs. Moor'un yaşadığı aydınlanma anını, beşerî dünyanın anlayıp paylaştığımız çeşitli ve ilgi çekici renklerine ayrıştırırlar.

Bu tecrübeyi unsurlarına ayrıştırma süreci içinde, Adela Quested'in önemli bir rol oynadığı açıktır. Bana göre Adela da, Mrs. Moor'un mağaralarda yaşadığı anı yaşar, fakat Mrs. Moor'un aksine, onun manasını anlayamaz. Eliot'un sözleriyle, pek çok kişi gibi, onun da 'gerçeğe tahammülü yoktur'; bunun sonucu olarak onu yanlış fakat hiç olmazsa günlük hayatın gerçekleri gibi tahammül edilebilir ve anlaşılabilir bir şekilde açıklamaya kaçar. Eliot'un '*Katedraldeki Cinayet*' adlı eserinde, dört şövalyeden birisi, seyirciyi Becket'in şehitliğinin intihara götüren bir ölüm arzusu olarak açıklanabileceğine inandırmaya çalışır. Gerçeğin görüldüğü böyle imtiyazlı bir anın, günlük âşina olduğumuz terimler içinde anlaşılması istenir. Miss Quested'in esas olarak yapmaya çalıştığı şey, budur. Başka bir deyişle, mağaralarda ya-

şadığı mutlak gerçeği yansıtan insanüstü tecrübe, Aziz'in yargılanma sırasındaki inkârında, dönüm noktasına varan ruhsal bir değişme sürecine dönüşür.

Fakat Miss. Quested, bu tecrübeden böyle etkilenen tek karakter değildir, bazı önemli fon karakterler de, onunla aynı tecrübeyi paylaşırlar. Onlar, romanın çekirdeğini oluşturan bu olağanüstü tecrübeye çerçeve olan alelâde gerçekler dünyasının insanları ve bizim temsilcilerimizdir. Marabar mağaraları ve orada olanlar olağanüstüdürler, fakat Chandrapore'da yaşanan normal hayatın içinde bu olağanüstü tecrübeye çerçeve olan alelâde gerçekler dünyasının insanları ve bizim temsilcilerimizdir. Marabar mağaraları ve orada olanlar olağanüstüdürler, fakat Chandrapore'da yaşanan normal hayatın içinde, onun ne kadar olağanüstü olduğu, daha iyi ortaya çıkar. Bazen gerçeğin çeşitli kavrayış seviyelerinden yansıtılan unsurları, hiyerarşik bir silsile içinde yer alırlar; Meville de, **Moby Dick**'te geminin tayfasını bu anlayışa uygun bir kumanda zinciri içine yerleştirir. Starbuck, Flask ve Tragg, rütbelerine göre, Ahab'ın ihtirasını anlayış derecelerine göre bir ayin düzeni içinde yerlerini alırlar. Bazen greçeğin prizmadan geçip ayrışan unsurları, daha az düzenlidir, fakat daha aydınlatıcıdır; Böylece züppe Loockwood'un ve sadece fiziksel dünyanın gerçeklerini anlayabilen Nelly Dean'in sınırlı bakış açıları sayesinde, Heathcliff ve Cathy'nin ruhsal ilişkilerini anlayabilir ve değerlendirebiliriz.

Çünkü Lockwood, hikâyede okuyucunun temsilcisidir; bir norm karakter olarak genel anlamda temsilî bir değere sahiptir. O, bir tiptir, çünkü okuyucunun, tam olarak ve rahatça tanıyabileceği bir tipe ihtiyacı vardır. Bundan dolayı norm karakter, roman başkişisinin hikâyesini çeşitli şekillerde genişletmeye yarayan, sembolik bir değerin ağırlığını taşıyabilir. Bir roman başkişisini genel anlamda büyük bir temsili değerle donatmak doğru değildir, çünkü okuyucu, roman başkişisinin hikâyesinde tek bir kişiye has bir macera bulmak ister. Bu, sadece ve sadece onun hikâyesi olmalıdır. **Moby Dick**'te Starbuck'ın yerine başka roman kişileri kullanılabilir, fakat Ahab'ı değiştirmek bütün eseri değiştirmek demektir. Bir romanda eğer başkişi, genel bir değerin temsilcisi olarak özelliğini kaybederse, rahatsız oluruz. O, ne kadar az değer temsil ederse, o kadar küçülür ve alegorik bir sembol olup çıkar. Tabii ki, pek çok roman başkişisi, bir bakıma evrensel insanın temsilcisidir, fakat her şeyden önce bir bireydir. Roman başkişisi, evrensel değeri somutlaştıran kişidir. Sonuç olarak norm karakterler, sadece başkişinin kusurlarını yansıtmak için kullanılmazlar, aynı zamanda eserin özünü genişletmek, desteklemek ve güçlendirmek için de kullanılırlar. Böyle bir tipin arkasında toplumun bütün değerleri vardır; bundan dolayı İsabel Archer,

Henryetta Stackpole hakkında şöyle söyler: '*O, demokrasinin, bütün kıtanın, ülkenin, milletin ruhudur. O, bütün bunların toplamıdır demiyorum, çünkü bu, ondan çok fazla şey beklemek demektir. Fakat o, bütün bu değerleri akla getiriyor, onların canlı bir örneğidir.*'

Böylece, '*Casamassima Prensesi*' adlı eserde, Millicent '*Cockneydom'un ilham perisi*'dir ve '*Güvercinin Kanadı*' adlı eserdeki Mrs. Lowder, '*Pazardaki Britanya, hiç yanılmayan, kulağının arkasında kalem taşıyan bir Britanya'dır.*'

Bu fikirlerimiz, İsabel Archer, Hyacinth Robinson ve Milly Theale için geçerli olamazlar. Bu karakterlere bu sembolik değerleri yüklemek, onları birer birey olmaktan mahrum eder. Onları bağımsız, kendilerine has özellikleri olan karakterler olarak hissetmemiz, onların bu anlamda semboller olmamalarından ileri gelmektedir. Norm karakter, onların böyle olmalarını sağlayan bir araçtır; o, tipik ve sembolik niteliklerin bir taşıyıcısıdır. Norm karakter yardımıyla, roman başkişisinin bireysel özelliklerini kazandığı roman dünyası, gereken yoğunluğu ve somutluğu kazanır. Roman dünyasının, bu somut gerçekliği, James'in hissettiği anlamda, başarılı bir sosyal ortam yaratmak için gereklidir.

IV.

Bu kategoriler -roman başkişileri, fon karakterler, kart-karakterler ve norm karakterler- tabii ki, sadece yukarıda verilen esaslara yaklaşık özelliklere sahip olarak ve romanın değişken ve akışkan bir gerçeği derinlemesine yakalayabildiği ölçüde gerçekleştirilebilirler. Bunlar, hayatla roman arasında mevcut olan ve eleştiride güçlük yaratan başka bir önemli farka bağlıdırlar. Eğer bir roman karakterinin düz veya stereotip olduğunu söylersem, böyle bir karakterin özellikle düz bir karakter olarak yaratılmayıp romancının boyutlu bir karakter olan roman başkişisini yaratma çabasındaki başarısızlığını bir ürünü olduğunu savunan bir eleştiriciye ne cevap verebilirim? Romancının niyetini bilemeyeceğimize ve her durum kendi şartları içinde tartışılacağına göre, herhangi bir değerlendirmenin, romanın bütünü ve onun yapısını oluşturan ilişkiler ağı içinde yapılması doğru olur. Roman hayattan farklıdır, çünkü romanda bir karakterin başarılı bir şekilde yaratılması, onunla ilişkisi olan öteki karakterlerin yaratılmasındaki estetik gücün de tartışılmasını gerektirir. Mesela **Middlemarch**'ta Dorothea, başarılı bir şekilde yaratılmış diğer bir karakter olan Casaubon'la ilişkisi içinde görüldüğü zaman, kaba hatlarıyla çizilmiş bir karakter olan Will Ladislaw'la olan ilişkisi içindekinden daha başarılı bir şekilde yaratılmıştır. İsabel Archer'ın gerçek boyutlara kavuşması ise, Osmond'un gerçek boyutlara kavuşmasıyla mümkündür. **Bir**

Hanımefendinin Portresi'ni dikkatlice incelersek, görürüz ki, Osmond'un büyü ve cazibesi ve İsabel'i evlenmeye ikna etme süreci, dramatik bir şekilde sunulamamış, sadece ifade edilmiştir. Eğer bu ilişki, tek başına ele alınsaydı, gerçeğin çeşitli unsurlarını ifade eden karakterlerin derecelenmesinde boşluk ve bozukluk meydana gelirdi. Bu boşluk, kısmen James'in İsabel'in karakterindeki hassas noktaları vurgulamasıyla, kısmen de İtalya'nın yaygın cazibesine başvurmasıyla kapatılmıştır. Fakat daha önemli olan şey, Osmond'un -ve James'in- Madame Merle'nin şahsında kolayca kazanılacak bir müttefik bulmasıdır; onun başarıyla çizilmiş bir karakter olarak başarısı, romandaki desenin bütünü içinde bir boşluğu gizler veya telâfi eder. Böylece romandaki insanî ilişkiler ağı, desenin bütünü ortaya çıkıncaya kadar, karmaşık bir şekilde devam eder.

Öyleyse bir romandaki sosyal ortam, esasta bir insanî ilişkiler ağıdır ve roman karakterleri, kendi kader çizgilerinde yatay bir şekilde ve tek başlarına ilerlemezler, aksine sık sık yol kavşaklarında karşılaşırlar. İşte böyle bir desen içinde, roman kişileri birbirleriyle karşılaştırılarak kimliklerini kazanır ve korurlar. Roman kişilerinin karşılaşmalarını yansıtan deseni anladığımız zaman, roman karakterleri, kendi amaçlarını aşarlar ve romancının hayat hakkında yaptığı yoruma dönüşürler. Hiç kimse, bu konuyu, Germaine Bree'nin Proust hakkında yaptığı incelemedeki kadar doğru ve iyi bir şekilde açıklayamamıştır:

> *Proust'un yarattığı hiçbir karakter, sosyal ortamın dışında ve tek başına ele alınmamıştır. Bu karakterlerin her biri kendi etrafındaki karakterlerle sıkı bir ilişki içindedir ve öteki karakterler, onun şahsiyetinin bazı yönlerini aydınlatırlar. Fakat bu karakter kümeleri, tek bir karakterin çeşitli boyutlarına ifade kazandıracak kadar çeşitli ve çokturlar, öyle ki, hiçbir karakter, bir tipin kesin çizgileri içinde kapalı kalmamıştır. Mesela, Legrandin gibi ikinci dereceden bir karakter, Proust'un züppeleriyle aynı grupta yer alır, Swann'ın, hikâyecinin, Bloch'ın ve pek çok karakterin sönük bir aksidir. Homoseksüel olduğu için, görünüş bakımından da benzediği Saint-Loup'la, Baron de Charlus'la ve gerçekte Proust'un yarattığı diğer karakterlerle aynı grupta yer alır; edebiyat merakından dolayı, Baron Ski ve Swann gibi sahte sanatçılarla veya yarım kalmış sanatçılarla aynı kümede yer alır. Proust'un esas karakterleri, bu şekilde ikinci dereceden karakterleri ve daha sönük karakterleri tarafından zenginleştirilip çeşitli boyutlar kazanırlar. Proust, karakterlerini birbiri için ayna gibi kullanarak çeşitli bakış açılarından ve her bakış açısının özelliğini yansıtan bir çarpıklıkla verir. Bu şekilde her birey kendisini aşar ve evrensel bir tip olur. Fakat hiçbir karakter, tek bir tipin sembolü değildir, çünkü aynı zamanda çok sayıda karakteristik niteliklere sahiptir. Charlus, homosek-*

> *süelliğin prototipi değildir. O, Charlus Baronudur, Guermantes Dükü ve XIV. Louis'nin kardeşi gibi bir lorddur; bir bilim adamıdır ve Swann gibi sanatçıdır. Proust'un hiçbir karakteri, bir türün temsilcisi değildir; çeşitli türlerin özelliklerine sahiptir ve Proust, karakterlerini, çeşitli türleri temsil eden ve aynı ortak niteliklere sahip olan karakterlerle aynı gruba koyar. Her karakterin sınırsız imkânları vardır; her karakter, kendisini, insanî niteliklerinden dolayı, pek çok kişiyle aynı kümede bulurken, karmaşık unsurların ve sırların yarattığı bir kişi olarak da kalır. Proust'un gerçek anlayışını tayin eden şey, her bireyin kendisinden çok büyük olan evrensel bir tipe girdiği halde, kimliğini de muhafaza ettiği inancıdır.*

Böyle bir desen içinde karakterler, kendileri de, ilişkiler kurarlar veya ilişkileri yanlış anlarlar. Fakat desenin kendisi, okuyucunun tepkisindeki gerçek bir sürecin neticesidir. Okuyucunun bilgisi ve sezgisi, tek bir karakterin bilgi ve sezgisini kuşatır ve daha geniş ve esnek olan bu bakış açısı, eserdeki dramatik kinayeyi yaratır. Önce de söylendiği gibi, deseni yaratan okuyucunun tepkisi olduğuna göre, bu, eseri oluşturan ham maddeye gerçeklik kazandırır.

Okuyucu eserdeki deseni oluştururken, dünya hakkındaki bilgisini de zenginleştirir; gerçek hayatta olduğu gibi, aşina olduğu şeyleri özümser ve bunları temel olarak kullanıp bilinmeyeni araştırır. Çok defa araştırmasını hiç bitiremez, çünkü her karakterde daima karanlık bir nokta, nüfuz edilmesi imkânsız sırlar vardır. Estetik terimlerle bu, büyük sanatın tükenmeyen zenginliği dediğimiz şeydir ve aynı zamanda romanın özünün bir kısmını oluşturan hayatın gerçeğidir. Okuyucunun roman karakterlerini çok açık seçik bir şekilde görmesi tehlikelidir. Biliyoruz ki, roman, içindeki unsurlar bir bütün içinde tatmin edici fakat yine de şüpheye yer bırakır bir şekilde birleştiği ölçüde başarılıdır. Mesela, dramatik kinaye, çok kolayca anlaşılır, gereğinden fazla açık ve şematik ise, sıkıcı olabilir. Dramatik kinayenin, roman karakterlerinin birbirlerini bilmemelerinden kaynaklandığını biliyoruz. Gerçek hayatta insanlar, birbirleri için nasıl meçhul iseler, roman karakterleri de öyledirler. Fakat bir ölçüde bu karakterler, okuyucu için de meçhul kalmalıdırlar. Dickens'in bazı karakterleri, melodramatik stereotipler olarak verilmişlerdir; bununla beraber bu karakterlerdeki aşırı canlılık, sadece 'acayip' ve 'meşum' sıfatlarının ima ettiğinden daha derin bir karanlık çekirdeğin varlığını ifade eder. Bunu söylerken Carker ve Tulkinghorn gibi karakterleri düşünüyorum. Bu karakterleri ne kadar iyi tanırsak tanıyalım, Dickens onları ne kadar tanıtırsa tanıtsın, sonuçta bilinmeyen yanlarını ve esrarlarını muhafaza ederler. Onları tam olarak açıklayamayacağımıza göre, sadece elimizden geleni yapar ve öylece bırakırız. Belki de okuyucunun bir karakteri açıkça anlamasını engellemek, karakter yaratmadaki ustalığın bir gereğidir. Öy-

leyse roman yazarının en büyük meselelerinden biri, karakterlerinde ışık ve karanlığı barıştırmasıdır.

Modern romanda karakterlerin zor anlaşılır olmalarının bir sebebi, karakterlerde ışık ve karanlığın barıştırılmasının getirdiği cazibedir. Hiçbir insan, bir ada değildir, yani hiçbir insanı tam olarak keşfetmek ve haritasını çizmek mümkün değildir. Roman yazarı, insan denilen denklemde daima bilinmeyen bir faktörün olacağını nasıl ifade etmelidir? Gördük ki, dramatik kinaye, okuyucunun roman karakterlerininkinden daha geniş olan perspektifinden doğmaktadır, fakat okuyucuya kendi sınırlılığını ve kusurluluğunu anlatan pek çok kinaye çeşidi de vardır. Bu konuda çok subjektif bir misal verirsem, ümit ederim ki, okuyucu beni hoş görür. Romanın bizi birey olarak gördüğü yerde, delillerin hepsi subjektif ve değişken olmak zorundadır.

Benim vereceğim örnek, *'Venedik'te Ölüm'* (*Death in Venice*) adlı eserdir. Burada ben, romanın konusundan çok, bu konuyu anlama süreciyle ilgilenmek istiyorum. Söylemek istediğim, şüphesiz ki, bu sürecin konunun bir parçası olduğudur. Seyahat ediş şeklimiz, ulaşmak istediğimiz hedefi tayin eder. **Venedik'te Ölüm**'ü ilk defa zevk için okumak bile, eserdeki estetik yapıyı, sembollerin kümeleşmesini, yankıların titreşimini, unsurlar arasındaki benzerlikleri, zıtlıkları ve beklentileri gizleyemez. Eserde gösterilen sanat çok belirgindir, gizlenmemiştir, aksine öyle ustalıkla vurgulanmıştır ki, eserde yapının sıkıcı bir şekilde şemalaştığını hissederiz. Bir süre için romanı böyle değerlendirdim; bana göre roman, çok ustaca yaratılmış bir eserdi, eleştirici için değerlendirilmesi çok kolay bir parçaydı, fakat sonuçta insanı kapalı bir dünyaya hapseden iğrenç bir eserdi. Eseri daha iyi okuduğum zaman, bu izlenim tamamen silindi, çünkü eserin sıkıcı bir şekilde şematik olan yapısı, temayı ifade etmek için gerekliydi. Böylece bir eserde temanın bir paradoks olarak ortaya çıktığını görüyoruz. Bir roman, bir düzenleme içinde hayatı fethetmeye çalışıyor, fakat Aschenbach'ın dediği gibi, hiçbir zaman bunu gerçekleştiremiyor. Böylece **Venedik'te Ölüm,** kendi iddialarını çürüten bir sanat eseri oluyor. Bu sonucu, son bir paradoksla birleştirebiliriz. **Venedik'te Ölüm,** başarılı olduğu için, kendi iddialarını çürüttüğünü inkâr ederken, aynı zamanda onları teyit ediyor. Sanat, hiçbir zaman hayata baş eğdiremez. Romanın, aksini yapmaya çalışırken, ifade ettiği hüküm budur. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: **Venedik'te Ölüm,** Aschenbach'ın Ashenbach hakkında anlattığı bir hikâyedir - fakat bir farkla Aschenbach, kaos halinde olan tecrübesini anlamaya çalışır, fakat başaramaz, halbuki romanda kargaşa, başarılı bir şekilde ifade edilmiştir. Eserdeki üstün ustalık, Aschenbach ile ölmek üzere derinliklerine daldığı uçurumu ve vahşi ormanı kontrol altına almak için gerekli olan muazzam gayretin bir mahsulüdür.

Aschenbach ile bu vahşi hammaddeyi kontrol altına almaya çalışan anlatıcı arasındaki fark, roman kinayeye dayandığı halde, Aschenbach'ın bu kinayeyi reddedişinden ileri gelmektedir. Fakat bu kinaye, sadece dramatik kinaye değildir, aynı zamanda okuyup anlama süreci içinde, eserin okuyucunun dimağında uyandırdığı etki ve anlatmaya çalıştığım uyum arasındaki karmaşık bir etkileşimden doğan bir kinayedir.

İşte bu süreç, bir bakıma, açıkça sanatkârane bir icadın mahsülü olan bir esere gerçeklik atfetmemizin de sebebidir. Çünkü bu etkileşim süreci içinde sadece eseri anlamakla kalmayız, esere gösterdiğimiz tepki yardımıyla kendimizi de anlarız. Bir sanat eseri, kendimizi keşfetmemiz için bizi zorlar ve onun gerçekliğini inkâr edersek, kendimizi de inkâr etmiş oluruz. Bu etkileşim sürecinde anlatıcının rolü çok önemlidir. Anlatıcı -ve onun arkasında yazarın kendisi- eserde sosyal ortamı oluşturan karakter ve okuyucu arasındaki ilişkiler ağının açıkça bir parçasıdır. Bir hikâyede anlatıcı, öyle önemlidir ki, onu anlatmak için bir bölüm ayırmak gerekir.

VI. BÖLÜM

ÜSLUP

Lenguistler (dilbilimciler), dilin belli bir kişi tarafından kullanılış şekline 'idiolekt' (idiolect) demişlerdir. Tabii her roman yazarının kendi idiolekti vardır ve sadece bu olgu, genel bir üslup teorisini imkânsız kılar. Mesela, Emily Bronte, Meredith, Mark Twain ve Henry James'in, dili çarpıcı bir şekilde farklı kullanışlarını açıklayabilecek ne çeşit genellemeler yapılabilir? Bakış açısının çeşitleri sınırlıdır, fakat dildeki kelimelerin hikâye türü edebiyatta kullanılış şekilleri sınırsızdır. Üslup incelemelerinin çoğu, tek bir yazarın estetik amaçlarını gerçekleştirmek için, idiolektini nasıl kullandığını açıklamak amacıyla yapılan teşebbüslerdir.

Bununla beraber, genel anlamda üsluptan söz edilebilecek ve söz edilmesi gereken durumlar vardır. Her şeyden önce metot meselesi, teorik bir açıklama ister. Üslup ne demektir ve bir kimse bir üslubu nasıl tanımlayabilir? Sanat dilinin amacı ve şekli, sadece felsefî ve genel bir seviyede açıklanabilir. Dilin hikâye türü edebiyatta kullanılış şekliyle günlük ve sanatsız konuşmada kullanılış şekli arasında esasta bir fark var mıdır? Üçüncü olarak, bazı retorik kategoriler, taktikli bir şekilde ve ustalıkla kullanılırsa, bazı faydalı genellemeleri oluşturmak için temel teşkil edebilirler. Mesela, Mark Twain'in eserlerini incelerken, Amerikan İngilizcesinin konuşma dilini genel bir kategori olarak kullanmak, bir mecburiyet değil midir? Tabii ki, böyle bir incelemenin amacı, Twain'in üslubunu olduğundan basit göstermek değil, bir üslup geleneğini tanımlamak ve bu gelenek içinde Twain'in yerini, deyelim ki, Hemingway'den ayırt etmektir. Öte yandan bir dönemin edebî geleneğini oluşturan üsluplar, dilin başka kullanılış şekilleriyle mukayese edildikleri zaman, romanda pek kullanılmazlar, fakat bazı üslup özellikleriyle belli bir çağda kullanılan dil arasında bir uyum bulmak mümkündür. Mesela, düzinelerle eleştiricinin, Fielding'in kullandığı dilde aynı özellikleri algılayıp hükme bağlamalarına sebep olan izlenimin üslup bakımından kaynağı nedir? Dr. Johnson mı, yoksa Jane Austen mıdır? Nihayet bir üslubun üzeri-

mizde yarattığı etkilere gösterdiğimiz öznel tepkilerin de haklılığını araştırabiliriz. Hikâye türü edebiyatta kullanılan üslupların çok çeşitli olmasına rağmen, bu cümlenin güzel ve tatminkâr, ötekinin yetersiz ve anlamsız olduğunu tayin etmemize yarayan ilkeler vardır.

Üslûp üzerinde yapılan çalışmalar, son otuz yıl içinde ciddî bir şekilde değişikliklere uğramıştır. Bu değişiklikler, burada özetlenemeyecek kadar karmaşıktırlar. Bununla beraber, üslup çalışma metot ve şekillerini yeniden tanımlama isteği, Richard Ohmann'ın denemesinde bulunabilir. Stevenson'dan aldığımız deneme, tamamen başka bir çağın dileklerini dile getirmektedir. Stevenson'un denemesi, metot bakımından çağımızın tecrübesinden yoksun olsa da, yazarın kelimelerini seçiş ve kullanışında gösterdiği ustalığı eşsiz bir şekilde işlemektedir. Leonard Lutwack'ın denemesi, üslupta benzerliğin ve çeşitliliğin antitezini ele almakta ve onu çeşitli yönlerde tartışmaktadır. Bu antolojinin bazı bölümleri, roman teorisinde anlamlı bir bölümü aşağı-yukarı tam olarak ele almaktadır. Bakış açısı üzerine olan bölüm, buna örnek teşkil edebilir. Üslup üzerine yazılmış olan üç deneme ise, bu teorinin daha pek gelişmemiş bir sahasıyla ilgilidir. Romanda öz ve biçimin organik olarak ayrılmazlığı ilkesiyle işe başlarsak, üslup konusunda daha pek çok şeyin söylenmemiş olduğu görülür.

Robert Louis STEVENSON

Doku: Öz-Biçim Uyumu*

Edebiyat, hammadde olarak kullandığı dilin insan hayatında genel anlamda oynadığı rol ve yüce amacından dolayı, apayrı bir yere sahip olmasına rağmen, öteki sanat dalları gibi, bir sanat dalıdır. Bu sanat dallarını iki sınıfa ayırmak mümkündür. Heykeltraşlık, resim, tiyatro ve tiyatro oyunculuğu gibi sanatlar, taklidî (representative) mahiyettedirler. Eskiden bu sanatlara kabaca taklit sanatları denilirdi. Mimarî, musikî ve dans ise, kendi kendileri için var olan (presentative) sanat dallarıdır. Her sınıf, aralarındaki bu farktan dolayı, farklı ilkelere sahiptir. Buna rağmen, bütün sanat dalları, aynı varoluş sebebini paylaşırlar; bu da, ne olursa olsun, herhangi bir sanat olayını yaratan motif veya amacın, bir desen yaratmak olduğudur. Bu desen, renklerden, seslerden, değişen davranışlardan, geometrik şekillerden veya temsilî çizgilerden meydana gelir ve neden meydana gelirse gelsin, bir desendir. İşte bu iki sınıf sanatın paylaştıkları zemin budur. Böyle bir amaçtan dolayı, onlara

* "On some Technical Elements of Style in Literature"dan alınmıştır. **The Contemporary Review,** Nisan, 1985.

sanat diyebiliriz. Bazen bu sanat dalları, bu masum amaçlarını unutarak dehalarını enerjik amaçların hizmetine verir ve var oluşlarının tek sebebi olan desen yaratma işlevini bilinçsiz bir şekilde gerçekleştirirlerse, iyi olur. Desen yaratmak, sanatın mecburî misyonudur.

Musikî ve edebiyat, seslerden oluşan desenlerini zaman ölçüleri içinde gerçekleştirir ve yaşatırlar. Başka bir deyişle, bu sanatların yarattıkları desenler, seslerden ve duraklamalardan oluşur. İletişim. sık sık kesintiye uğrayan kelime dizileriyle gerçekleşir; hayatta işlerimiz. isimler ve isim cümlecikleriyle yürütülür, fakat edebiyat dediğimiz şey, bu değildir. Bir edebiyatçının gerçek işi, vermek istediği manayı, dili kendi merkezi etrafında örerek yaratmaktır. Öyle ki, her cümle, birbirini takip eden kelime grupları halinde, kendi içinde düğümlensin, bir an için verilmek istenen manayı vurgulasın ve sonra çözülüp açıklığa kavuşsun. Her iyi cümlede böyle bir düğüm olmalıdır ki, onu takip eden cümlecikleri önceden tahmin edebilelim, bekleyelim ve kabul edelim. Bu bekleyişin vereceği zevk, kabaca bir antitezle veya daha büyük bir ustalıkla böyle bir antitezin önce ima edilip sonra ustaca bertaraf edilmesiyle, yani sürpriz unsuruyla artırılabilir. Her cümlecik, kendi içinde de güzel olmak zorundadır. Cümlenin ima ettiği ve geliştirdiği anlamlar arasında doyurucu bir ses dengesi olmalıdır, çünkü hiçbir şey, kulağa ciddî ve sesli bir şekilde başlayan bir cümlenin alelacele ve zayıf bir şekilde bitmesi kadar kötü gelmez. Ve de bu denge, çok çarpıcı ve kesin çizgili olmalıdır, çünkü tek kural, sınırsız bir şekilde çeşitlilik yaratmaktır; ilgi çekmek, hayal kırıklığına uğratmak, ama yine de zevk vermek; hiç durmaksızın ilmik değiştirmek, ama yine de çok muntazam bir örgünün uyandıracağı etkiyi yaratmak.

Sihirbaz, aynı anda iki portakalı atıp tutar ve biz onu seyretmekten zevk duyarız; hiçbir portakal, bir an için bile, diğerine feda edilemez. Yazar için de durum aynıdır. Onun yaratmak istediği, duyular üstü zevki tatmin eden desen, her şeye rağmen, eserin başından sonuna kadar mantığın taleplerine de uygun olmak zorundadır. Konunun anlaşılması ne kadar zor olursa olsun, eserin dokusu bundan etkilenmemeli veya sanatçı yarattığı desenin üstesinden gelememek gibi bir durumda kalmamalıdır. Öte yandan konuyu tam olarak açmayan ve aydınlatmayan hiçbir kelime seçilmemeli, hiçbir ilmik atılmamalıdır, çünkü bir noktada başarısız olmak, oyunu kaybetmek demektir. Nesir diline hâkim olan bir kimse, nazım dilini reddettiği kadar, tumturaklı bir nesir dilini de reddeder. Yani bir nesir ustası, anlamca boş, sesçe zengin cümlecikleri kullanmaktan kaçınır. Desen ve konu, biçim ve öz birbirinin içinde yaşar ve özün kısalığı, açıklığı ve cazibesinin vurgulanmasıyla, biçimin gücü ve uygunluğu hakkında hüküm verebiliriz.

Üslup sentetiktir; parçaları birbirine bağlamak için bir ilmik arayan sanatçı, aynı anda iki veya daha çok unsuru, iki veya daha çok bakış açısını ele alabilir, onları birleştirir ve karşılaştırır; bir anlamda gerekli ilmiği atmaya çalışırken, başka bir anlamda da mesajını zenginleştirmiş olur veya tek bir cümle ile, iki cümlenin yapacağı işi yapabilir. Eski tarihçilerin kullandığı, birbirini takip eden anlamca sığ cümlelerden, büyük bir sentezin mahsulü olan yoğun ve aydınlık cümlelerin akışına dönüşte, hem zengin bir felsefe, hem de nükte vardır. Sentez yeteneği olan yazarda çok daha derin ve enerjik bir hayat görüşü olduğunu görür, onun olaylar arasındaki benzerliği ve sebep-netice ilişkisini sezmedeki keskinliğini fark eder ve felsefesini açıkça anlarız. Böyle bir yazarda nüktenin kaybolduğunu zannedebiliriz; fakat bu doğru değildir, çünkü nükte, bu hiç tükenmeyen zarif buluşlar, üstesinden gelinen güçlükler, erişilen çifte hedefler, bilinçli ve bilinçsiz bir şekilde iki portakalın aynı anda havada tutulması gibi okuyucuya zevk veren üslup, en kusursuz olandır. Bazı cahil kişilerin söyledikleri gibi, güzel üslup en tabii olan değildir. Çünkü en tabiî olan üslup, olayları oluş sıralarına göre, basit ve sığ cümlelerle gevşek bir doku içinde ifade eder; yoğun bir özü en zarif ve akıcı bir şekilde ifade etmeyi başarabilen bir üslup, en kusursuz üsluptur. Eğer böyle bir üslup, kendisini kabul ettirme eğilimi içinde ise, anlamda zenginleşir ve güç kazanır. Hatta cümleciklerin tabii kullanılışlarından farklı bir düzenleme içinde sunulmaları, üslubu daha tahrik edici kılar. Cümleciklerin düzenlenmesi sayesinde, yapılacak hükümler, amaca en uygun şekilde ifade bulurlar veya karışık bir olaylar dizisinin safhaları, en açık bir şekilde bir bütün içinde birleştirilirler.

Bir üslupta dil unsurlarının oluşturduğu ağ veya desen, aynı anda hem duyularımızı tahrik eder, hem de mantığa hitap eder; zarif ve anlamca zengin bir dokuya sahiptir. Üslup budur ve edebiyat sanatının temelinde böyle bir üslup vardır. Kitaplar, ifade ettikleri gerçeklerin veya hikâyelerin hatırı için okunmaya devam edeceklerdir. Onlar, bu özelliklere sahip olmasalar da, bir üsluba sahip olmak mecburiyetindedirler. Öte yandan, sadece üslubundaki güzellikten dolayı, zevkle tekrar tekrar okuduğumuz kaç eser vardır? Bu konuda ilk aklıma gelen kişi Cicero'dur. Mr. Anthony Trollope öldüğüne göre, onun eserinin özünün doyurucu olmadığını, renksiz ve etkisiz bir hayat görüşünü ifade ettiğini söyleyebiliriz; fakat dilindeki ustalıkla çizilmiş girift desenlerin zevkine varırız; atılan her ilmik, hem zarif, hem de anlamlıdır; havadaki iki portakaldan biri çürük de olsa, eşsiz bir güzellikle dans etmeye devam ediyorlar.

Richard M. OHMANN

Üslup Çözümlemelerine Giriş

Bu denemede ifade bulan fikirler, çok ilkel bir seviyededirler. Bu fikirler, üslup araştırmalarına giriş mahiyetinde olduklarına göre, romanda üslup incelemeleri bakımından birkaç safha daha ilkel sayılabilirler. Üstelik bu fikirler, bazı retorik ustalarına göre, yirmi, otuz yıl kadar önce tamamen gereksiz görülmüş olabilirler. Onlar, üslubu soyut düşüncenin dilde somutlaşması olarak tanımlamakla yetinmişlerdir. Hâlbuki bugün öz ve biçim ikiliğine inanmayan bir eleştiri okulu gelişmiştir. Bu eleştiriciler, iki farklı cümlenin hiçbir şekilde aynı anlama gelmeyeceğini ve daha radikal bir tavırla yapılan her hükmün kendine has bir üslubu olduğunu tartışmaktadırlar. Bu organik üslup anlayışı, katılığına rağmen, hem eleştiriciye, hem de dilbilimciye hitap etmektedir. Gerçekte bu anlayış, artık doğmalaşmış, ciddi bir prensip haline gelmiş, aklın hataya karşı çıkan zafer nidalarıyla ifade edilmeye başlamıştır. Fikir çok cazip olmakla beraber, son zamanlarda eleştiride, anlambilimde (semantics) ve dilbilimde (lenguistics) öyle bayat bir fikir haline gelmiştir ki, üslup fikrini temelinden yok etmese de, geniş anlamda üslup çözümlemelerini gereksiz kılmıştır. Çünkü eğer üslup, teniste topa vuruş şekillerinde olduğu gibi, bir şeyi farklı şekillerde söylemek değilse, 'üslûp' demeğe değer bir şey var mıdır? Eğer yoksa üslup tahlilleri yapan eleştiricilerin çoğu yazarların ifade şekilleri hakkında hükümler yaparak bizleri aldatmaktadırlar. Eleştirici, yazarın söylediklerini değerlendirebilir, fakat onun söyleyiş şeklini değerlendiremez, çünkü eğer bütün yazarlar aynı şeyi aynı şekilde ifade etselerdi, üslup dediğimiz bireysel anlatım şekline hiç yer olmazdı. Böyle olunca üslup, söylenen şeyle, onu söyleyen arasında varsayılan gereksiz bir şey olurdu. Üslup incelemesi ise, çok verimli bir somutlaştırma işleminin çürümek üzere olan meyvesi olarak görülebilirdi. 'Üslûp' kelimesinin varlığını kabul etmek, ona uygun bir kavramın da varlığını kabul etmek demektir.

Bu çıkmazla yüz yüze gelen titiz bir eleştirici, Wittgenstein ile aynı fikri paylaşır ve '*Konuşulacak bir şey yoksa insan sessiz kalmayı bilmelidir*' diyebilir ve bir yarı-bilim dalını bir kenara itmekten mutlu olabilir. Üslubu yok saymakla mesele çözülmüş olmuyor, çünkü eleştirici, üsluptan söz etmeye devam edebilir. Eğer eleştirici, üslubun da, ahlak ve metafizik gibi, pozitivistin çöplüğüne atılmasını istemiyorsa, ortaya bir uzlaşma koymak zorundadır. Bunun en yaygın olanı, üslubun anlamın bir parçası olduğunu söylemektir. Bu, söylenmek istenen şeye yakın bir hüküm olabilir, bilinçaltı bir tecrübeyi ifade edebilir veya psikolojik çağrışımların oluşturduğu subjektif bir anlamın ifadesi olabilir. Zannederim, böyle bir çözüm faydalıdır, fakat ortaya yeni bir

mesele çıkarır. Eğer üslup varsa, onu yeniden tanımlamak için, kavramın sınırlarını çizmek gerekir. Anlamın ne kadarına 'üslûp' denebilir? Gerçekte anlam, bütünün ne kadarıdır? Kısaca üslubu, üslup olmayandan nasıl ayırt edebiliriz? Zannederim ki, bu zorluklar, saman çöpünden yapılmış, üstümüze yıkılan adamlar gibi, kolayca çözülebilen meseleler değildirler. Bunlar, gerçek ve önemli meselelerdir, çünkü aşağıdaki soruların cevapları onların çözümüne dayanır: Üslup, ne çeşit bir incelemeye cevap verir? Üslup, yazarın hangi yönlerini aydınlatır?

I.

Konuyu tartışmaya, cesaretle, pek çok tartışmanın başladığı yerden, yani İ. A. Richard'la başlayacağım:

> Socrates, akıllıdır.
> Akıl Sokrates'e aittir.

Mr. Richards, tek bir düşünceyi çeşitli cümle kalıpları içinde ifade edebileceğimizi göstermek için, bu iki cümleden minyatür bir örnek oluşturmaktadır.[1] Sanıldığının aksine, Richards, öz ve biçimi kesin bir şekilde birbirinden ayırt etmez. O, daha girift bir durumu ele almakta ve öz ve biçimin ne tam olarak birleşik, ne de tam olarak ayrı olduklarını söylemektedir. Bu görünüşte her yönden kuşatılmış bir üslup eleştiricisi için, mutlu bir uzlaşmadır. Şimdi bunu inceleyelim.

Mr. Richards, Socrates'in aklıyla ilgili olan bu örneği, J. S. Mill'in 'gramer kuralları, dilin ifade kalıplarıyla, düşüncenin evrensel kalıpları arasında bir uzlaşma sağlamak için icat edilmişlerdir'[2] diye ifade edebileceğimiz hükmünü reddetmek amacıyla tartışma konusu yapmaktadır. Mr. Richards, bunun tam zıddını söylemekte, herhangi bir kimse Socrates'in akıllı olduğunu söylemek isterse, bunu çeşitli cümle kalıpları içinde ifade edebilir, demektedir. Bunun tam aksine, İngilizcede birbiriyle uzlaşmayan kalıplara sahip düşünceler, aynı cümle kalıbı içinde ifade edilebilmektedirler. Mesela, '*Bir kaplan görüyorum*' ve 'Bir kaplanı tekmelemek) geçişli bir eylem olduğu halde, '*bir kaplan görmek*'te açıklanması zor bir şekilde 'etkilenmek' vardır. Mr. Richards, kabul eder ki, kaplanın, cümle kalıplarıyla düşünce kalıplarını böyle tehlikeli bir şekilde birbiriyle karıştıran bir adama son bir ders vereceği şüphe götürmez.

Bununla beraber, Richards'ın iddiasında olduğu gibi, Socrates hakkında birbirine benzeyen düşünceleri ifade eden bu iki cümlenin, aynı fikri veya

---

(1) **İnterpretation in Teaching** (New York, 1938), s. 285.
(2) İnaugural Lecture at St. Andrews, s. 280.

aynı şeyi kastettikleri veya eşit oldukları söylenemez. Birinci hükümde 'Socrates', ikincide ise 'akıl' verilen niceliklerdir. Birinci cümle, anlamca Socrates'in sınırlarını çizmek için bazı hükümleri bir tarafa atar. Bunlar, 'Socrates, aptaldır' ve 'Socrates geri zekâlıdır' gibi hükümlerdir. Öteki cümle ise, 'akıl' kelimesinin akla getirebileceği birtakım nitelikler ve davranış şekillerini vurgular; zaman ve mekânda aklı bulabileceğimiz bir noktadan, yani Socrates'ten söz eder. Birinci cümle, Socrates hakkında bir tecessüsü tatmin eder ve 'Socrates, ne çeşit bir beyin yapısına sahiptir?' cümlesine cevap teşkil eder. Öteki ise, dürüst olmayan, fakat akıllı olan bir adam arayan bir kişiyi tatmin edebilir. Bu iki cümle, verdikleri bilgi, vurguladıkları şey ve tatmin ettikleri beklentiler bakımından farklıdırlar. Kısaca bu iki cümle, farklı şeyler söylerler.

Mr. Richards, fikri, ifadeden yapay bir şekilde ayırmaktan çok, fikirlerin mantıkî ölçülere göre belli birtakım kategorilere ayrılmasını teklif eder. Çağın inançlarına ters düşen öz ve biçim ikiciliğiyle, katı bir tekçilik arasında orta bir yer işgal eden Richards, üslubu soyut düşünce kalıplarının kelimelerden oluşan ustalıkla şekillendirilmiş dil kalıplarına dökülüşü olarak tanımlar. Bu teorinin kinayesi altında, bir yazarın üslubunu incelemek, onun her fikir grubuna uyguladığı formal değişiklikleri, her düşünce şekline getirdiği değişikleri incelemek demektir. Bu teori, üslup üzerinde fikir yürütmek isteyen bir eleştirici için, cazip olabilir, fakat onun yardımıyla üslubun ne olduğunu anlamak bile zordur. Ve Mr. Richards'ın kaplanından son bir mantıkî ders almak pahasına da olsa, reddedilmelidir. Önce bu soyut düşünce şekillerini veya kalıplarını birbirinden ayırt etmek öyle zordur ki, birbiriyle çakışan kelime kalıpları onları öyle gizlemiştir ki, titiz bir eleştiriyle onları ortaya çıkarmak, insan gücünü aşar. Mr. Richards'ın bir kaplanı görme ile tekrarleme arasında bulduğu fark, görülmesi kolay bir farktır; birinci fikirde 'A, anlamını B'den alır.' İkincisinde 'A, B'yi etkiler.' Öyle ise, 'Kaplanı hissediyorum' cümlesi, nasıl değerlendirilmelidir? Şüphesiz ki, bu cümle kalıbı için, yeni bir düşünce kalıbı şekillendirilmelidir. Fakat böyle bir sürecin sonu yoktur. Düşünce kalıpları arttıkça, bu kalıplara uygun olmayan cümleler, her sınıflandırmayı geçersiz kılarlar. Sonuçta düşünce kalıplarının sayısı ile cümle kalıplarının sayısının tamamen birbirine eşit olduğu görülür.

Böyle bir itirazı ifade ederken, 'düşünce kalıpları' fikrini varsayıyorum ve onların bir eleştirici tarafından uygulanabilir olup olmadıklarını araştırıyorum. Fakat düşünce kalıplarının rahatsız edici çokluğu, bütün teorinin incelenmesini gerektirir. Eğer her düşünce için ayrı bir biçim (form) varsa, biçim kavramı düşünce kavramıyla aynıdır ve biz, bunlardan birini kullanmayabiliriz. Meseleye başka bir açıdan bakmak için, bir insanla kaplanın

karşılaşması hipotezini, dikkatimizi düşünce kalıpları üzerinde toplayarak bir daha açalım. Bir gözlemci için kaplan, renk, doku, koku, şekil, hareket ve ses gibi duyu organlarımızla algılayabileceğimiz unsurlardan oluşmuştur. Kaplan, ne kadar basit ve ilkel bir nesne olursa olsun, onu oluşturan bu unsurlar, olayları ve nesneleri bir bütün olarak kavrayan olgun bir beyin için çok karmaşık şekillerde birbirleriyle ilişki içindedirler. İnsan da, buna benzeyen karmaşık bir yapıya sahiptir. Hem kaplan, hem de insan, birbirlerine olduğu kadar, kendilerini kuşatan vahşi ormanı da algıyabilirler. Bu vahşi orman, insan ve kaplan gibi, pek çok yüzeyin, parıltının, düzensiz hareketlerin, gürültünün oluşturduğu bir kargaşadır. Bu algı kargaşası içinde insan, ağaçları, bitkileri ve kaplanı görür, fakat insanın yarattığı belli şekiller, eşyanın kendisinde mevcut değildir; bu şekiller, keyfi bir şekilde kargaşaya empoze edilen şekil (form) lerdir. Bu şekiller, keyfidirler, insanın geçmişte bu şekilleri kullandığı için mükâfatlandırıldığı durumlar hariç, çevre onun bu gibi nesneleri ayrı ayrı tanımasını ısrarla talep eder.[3] İnsan, kaplanı tekmelediği zaman, izlenim ve algıların düzeninde açıklanması çok zor olan bir değişiklik olur, bu değişiklikleri, tip olarak, bir saniyenin milyonda birinde meydana gelen değişikliklerden ayırt etmek çok zordur. Bir değişme olmuştur, bir şey olmuştur, fakat bir şey daima olmaktadır ve görerek ve adlandırarak bir olayı ötekinden ayırt eden, sadece insandır. Eşyayı çeşitlendirme ve sınıflandırma alışkanlıklarımız tabiatımızın öyle bir parçası olmuşlardır ki, onları bir kaplanın gördüğü şekilde veya bir bebeğin izlenimlerindeki kargaşa içinde tasvir ve hayal edemeyiz. Dünyanın kendisi, bir bebeğin dünyası, şekilden mahrum, düzensiz ve insanın hiç durmaksızın kelimelerle şekil vermeye çalıştığı ham maddeden başka bir şey değildir. Öyle ise, düşünce kalıpları, eşyanın tabiatında mevcut değildirler. Kaplanların yaşadığı tropik bir adada insanların kaplan ve insanı aynı varlık olarak görüp onlara tek bir isim vermemesi için mantıkî ve ontolojik bir sebep yoktur.

'Öğretimde Yorum' (İnterpretation in Teaching) adlı eserin bir başka bölümünde, Mr. Richards, iletişimin aynı çeşit tecrübeyi yaşamış olmakla mümkün olacağını söyler; -yani iletişim, dış dünyadan gelen aynı çeşit izlenim ve algıların, içi dünyada aynı şekilde kavranmasıyla mümkündür. Onun düşünce kalıplarını kabul edişi, bu 'aynılık' anlayışına, tecrübenin bütün insanlar için değişmeyen unsurlara sahip olduğu inancına dayanmaktadır. Fakat eğer tahlillerim doğru ise, tecrübe dışarıdan şekillendirilemez; tabiat, sadece insanın değişken bir dış dünyanın nesnelerinden bazılarını sınıflandırıp ötekilerini hiç hesaba katmamasını sağlamıştır. *'Tecrübe'* kelimesinin

---

[3] W.H. Tittelson ve F. P. Kilpatrick, 'Experiments in Perception, **Scientific American Reader** (New York, 1953), s. 581.

kendisinin bile, bizi farklı kavramlara götürdüğü çok ilginçtir. Bir mantıkçı, 'tecrübe'nin eşya ile ilişkisi bakımından aldatıcı bir terim olduğunu söyler; eğer 'y' gibi bir tecrübe edinen varsa 'x' gibi bir tecrübeyle ilişki içinde ise, 'x' gibi bir tecrübe vardır.[4] Konuşma dili, bizi tecrübeyi sabit olarak düşünmeye zorlar; onu, içinde iki unsurun bile aynı olmadığı sonsuz bir ilişkiler serisi olmaktan çok, bütün insanlar için aynı imiş gibi sunar.

Tecrübe kavramı, bir seri ilişkiler olarak, Mr. Richards'ın iddiasını da zedelemektedir. Bu iddiaya göre, tecrübe insanlar tarafından aynı kalıplar içinde şekillendirilmektedir. Hâlbuki herhangi bir kişinin, bir tecrübeden, diğer bir kişinin edineceği izlenimleri edinmesi imkânsız olduğu gibi, aynı şeyi ikinci defa aynı şekilde algılaması da mümkün değildir. Ortaya sakat bir subjektivizm atmak istemiyorum. İnsanlar arasında iletişim vardır ve çoğunlukla sanki aynı tecrübeyi paylaşıyormuşuz gibi davranmak zorundayız. Aynı zamanda davranışlara göre konuşma ve insanların sözde ve eylemde birbirine benzeyen durumlara; birbirine benzeyen şekilde tepki gösterdiklerini söylemek, daha doğru görünmektedir.

Öyle ise ne dış dünya, ne de onun tecrübede yaşaması, üslubu, fikirlerin kelimelere dökülmesi olarak görmek isteyen bir araştırıcıya hazır düşünce kalıpları sunmaz. Tabiatın tecrübeye, tecrübenin dile sağladığı ham madde, mutlak bir şekilsizlik içindedir. Egzistansiyalist felsefede, insanın ahlak düzeni aradığı bu kâinatta ilgisizlik ve kaosla yüz yüze gelişi gibi, insan, tecrübesine hammadde temin eden dış dünyada bu tecrübenin düzene koyulmasını sağlayacak hiçbir ipucu bulamamaktadır. Camus, dünyadaki ahlak arayışını iyi niyetli bulmaktadır, çünkü bu arayış, insana kendi ahlakını kendisinin yapması için fırsat vermektedir. Aynı şekilde modern psikologların tasvir ettikleri kaos da faydalıdır. Bu teoriye göre, insan kendisi için en faydalı olan tecrübeyi seçer -bu seçim ekseriya bilinçsiz ve kaçınılmaz da olsa- ve dünyasına bir şekil verir. Kaplanların düşmanca davranışları, şüphesiz ki, insanın bilgisini sınıflandırmasının bir başka unsurudur ve insanın, tecrübe ve bilgi seçimini, lenguistik kategoriler arasından yapacağı seçim yönlendirir, fakat bu seçimler, esasta çok önemli bir derecede hür irade ile yapılır.

Bu çok yönlü ve çok unsurlu seçimlerde, tecrübeyi dilin kalıplarına dökmeden önce ve sonra yaşanan süreç içinde, üslubun doğduğunu görürüz. Eğer eleştirici, mensur bir eseri yaratan ilk seçimleri ortaya çıkarıp inceleyebilirse, bu seçimler, ona yazarın tecrübesinin kaynaklarını, bütün yazarlar ve yaşayanlar için çok zor bir iş olan tecrübenin kaygan ve değişken

---

[4] Charles W. Morris, 'Foundations of the Theory of Signs.' **İnternational Encyclopedia of Unified Science,** I, 123.

hammaddesini nasıl kullandığını gösterebilir. Heraclitus'un da tanımladığı bu değişken ve akışkan tecrübe ortamı -tabii ki düşünce kalıpları şeklinde değil- bütün algıların, bütün cümlelerin ve bütün dilin kaynağıdır. Tecrübenin akışı, anlamlı bir kavramın seçildiği ortamdır; bu tecrübe akışı içinde, bu kavramı nasıl ifade ettiğimiz önemlidir. Eğer öz, soyut fikirlerden oluşmamış ve şekilsiz olan maddî dünyanın bir parçası ise, biçim ve öz, birbirinden gerçekten ayrıdırlar. Eğer üslup tahlilleri, böyle bir hipoteze dayalı olarak yürürse, en azından sağlam bir zemine oturmuş olur ve üslup ve tecrübe arasında ilginç ve elle tutulabilen bir bağ kurulabilir.

II.

Bu hipotezden faydalanmak için, onu iyice incelemek gerekir. Bilgi edinmek için yapılan esas seçimlerin faydalı bir şekilde tartışılmasına en açık engel, bu seçimlerin çoğunun herhangi bir yazarın kullandığı dil tarafından yapılmasının mecburî oluşudur. Bir James Joyce veya bir Gertrude Stein, İngilizcenin bizimle ruhsal ve fizikşel olaylar dünyası arasına koyduğu perdeyi kenara çekmek için, dilin kalıplarını keyfî bir şekilde kullanabilirler, fakat dilin geleneklerine bağlı yazarlar, dili sadece konuşanların yaptığı gibi, İngilizcenin tecrübelerini şekillendirmesine izin verirler. Başka bir ifade ile, İngilizceyi kullanan yazarlar, dilin süzgecinden geçerek kendilerine ulaşan tecrübeyi ifade ederler; onlar, zaten çok iyi bir şekilde teşkilâtlanmış hazır bir tecrübe dünyasının kalıplarını dile yansıtırlar.

Meselâ, dilbilgisindeki hal takılarını ele alalım. Diğer dillerle mukayese edildiği zaman, katı bir sözdizimine ve az sayıda çekim ekine sahip olan İngilizcede, dilbilimciler, iki hal takısı bulurlar. (Bunların fikirleri, İngilizcede dört, beş, altı hal takısı bulan dilbilimcilerinkinden farklıdır.) Bu iki hal takısından aidiyet (genitive) takıları nispeten yaygın değildirler. Öyle ki, isimler, hemen hemen bütün kullanılışlarında yalındırlar. Hal takılarının böyle sınırlı oluşu, yani isimlerin yalın oluşları, mesela 'köpek' kelimesinde, dikkati sadece bu adı taşıyan hayvan üzerinde toplar ve bize bu hayvanla ilgili bir şey söylemez. Hatta onu 'Köpeğin tüyleri' (hair of the dog) gibi bir ifade içinde bile, bir sahip olma tavrı içinde göstermez, çünkü bu ifadede ait olma fikri, aidiyet takısı almaksızın kullanılmıştır. 'Köpeğin' (dog's) kelimesinde ise hayvanın bir şeye sahip olduğu ifade edilmektedir. Yani bu kelime, daha farklı bir fikrin taşıyıcısıdır ve bizde farklı birtakım beklentiler uyandırmaktadır. 'Köpek' kelimesi, muhtemelen 'Köpek hakkında ne biliyorsunuz?' gibi bir soruyu akla getirirken, 'köpeğin' kelimesi 'Köpeğin nesi ve o şey hakkında ne düşünüyorsunuz?' gibi soruları akla getirir. Böylece İngilizce, bu dili

kullanan kişiye dört ayaklı, bilinen bir hayvan hakkında iki farklı görüş getirir. Yani İngilizce, köpeği iki farklı şekilde görür.

Bununla mukayese ettiğimiz zaman, Fransızcada 'köpek' (chien) kelimesinin tek bir şekli vardır. Bu kelime tek başına köpek hakkında hiçbir şey söylemez. Anlamın atomik seviyesinde, İngilizcede iki, Fransızcada ise tek bir unsur vardır. Latincede ise, altı hal takısı vardır ve fark çok açıktır. Latince 'canis' kelimesini doğru bir şekilde tercüme etmek için, 'bir şey yapan köpek veya bir şeye sahip olan köpek' (gerçek bir tercüme, bundan daha karmaşıktır) gibi bir ifade kullanmak zorundayız. Yine Latince 'Canem' kelimesinin tercümesi, kısmen 'kendisine bir şey yapılan köpek veya bir eylemin hedefi olan köpek' gibi bir ifadedir. Latincede, İngilizcedeki 'köpek' fikri gibi, durum, araç, tavır, sahip olma, algılanış şekli ve buna benzer fikirler tarafından etkilenmemiş, sade bir fikri ifade etmenin yolu yoktur. Latincenin sözdiziminde böyle yalın bir sembol yoktur.

Bunun için, İngilizceyi yazı dili olarak kullanan bir kimse, kâinatı kabaca parçalara bölen kelimelerden oluşmuş bir perdeden görür. İngilizcede kelimelerin oluşturduğu sınıflar, daha muhtevalı ve geniştirler, çünkü birbirlerinden nispeten kabaca ayrılmışlardır. İngilizcede bizim tek bir şey olarak gördüğümüz bir kavramı, Latince kullanan bir yazar, altı farklı şey olarak kavrar. Hal takılarının bilgi edinmemizi şekillendiren etkileri bunlardır. Üslubun ima ettiği şeyler ise, buna denk bir şekilde anlamlıdır: İngilizcede sözdizimi nasıl önemli ise, Latincede de bir kelimenin kullanılmasıyla anlam vurgulama imkânları vardır; buna mukâbil İngilizcede sözdizimi nasıl önemli ise, Latincede de bir kelimenin kullanılmasıyla anlam vurgulama imkânları vardır; buna mukabil İngilizcede yazar, aynı şeyi edatlarla sağlar. Bu çeşit bilgi edinmede fark yaratan yapılar Hint-Avrupa dillerinin hepsinde vardır. Fakat bu dil topluluğu içinde farklardan çok, benzerlikler dikkat çekicidir. Kelimelerin muhitlerinin ne kadar köklü bir şekilde farklı olduklarını görmek için, başka dil grupları da incelenmelidir.

Bir metalenguist olan Benjamin Lee Whorf, Hopi dili gibi küçük grupların konuştuğu dillerle batı dillerini karşılaştırarak incelemiş ve bizim dünyayı onlardan daha yapay bir şekilde küçük parçalara bölerek incelediğimizi görmüştür. Biz zamanı sınırlar ve bölümleri olan bir eşya gibi nesnelleştirerek görürüz, Hopi ise, zamanı bir şeyin geç veya erkenlikle ilgisi içinde görür. Biz isimleri 'et, su ve yağ' gibi maddeler için kullanırken bile gruplaştırdığımız halde, bir Hopi hiçbir ayırım yapmaz. Ne de Hopi dilinde soyut kavramları taşıyan kelimeler vardır. Kısaca Hopi dili İngilizce gibi karmaşık kategoriler sistemine sahip değildir, aksine bir anlamda algıladığımız dünyanın hammaddesine daha yakındır.

Korzybski, Hayakawa ve öteki anlambilimcilerin, Whorf'tan daha ileri gittiklerini ve tabiattaki işlevsel ilişkileri gizleyen yanlış sınıflandırmalarından dolayı batı dillerine sataştıkları bilinmektedir. Onlara göre, Hint-Avrupa dillerindeki yapı, Aristo'nun felsefesine ve Newton'un fiziğine uzun zaman esir oluşumuzun sebebiydi ve şimdi de dar kalıplar içinde işkence çekmemizin suçlusudurlar. Günlük konuşma diline yöneltilen bu eleştiri, ilk pozitivistlerin eleştirilerinden daha hayalîdir ve mantık açısından da yanlıştır. Bunlara göre, anlambilimciler de, bizi böyle ciddi bir şekilde aldatan aynı dili, yine bu dilin doğurduğu mantık hatalarını göstermek için kullanmaktadırlar. Şüphesiz ki, kendi sınırlılıklarını aşabilen ve bu eksikliklerin tahliline müsait olan bir dil, normal düşünce süreci için yeterlidir.

İngilizcenin kozmolojik unsurlarına yöneltilen hücumları konumuzla ilgili bulmuyorum. Üslup incelemeleriyle ilgili olan olgu, herhangi bir dilin, bu dili kullananlara kâinatı, başka bakış açıları pahasına, belli bir şekilde göstermesidir. Bundan dolayı, herhangi bir dil, o dilde yazan bir kimsenin seçimlerini veya tercihlerini sınırlar ve üslupla ilgilenen bir eleştirici, dilin tecrübeyi sınırlayan bu özelliğini yazara mal etmemeye dikkat etmelidir. Bir yazar, dilinin kısıtlamalarından kaçamaz, ancak yeni kelimeler yaratarak, normal sözdizimini tamamen değiştirerek, mecaz sanatlarını kullanarak tecrübeye taze yaklaşımlar arayabilir. Bununla beraber, radikal lenguistik faaliyetlerin yetersizliğinde, bir yazarın yapabileceği çok sayıda tercihler vardır. Soyut kavramlara ağırlık vermek, geniş zamanın özel bir şekilde kullanılması, birbirine paralel olan yapı kalıplarını benzeyen kavramları ifadede kullanmak, sözdiziminde birbiri yerine kullanılabilecek unsurlara duygu yüklemek, sınırlı bir şekilde günlük kelimeler kullanmak ve bu gibi ifadeleri sık sık kullanarak tecrübeye yaklaşmak, tecrübeyi ifade etme alışkanlıklarımızdandır ve tecrübe unsurlarını sınıflandırmanın en çok kullanılan metotlarıdır. Arada sırada, özellikle kritik durumlarda, dilde alışılmışın dışına çıkmak, dikkate alınan geçici tavırlar olarak değerlendirilebilirler.

Öyleyse 'üslûp' kelimesinin anlamlı olabileceği bir durum vardır; bu yazarın dil içinde yapabileceği bir çeşit seçimdir. Üslubu bir seçim meselesi olarak tanımlama teklifim, geçmişteki kargaşanın bir sonucu olarak ortaya çıkmış olsa da, şüphesiz ki, geleneksel üslup anlayışından tamamen farklı ve yeni bir üslup anlayışı anlamına gelmez. Üslup, tecrübe edinmekte bir metot seçimi olarak, John Middleton Murry'nin '*gerçek bir üslup özelliği, yazarın dili kendi tecrübe kazanış şekline uydurmasındaki başarısının mahsülüdür*'[5] dediği zaman, düşündüğü şeydir. W. K. Wimsatt, üslup '*mananın en ayrıntılı bir şekilde işlenmesidir*' diye tanımlamıştır. Yeni veya eski, üsluba alınan bu

[5] The Problem of Style (London, 1922), s. 23.

tavrı felsefî bakımdan savunmak mümkündür ve aynı zamanda bu anlayış, bir eserin cildini değil kendisini bir bütün olarak değerlendirmede bizi sonuca götürme üstünlüğüne de sahiptir. Nihayet teklif ettiğim metot, bizi, üslubu gerçek anlamda incelemeye götürecek, okuyucuya eleştiricinin kendi izlenimlerini yansıtan ve tahlil yerine geçen mecazlı hükümlerden kurtaracaktır: Bunlar, soylu, muhteşem, basit, süslü, akıcı, güçlü, ölçülü ve zor gibi, bıkıp usandığımız, bir üslubu açıklamaksızın etiketleyen hükümlerdir.

Yine de üslup hakkında yaptığımız bu açıklama tam değildir. Üslubu bir şeyi söyleme şekli olarak safça tanımlayıp konuyu kapatamayız. Önce üslubu tecrübe unsurlarını seçme şekli olarak ele almak, dil alışkanlıklarına dayanan seçimlerin yaygın olduğu mensur ifadelerde etkili olabilir. Kürek yarışlarıyla ilgilenen bir yazarın tecrübesini şekillendirmek için dilde yapacağı seçimlerle, Hristiyanlık üzerine yazan bir kişinin yapacağı seçimleri mukayese etmek anlamsızdır. Seçilen konunun kendisi bile, üslupla ilgili pek çok kararı etkiler. Mesela, yazarı soyut veya somut olmaya zorlayabilir. Böylece üslup eleştirisi, bütün dünyanın arz ettiği manzaradan daha somut bir sahne ister. Wittgenstein'in dediği gibi '*eğer dünya bir eşya değil, bir olgular topluluğu ise, ferdin yaşadığı olgular veya bu olguların birleştirilmesi amaca hizmet edebilir.*'[6]

İşte bu inançla işe başlamak ve cümlelerde ifade edilen fikirlere de 'hüküm' demek istiyorum. Önce olduğu gibi, tartışmaya Mr. Richards'ın sözleriyle başlayalım. Richards, bir mantık tartışmasında şu üç cümleye dikkati çeker:[7]

Mussolini ölümlüdür.
Voltaire nüktedandır.
Havelock Ellis yaşlıdır.

Ona göre, bir mantıkçı, bu cümlelerin 'aynı biçime sahip hükümler' ifade ettiğini iddia edebilir; bu açık bir şekilde yanlış bir tartışmadır. Birinci cümle, Mr. Richards'a göre, 'Mussolini bir gün ölecek' demektir; ikincisi 'Voltaire, bazı insanlara zevk veren, yazılarında kızdıran şeyler söyler' demektir; üçüncüsü ise, 'Havelock Ellis'in pek çok yıl yaşadığını' ifade eder. Bu cümleler, 'benzeşen sıfatların, çok farklı kalıpları temsil ettiklerini' gösterir. Mr. Richards'ın tahlili aydınlatıcıdır ve onun aklındaki mantıkçı, bir cümlenin sözdiziminin, ifade ettiği hükmün yapısını açıklayacağını sanmaktadır.[8] Fakat Mr. Richards da, ilk üç cümlenin tercümelerinin ifade edilen hükümlerin yapılarını ortaya koyduğunu ima etmekle hata yapmaktadır. Çünkü

---

(6) Ludwig Wittgenstein, **Tractatus Logico-Philosophicus,** çeviri, C. K. Ogden (London, 1922), s. 31.
(7) **Interpretation in Teaching,** s. 370
(8) Susan Stebbing, **A Modern Introduction to Logic** (London, 1930), s. 51

ona göre, tercümeler, farklı kalıplara sahip hükümleri ortaya koymaktadırlar. 'Mussolini bir gün ölecek' cümlesi, hangi hakla 'Mussolini ölümlüdür' cümlesindeki hükmün ifade edildiği kalıptan daha iyidir? Veya niçin 'Mussolini'nin hayatı sona erecek' veya 'Mussolini ebediyen yaşamayacak' gibi cümleler, aynı fikri daha iyi ifade etmemektedirler. Eğer ilk iki cümle, aynı hükmü ifade ediyorsa, aynı hükmü ifade edecek pek çok başka cümle vardır ve bu cümleler, farklı yapılara sahiptirler. İfade ettikleri hükmün aynası sayılabilecek böyle bir grup cümleyi nasıl seçmek gerektiğini bilmiyorum.

Güçlük, Mr. Richards'ın ve benim kullanmak istediğim anlamda 'hükmün' hiçbir kalıbının olmayışıdır. Eğer doğru düşünüyorsam, düşünce kalıplarının olmayışı gibi, hüküm kalıpları da hayaldir. Hüküm, bir olguyu veya bir küme olguyu ifade eden cümlelerin oluşturduğu bir sınıftır. Eğer böyle bir olgu veya olgu kümesi varsa, cümlelerin hepsi doğrudur; eğer olgu yoksa cümlelerin hepsi yanlıştır. Başka bir ifadeyle cümlelerin her parçası, olguya bağlı olarak gerçeklik kazanır. Olguları gözleyerek bir cümlenin doğru mu, yoksa yanlış mı olduğunu tayin etme sürecine 'hükmün doğruluğunu ispatlama' denir.[9] Mr. Richards'ın orijinal kopyalarında gizli olan hükümlerin tercümelerde ortaya çıktığını iddia etmesine sebep olan şey, yeni cümlelerin, hükümlerin doğruluğunu ispatlayan olguları daha doğru bir şekilde tasvir etmeleridir.

Böylece bir hükmü ifade edecek bir cümlenin, bir cümle kümesinin üyesi olması gerekmektedir. Fakat bu küme üyeliği, herhangi bir cümlenin esas hükme bağlı bir yan hükmü ifade ettiği anlamına gelmez. Bir kümenin bütün üyeleri, genel bir hüküm kalıbına sahiptirler. Eğer bir cümle 'x' kalıbına sahipse, bütün cümleler ve hükümler aynı kalıbın özelliklerini taşırlar, çünkü bütün hükümleri içine alan genel kalıbın türevleri vardır.[10] Bu kalıp, hükümleri, tek başına kullanılan ve bir durumu ifade etmeyen kelimelerden, emirlerden ayırt eder, fakat bir hükmü diğerinden ayırt etmez.

Buna göre, hükümler, üslup çözümleyicilerin dikkatini ikinci bir meseleye çeker. Aynı hükmü pek çok cümle ifade edebilir; yani pek çok cümlenin doğruluğu aynı olguya yapılan atıflarla ispatlanabilir. Bloomfield, 'biçimce farklı cümleler' anlamca daima farklı olmalarına rağmen, aynı anlamın bir safhasını ifade etmeleri bakımından, birbirlerine denktir' der. Burada 'denklik' anlamın bütün insanlar tarafından objektif olarak gözlenebilen safhası için geçerlidir. Farklı olan, dil kalıplarında sosyal ve bireysel anlamda yapılan ayarlamalardır.[11] Dilde yapılan bu gibi değişikliklere 'üslûp' denebilir; fakat

---

[9] See A.J. Ayer, **Language, Truth and Logic,** (New York, 1946), ss. 13, 35.
[10] Wittgenstein, **Tractatus,** s. 103.
[11] **International Encyclopedia of Unifield Science,** I. 253.

şu noktayı vurgulamak gerekir ki, bu gibi ayarlamalar veya değişiklikler, dili zenginleştirmek için değil, temel fikre bağlı anlamları farklı şekillerde ifade etmek içindir. Üslup, genel hükümlere eşlik eden kişisel düşüncelerdir. Bir yazarın dil alışkanlıklarıyla ifade ettiği hükümler, genel anlamları taşırlar. Bir yazarın bütün kâinatı parçalara ayırış şeklini çözümlemek bir eleştirici, yazarın kâinatın küçük parçalarıyla kendi seçtiği olgular ve hükümleri nasıl uzlaştırdığını inceleyebilir.

Burada teklif edilene benzeyen bir teori, bir eserin özüne giden yolun üsluptan geçtiğine inanan modern eleştirici tarafından desteklenmektedir. Böyle bir eleştirici, üslup meselelerini anlam meseleleri olarak görür ve anlamdan soyutlanmış bir eleştirinin pek önemli olmadığını bilir.[12]

III.

Buraya kadar bilgi ve tecrübe edinmede yapılan seçimlerin niteliğini anlatan bir üslup teorisinin ana hatlarını çizdim. Bu seçimler önemlidirler, çünkü bir eleştirici, bir yazarın tecrübe kazanış ve kurgulayış şeklini sadece bu seçimler sayesinde bilebilir. Bu seçimler, dünyanın bir yazar için ne çeşit bir yer olduğunu, hangi unsurlarının anlamlı, hangi unsurlarının değersiz olduğunu gösterirler. Bir yazarın dünya görüşünü üslubun rehberliğinde en derin noktalarına kadar incelemek emeğe değer. Fakat sistemsiz bir şekilde yürütülen, üsluba dayalı bir eser incelemesi, kısmî bir incelemedir. Şu ana kadar romanda üsluba hiç değinmedim. Çünkü ifade edebildiğimiz düşüncelerin sınırları, bütün tecrübenin sınırları değildirler, hatta sadece rasyonel tecrübenin sınırları bile değildirler; doğruluğu ispatlanabilecek hükümlerin içinde olmayan düşünceler, bilgimizin içinde olmadığı gibi üslubun da temel unsurlarından sayılmazlar. Susanne Langer, pozitivistleri duygu denizinin ortasında, sadece dilbilgisinin kalıplarına dökülmüş düşünceden oluşan küçük bir adada mahpus görmüştür.[13] Bu adamlar, iyiden, kötüden ve bu gibi şeylerden söz ederler, fakat konuşmaya başladıkları zaman saçmalarlar. Mrs. Langer'in bu dar kafesten çıkışı meşhurdur. O, radikal ampiristlerin hoş gördükleri sembolizmi sistemsiz bulur ve bunun sınırlarının ötesinde gerçek mananın bulunabileceğini iddia eder. Susanne Langer, bu çeşit bir mananın yapıyı oluşturan dokunun bir parçası olarak kullanılan sembollerle yaratılabileceğine inanır.[14] Eserin dil dokusu içindeki kelimeler, ünlemler, göze hitap eden sanatlar ve dilin musikisi bu çeşit sembolizme örnek teşkil

---

[12] Wanning, 'Some Changes', s. 20

[13] **Philosophy in a New Key** (New York: Mentor edition, 1948), s. 70-71.

[14] Langer Susanne, Feeling and Sorm (New York, 1953) s. 195.

edebilirler. Mrs. Langer, bu çeşit sembolleri, dilin duygu yüklü unsurlarının kümeleşerek oluşturduklarını savunur, çünkü düşüncelerde olduğu gibi, farklı olmasına rağmen, duyguların da şekilleri vardır. Bu şekiller, statiktirler, fakat tedrici bir büyüme sonunda kavranmaktan çok, aniden kavranan gestaltlardır. Üslubun büyük bir kısmını bu çeşit lenguistik dokunun bir parçası olan semboller oluştururlar. Şimdi bu çeşit sembolleri ele alalım.

Mrs. Langer, başka bir yerde şöyle diyor: *'Bir cümle, daima bir fikri formülleştirir ve her olgu, hipotez veya hayal, duygusal değerini ifade şeklinden ve okunuş şeklinden alır.'*[15] 'Fikir' için ben, 'hüküm' kelimesini kullandım; öyle ise Mrs. Langer'in düşünüşü ile olguları farklı şekillerde ifade edilişleriyle ilgili tahlilim arasında benzerlikler vardır. Bir farkla ki, ona göre, bir hüküm, çok çeşitli duygu kalıpları içinde ifade edilebilir. Bu iddiayı tartışmaya gerek yoktur, çünkü mensur eserlerde derinlerdeki mananın büyük bir bölümü dokunun bir parçasıdır, birbirini takip eden duygu desenleri, mantık kurallarına göre şekillenen düşüncenin melodisiyle birleşen bir musiki oluşturur. Mensur bir eserde mana, özel birtakım sembollerle ve duygu yüklü noktalamalarla ifade edilmez. Bu eserlerde mana, mantıkî semboller arasında bulunan çok karmaşık birtakım ilişkilerin içinde gizlidir. Bu ilişkiler, Bloomfield'in sözleriyle 'genel yapı kalıplarına eşlik eden sosyal ve bireysel ayarlamalar'dır.

Pek çok eleştirici, edebiyatın duygu yükünü, esasta mantıkî bir yapıya sahip olan nesirde bile, çok önemli bulur. Böylece 'üslûp, yazarın kendisidir' veya üslup yazarı sevdirir'[16] gibi cümleler sık sık tekrarlanmaktadır. Şüphesiz ki, herhangi bir tartışmaya eşlik eden duygu kümeleşmeleri, onun okuyucu tarafından kabulünde çok önemlidir. Yazar, insanî ilişkilerin herkes için tatlı yanlarını, Kennetth Burke'ün dediği gibi, 'doğruyu söyleyerek' ve kendisini okuyucuyla belli bir ilişkisi olan belli bir insan sıfatında takdim ederek ifade etmelidir.[17] Üslup, mantığın ve ifadenin objektif güçlerine şahsiyet kazandırmalıdır ve bu sebepten yazarın ikna gücüne dayanır. Plato'dan günümüze kadar, retorik çalışanlar, çeşitli ustalık seviyelerinde, bu tartışma içinde duygunun rolünü tahlil ederek onu yazılarında somutlaştıran metotlarla uğraşmaktadırlar.

Fakat hikâyede, ton, kinaye mesafesi, dramatik durum ve bu gibi şeyleri ikna metotları olarak görmek, eseri kısmî bir şekilde tahlil etmek demektir ve retoriği aldatıcı ve dolambaçlı kılarak ona olan güvenimize zarar verir. Duygu, nesirde sadece okuyucunun güvenini kazanmak için değil, kendi

---

[15] **Feelling and Form** (New York, 1953), s. 258.
[16] Kenneth Burke, **Permanence and Change** (New York, 1935). S. 71
[17] Bkz. Reuben Arthur Brower, **The Fields of Light** (New York, 1951), Bl. I.

kendisinin ifadesi olarak da girer. Objektif bir yazar, sadece fikirlerini doğru bir şekilde ifade etmez, aynı zamanda duygularını da ifade eder. Bir hüküm, duyguların katkısı olmaksızın yapılamaz, ne de duygusuz bir şekilde ifade edilebilir. Bu hüküm, sadece, mantık ve matematiğin yapay dil ortamları için geçerli değildir. Bu lenguistik ortamlarda, yapı kalıpları ve sembollerin kendi çağrışımları ve psikolojik imaları yoktur. Eğer durum böyle ise, yazar, ya nesirde düşüncesine eşlik eden duygulara da ifade kazandırmalıdır, ya da kendi tecrübesine sadık olmamak gibi bir duruma düşecektir. Bununla beraber, tonun ifade değerini kabul etmek, onun ikna değerinden mahrum olduğunu söylemek değildir. Newman gibi bir yazar, bir okuyucu veya bir probleme yaklaşmak için uygun olan ruh durumunu yarattığı zaman, şüphesiz ki, dürüst davranmaktadır, fakat kendi duygularını işe karıştırması, okuyucuya aynı duyguları paylaştıran inandırıcı bir etkiye sahip olabilir. Arnold ve pek çok başka yazar da, tonu iki şekilde de birbirinden ayrılmayacak şekilde kullanmışlardır. Arnold, belli birtakım doktrinlerden ziyade, bir ruh halinden söz eder. Bunun için, onunu nesrinde ton, büyük ölçüde tartışmanın kendisidir. Yazarın okuyucuya kendisini beğendirmek için duygularından yararlanması ve şahsiyeti çok önemlidir, çünkü tartışma, Arnold'un duyguları ve davranışlarının okuyucu için cazip olup olmamasına göre, başarılı veya başarısızdır. Arnold'un dili kullanış şekli, ifade ettiği durumun veya tecrübenin yapısına sahiptir, çünkü onun nesrini tam olarak anlamak, yapıya hâkim olan duygu yapısını kavramaya bağlıdır.

Böylece duygu, ifade şekli ve inandırıcı olma niteliğiyle, mantık unsuru hâkim olan nesire girer. Buna ek olarak, kanaatimce, dilin gücünü aşan üçüncü bir ifade şekli vardır. Bir cümle, başlangıcında akla, cevaplardan çok, sorular getirir. İlk bir iki kelime, söylenebilecek şeylerin alanını sınırlar, fakat gerçekte bilgi vermez. Bu kelimeler, konuyu isimlendirir, ona alınacak yaklaşımı tayin eder ve daha önceki bir cümlenin verdiği yönde değişiklik yapar, fakat daima akla 'Bu, konuda ne biliyorsunuz?' veya 'Bu doğrultuda ben ne düşünmeliyim?' gibi sorular getirir. Fikir silsilesinin tamamlanması için gerekli olan bu talepler, sözlü ifadeden önce gelir; düşünceler bulanık bir tatminsizlik içinde sallantıdadır, muhakeme süreci, uygun bir şekilde tamamlanmamıştır. Çünkü tartışma geliştikçe, bazı soruların cevapları tatmin edilir, diğerleri daha sonra cevaplandırılmak üzere bir yana bırakılır, ortaya daha zor sorular atılır ve bu arada yeni sorular belirir. Fakat cümlenin sonuyla birlikte, hâlihazırda söylenmiş olan bir şeyden bir denge doğar, Daha sonraki cümlelerde tatmini mümkün olan veya olmayan yeni birtakım beklentiler ortaya çıkabilir, fakat bir önceki cümlede bir daire tamamlanmış, zamanda gerçekleşmesi mümkün olan bir denge kurulmuştur. Bir öznenin, bir tümleçle tamamlanması, kendi ritmine sahip duygusal bir iştir. Bir şey söy-

lemek, hiçbir şeyin olmadığı bir yerde, önce dengesizlik ve tecessüs yaratmak ve sonra yeni bir denge kurmak demektir. Böylece nesir, bilme arzusu üzerine, bilmeden önce şekilsiz olan tecrübenin bir kısmını yerleştirerek ve insanla kaos halindeki tecrübe arasındaki gerilimi çözerek tecrübeye düzen getirir. Mrs. Langer, şöyle der:

> Duygu, araştırıcı düşüncenin tabiatında vardır. Bir problem zorlaştıkça yoğunlaşır ve aynı zamanda belli olan sınırları içinde daha düşünülebilir hale gelir. Bu durum bir çözümü kaçınılmaz kılana kadar devam eder ve sabırsızlıkla beslenir. Her şey açıklandığı zaman, sonucu kabul etmekteki gecikme, çözümün düşünce ritmine getirdiği yavaşlama ve yeni bilgi alanında bilincin genişlemesi kaçınılmazdır.[18]

Öyleyse, üslup eleştiricisi, dikkatini tecrübenin nasıl seçildiğine de çevirmelidir. Bu tip inceleme, her zaman çok cazip olmuştur, çünkü yazarın kendine has özellikleri, alışkanlık halinde kullandığı duygu kalıpları içinde çok açık bir şekilde ortaya çıkar. Üslubun, tecrübe seçimi ile ilgili yanının, yazarın yaptığı sayısız seçimlerle kâinatı parçalama metodunu, açıkça söylediklerinden ayırt etmek mümkün değildir. Bu sebepten dolayı, bir eseri üslup bakımından incelemek için onun dil örgüsünün yüzeydeki yapısını incelemek gerekir. Hemen gözümüze çarpmayan bir şey, yazarın vermek istediği mesajın ruhu olabilir ve bunun için sayfalardaki gizli mana kadar bilinmesi gereklidir. Ve nihayet duygu ve düşünce ikiliğinin, faydalı olmakla beraber yapay olduğunu söylemek gerekir. Bir yazarın tecrübeyi karakteristik bir şekilde işleyişi, organik olarak bilme olayına eşlik eden duygularına bağlıdır. Yazarın okuyucuya ve iletişim metoduna aldığı tavır, bu bütünün bir parçasıdır.

Burada esas çizgileriyle belirttiğim üslup hakkındaki görüşlerim, açıkça mensur eserleri ciddî bir edebî macera olarak ele alır. Leo Spitzer'in saf bir şekilde hayal mahsulü olan eserler için söyledikleri, mantık yapısı sağlam olan iyi mensur eserler için de doğrudur. 'Şiirin damarlarında dolaşan kan her yerde aynıdır; ister bu organik yapının dilini, ister onda ifade bulan fikirleri, yapısını ve kurgusunu inceleyelim, her kesimde aynı kanın dolaştığını görürüz.'[19] Bir organizmanın damarlarında dolaşan kanı ve tecrübeyi, yaşayış şekli ve duygu alışkanlıkları olarak ifade edersek, bu mistik teori anlam taşır. Spitzer'in hükmü, mensur bir eserin iyi bir manzum eser gibi kendi içinde tutarlı bir organik yapıya sahip olabileceğini ifade eder. Bu görüş, üslubu bir süsleme aracı olarak gören eski hükmün antitezidir. Eğer benim hipotezim meşru ise, üslup, bir eserde herhangi bir unsur kadar, anlamın

---

[18] **Feeling and Form**, s. 302.
[19] **Linguistics and Literary History** (Princeton, 1948), s. 18.

bütününü açan bir anahtarıdır. Sadece bu sebepten dolayı, bir eserin üslubunu incelemeye değer. Üslup hakkında bir şey söylemek, bir eserin bütün olarak estetik yapısını taze görüşlerle zenginleştirmek demektir.

Leonard LUTWACK

Romanda Karışık Üsluptan Tek Üsluba Geçiş

Birden fazla üslupla yazılmış bir romanla, tek bir üslupla yazılmış bir roman arasında fark vardır. **Tom Jones** ve **Ulysses**'te karışık üsluplar kullanılmıştır. **Pamela**'da ve **Sefirler**'de ise, tek bir üslup hâkimdir, bu denemenin amacı, karışık üsluplarla yazılmış romanlarla, tek bir üslubun hâkim olduğu romanlar arasındaki farkı belirtmek ve bu farkın roman incelemelerindeki önem ve manasını ortaya çıkarmaktır.

Tom Jones, birbirinden farklı üsluplarla yazılmış romanların ilk örneğidir. Romanda kullanılan çeşitli üsluplar, yazarın materyaline aldığı kinayeli tavırdan, romanı oluşturan hikâye, deneme ve sahne tekniği gibi üç edebî çeşitte kullanılan metotların romanın farklı bölümlerinde kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Fielding, eserinde en az üç hikâye üslubu kullanmaktadır. Tom'un Mrs. Waters'i Northerton'dan kurtarışı, en sade anlatım tekniğiyle gerçekleştirilmiş bir bölümdür:

> Ormanın derinliklerine daha pek dalmamıştı ki, aklını başından alan bir manzarayla karşılaştı; yarı çıplak bir kadın, kendisini jartiyerleriyle ağaca asmak isteyen bir haydutun eline düşmüştü. Jones, soru sormaya vakit ayırmaksızın olayın üzerine atıldı ve haydutu, kendisini savunmasına fırsat vermeksizin, elindeki çam sopasıyla yere serdi. Kadın, Tom'a, üzerine düşeni en iyi şekilde yaptığını söyleyerek durması için yalvarıncaya kadar, adama vurmaya devam etti.

Bu satırlar arasına bazı soyut kelimeler sızdığı halde, bunlar sayıca azdırlar ve yazarın güçlü anlatım üslubunu zedelememektedirler. Bu nesir, yazarın eserin özüne aldığı tavır dışında, hemen hemen katıksız bir şekilde objektiftir ve konusunu ciddiye almaktadır. Kullanılan dil, yapıca kısa yancümleciklere sahip olan bileşik cümlelerden oluşmuştur ve hikâyedeki kişileri, objeleri ve olaylar dizisinin zaman sürecini çok açık bir şekilde belirtmektedir.

Fielding, Homer'in destanî üslubunu bu sade hikâye üslubuyla tezat teşkil edecek şekilde kullanarak bu anlatım tekniğiyle alay eder:

> "Salıverilen savaş köpekleri, kanlı ağızlarını yalamaya başladılar. Şimdi Zafer, altın kanatlı Zafer, havada kanat açtı; Talih, terazisini eline

> aldı ve Tom Jones'un, hanım arkadaşının ve Partridge'in kaderleriyle hancının, karısının ve hizmetçinin kaderlerini ayrı kefelerine yerleştirdi..."

Fielding'in üçüncü hikâye etme üslubunda, XVIII. yüzyılın ciddî deneme üslubu hâkimdir. Bu üslup, hikâyede özün basit unsurlarıyla çakışır. Tom, Mrs. Waters'i kurtardıktan sonra, ikisi de bir hana giderler ve han sahibesi onları misafir etmekte gönülsüzdür:

> "Mr. Jones ve esvabı yırtık pırtık olan hanım arkadaşının bazı gizli niyetleri olduğundan şüphelenmek, pek suç sayılmazdı. Bu niyetler, bazı Hristiyan ülkelerde hoş görüldüğü, bazılarında göz yumulduğu ve hepsinde uygulandığı halde, açıkça cinayet işlemek veya korkunç bir kötülük yapmak gibi, bu ülkelerde inanılan din tarafından yasaklanmıştır. Bundan dolayı, hancı kadın, yukarıda sözü geçen kişilerin hana gelişlerini duyar duymaz, onların handan kovulmaları için en uygun vasıtaları düşünmeye başladı. Amacını gerçekleştirmek için, oda hizmetçisinin barış zamanlarında işgüzar örümceklerin eserlerini yok etmek için kullandığı öldürücü aleti eline geçirdi. Kabaca ifade etmek gerekirse, çalı süpürgesini eline -geçirdi ve tam mutfaktan hücuma geçeceği zaman Tom, yukarıdaki çıplak kadını giydirmek için, bir gecelik ve başka giyecek eşya istemek için yaklaştı."

Hikâyeyi anlatmak için kullanılan hem destan, hem de deneme üslubu, bir durumu, olduğundan kötü gösteren (burlesque) ve alelâde bir olayı destan üslubu ile abartarak ifade eden üslupların verdiği zevkin yanında, Fielding'in roman materyaline aldığı kesin olmayan tavrın da neticesidir. Hikâye türü edebiyatın geleneksel şekillerinde kullanılan bu yüksek üslubun, romana uygun bir üslup olmadığı, roman için en uygun üslubun sade bir üslup olduğu açıktır. Romancının hizmetine hazır olan çeşitli hikâye anlatma üslupları, **Joseph Andrews'**de, Fielding tarafından açıkça ifade edilmiştir. Parson Adams'ın yediği dayak sahnelerinden birinde, Fielding şöyle der: '*Dayağı atan kişi, yorgun düşüp de üzerine düşen görevi iyice yaptığını kanaat getirinceye kadar, Adams'ı dövdü. Veya şiir dilinde onu cehennemin karanlıklarına gönderdiğine inanıncaya kadar dövdü.*" Bununla beraber, Fielding ustaca kullandığı sade üslupla anlatmaya çalıştığı 'komik sınıf'ın davranışlarını pek ciddiye almaz. Vasat bir durumu destan üslubuyla abartarak ifade etmek (parody) veya bir durumu karikatür tekniğiyle olduğundan daha çirkin, gülünç ve kötü (burlesque) göstermek, Joyce'un **Ulysses'**inde olduğu gibi, dünyanın gülünçlüğünü vurguladığı gibi, yazarın bakış açısındaki kinayeyi de ifade eder.

Tom Jones'da kullanılan birbirinden farklı üç çeşit hikâye anlatma üslubuna ek olarak, XVIII. yüzyıl deneme üslubu da, eserdeki meşhur giriş bölümlerinde kullanılmıştır. Bu bölümler, hikâyenin akışı içinde yazarın yorumları için uygun olan ortamı oluşturdukları gibi, ona gözlem ve düşüncelerini de ifade etme fırsatını vermişlerdir. Fielding, eserde kullandığı üslup çeşitlerini daha zenginleştirmek için, pek çok kişinin dili kullanış şeklini yansıtan diyaloglardan da faydalanmıştır: Square ve Thwackum'un bilgiçlikleri, Mrs. Honour'un sıkıcı bayağılığı, kullandıkları dillere yansıdığı gibi, hizmetçilerin, meyhanelerde çalışan kızların ve Squre Western'in kullandıkları ideolektler de romanın üslubunu zenginleştirmiştir.

Fielding'in uygulamasından anlaşılıyor ki, romanı oluşturan üç edebî çeşit ne kadar bağımsız bir şekilde geliştirilirse, romanda kullanılan çeşitli üsluplar da o kadar kesin bir şekilde birbirinden ayrılmaktadırlar. Veya hikâyeyi anlatmakta kullanılan dil ile tahlillerin yapıldığı, kavramların geliştirildiği dil ve karakterlerin konuşmalarında kullandıkları dil arasındaki ayrılıklar da, o ölçüde büyük olmaktadır. Böyle bir romanın yapısı episodiktir; çeşitli üslupların kullanıldığı dil de, kısa, birbirinden kopuk cümle veya cümleciklerden oluşmuştur. Yani çeşitli materyal blokları birbiriyle uyum sağlamaksızın ve etkileşmeksizin yan yana dizilirler ve birbirinden kesin bir şekilde ayrılan üsluplar birbirini takip ederler. **Moby Dick,** bir bütün içinde çeşitli edebî üsluplara sahip ve az görülen bir efsanevi şiirle, balinalar hakkında bütün bilgisini birleştiren bir yazarın dağınık düşüncelerini ifade eden bir roman olarak **Tom Jones**'dan daha önemli bir örnektir. Hikâye, ekonomik, somut ve olayları dolaysız bir şekilde veren bir mensur ifadeye sahiptir; girişte, yazarın gözlemleri ve düşünceleri, kinayeli bir şekilde, alışılandan farklı bir deneme ve hitabet üslubu içinde ifade edilmektedir. Diyaloglar, destan şiir dilindeki niteliğe sahiptir ve Melville, bu dili, ifade ettiği özle alay etmek için değil, Elizabeth devri serbest nazım şeklini ciddi bir şekilde benimsediği için, onu taklit etmek maksadıyla kullanır. **Moby Dick**'te bütün bu çeşitli üsluplar ustalıkla birleştirildiği halde, her biri kendi özelliğini de korur.

Her biri romandan daha karakteristik çizgilere ve farklı üslup potansiyellerine sahip olan edebî çeşitlerin, bir bileşiği olan roman, aynı anda çeşitli üslupların birlikte kullanılmasına ortam sağlayan edebî bir çeşittir. Bununla beraber, romanda çeşitli üslupların karışık bir şekilde kullanılması, bir mecburiyet değildir. Gerçekte başlangıcından beri roman yazarı, melez bir edebî çeşit olan romanın belli bir statüye sahip olmayışının teşvik ettiği çeşitli üslupları karışık bir şekilde kullanmaktan sakınmıştır. Romanda karışık üslupların kullanılması, bir kural olmadığı gibi, hikâye edebiyatının tarihinde

karışık üslupların kullanıldığı romanlar, normdan sapmalar olarak düşünülürler. Bu çeşit eserleri tek bir edebî çeşidin tanımı içinde görmek zordur.

Romanda içeriği oluşturan edebî çeşitlerden sadece birisini ötekiler pahasına hâkim kılmak, karışık üsluptan uzaklaşmanın bir yolu olmuştur. **Clarissa**'da tek bir üslubun hâkim oluşu, ahlakî konulu denemenin romana adapte edilmesiyle mümkün olmuştur. **Tristram Shandy** ise, şahsî görüşleri ifade etmek için yazılan deneme üslubunun yapay bir retoriğe ve parantezli bir ifade şekline dönüştürülmesiyle mümkün olmuştur. Nesrin denemeye ve çözümlemeye yatkın unsurlarını vurgulayan James'in son eserlerinde ve Proust'da tek bir üslup vardır. Hemingway ise, eserlerinde tek bir üslupta yazmak için çözümlemelerden kaçınmış ve hemen hemen tamamen anlatım tekniklerini ve dramatik teknikleri hâkim kılmıştır.

Sefirler'de Maria Gostrey ve Strether, Waymarsh'ı tanıdıklarını anlarlar:

> Oh, evet,' diye cevap verdi, 'kendisini çok iyi tanıyorum. Malvern'den gelip beni burada bulacaktı ve aslında gelmiş olduğunu zannediyordum. Fakat gecikecekmiş, böylece onun zamanını almamış oluyorum. Onu tanıyor musunuz?' diye soran Strether, sözünü bitirdi.
>
> Strether, konuşması bittikten bir hayli sonra, ne kadar çok konuşmak istediğinin farkına vardı; Maria Gostrey'in cevabı kadar yüzünde beliren ifade de -yani yüzünde görülen her zamanki huzursuz ifadeden başka bir şey daha- dikkatini çekti. 'Onunla oldukça uzun bir zaman önce kaldığım Milrose'da karşılaştım, orada müşterek arkadaşlarımız vardı, kendisini evinde ziyaret ettim. Bu bakımdan bu soruya cevap vermeyeceğim.' Strether'in konuştuğu kişi devam etti: 'Fakat onu görmekten memnun olacağım. Belki' diye devam etti, 'onu göreceğim, çünkü o gelinceye kadar kalıyorum.' Arkadaşımız, onun söylediklerini anlamaya çalışırken, Maria bir an sessiz kaldı. Strether, aralarında uzun bir konuşma geçmiş gibi hissetti. Her ikisi de gülümsediler ve Strether, Mr. Waymarsh'ın kolayca görülecek bir kişi olduğunu anlamıştı. Maria ise, bu durumda, çok ileri gittiğini hissetti. O, her konuda çok açık sözlüydü. 'O, buna aldırmaz' dedi ve hemen arkasından Strether'in Munsterleri tanıdığını zannettiğini ifade etti. Munsterler, Liverpool'da Maria ile gördüğü kişilerdi.

Karakterlerin konuşmaları, Strether'in bilincinde yeni olayların etkisiyle doğan düşüncelerin akışı ve yazarın sahneyi objektif olarak kayıt etmesi, üslup bakımından tek bir bölüm oluştururlar. Materyallerin birbirine bağlanışında kopukluk yoktur; kesin bir şekilde birbirine bağlanmış olan cümlecikler, titizce yapılan çözümlemelerin yükünü taşımaktadırlar. Konuşma dili,

yazarın nesir diline 'arkadaşımız onun söylediklerini anlamaya çalışırken' örneğinde görüldüğü gibi, yazarın resmî ifade şekli de, konuşma diline karışmaktadır. ('Onun çoktan gelmiş olacağını düşündüm' cümlesindeki gibi.)

Hemingway, çeşitli materyali ifade ederken, daha farklı bir üslup bütünlüğünü sağlamaktadır. Teğmen Henry'nin ambulansı çamura batmıştır:

> Şimdi yapılacak şey, tekerleklerin önündeki çamuru temizlemekti, tekerleklerin önüne zincirlerin kavrayabileceği bir şekilde çalı çırpı koymak ve arabayı yola çıkarmak için itmek gerekiyordu. Hepimiz yolda, arabanın etrafındaydık. İki çavuş, arabayı ve tekerlekleri inceliyorlardı. Sonra, tek bir kelime bile söylemeksizin yoldan aşağı doğru yürümeye başladılar. Ben de onları takip ettim.
>
> 'Haydi, biraz çalı kesin' dedim.
>
> 'Gitmek zorundayız' dedi, içlerinden birisi.
>
> 'Haydi, işe başlayın, çalı kesin' dedim.
>
> 'Gitmek mecburiyetindeyiz' dedi, birisi.
>
> Diğeri, hiçbir şey söylemedi, yola çıkmak için acele ediyorlardı. Bana dönüp bakmıyorlardı bile.
>
> 'Size geri dönmenizi ve çalı kesmenizi emrediyorum' dedim. Çavuşlardan biri döndü:
>
> 'Devam etmek zorundayız. Kısa bir süre sonra irtibatımız kesilecek. Siz bize emir veremezsiniz, bizim kumandanımız değilsiniz' dedi.
>
> 'Size çalı kesmenizi emrediyorum' dedim. Bana arkalarını dönüp ilerlemeye başladılar.
>
> 'Dur!' dedim. Her iki yanında çitler bulunan çamurlu yolda ilerlemeye devam ettiler. 'Size durmanızı emrediyorum' diye haykırdım. Daha hızlı uzaklaşmaya başladılar. Silahımı kılıfından çıkardım, içlerinden en çok konuşanı nişan aldım ve ateş ettim.

Aynı üslup, hem özetlerde, hem de diyaloglarda kullanılmakta ve kitabın başından sonuna kadar değişmemektedir. İtalyancayı basit cümleler konuşabilen bir Amerikalı olan hikâyecinin diliyle, bir İtalyan olan çavuşun kullandığı dil arasında hiçbir fark yapılmamıştır. Karakterlerin düşünceleri çözümlenmemekte, yorumların karakterlerin söz ve düşüncelerinden çıkarılması gerekmektedir. Teğmen Henry, 'en çok konuşana nişan aldı.' **Silahlara Veda**'da, Teğmen Henry'nin uykuya yenildiği ve Catherine'nin iyi olması dua ettiği haller hariç, sadece basit olaylar ve konuşmalar kayıt edilmiştir.

Romanda kullanılan anlatım, deneme ve dramatik tekniklerin birbiriyle yarışması, bu çeşit edebiyatta üslubu tayin eden faktör olduğu halde, bu yarış, romanın tarihinde ilk ve son devirlerde söz konusu edilmiş, ikinci devirde, yani XIX. yüzyılda, üzerinde pek durulmamıştır. Çünkü XIX. yüzyıl romanında hikâye ve deneme unsurları ve dramatik unsurların tek bir üslup içinde özümsenmesi ilke olarak kabul edilmiştir. Yani romanda, üç farklı edebî çeşide ait unsurlar ve bu unsurlara ifade kazandıran yeni gelişmiş teknikler, tek bir edebî çeşidin üslubunu oluşturacak şekilde birleştirilmişlerdir. Henry James, bu özümseme ilkelerini şöyle ifade eder:

> Birbiriyle hiçbir ilişkisi olmayan bölümlerden oluşmuş bir kompozisyonu tasavvur edemiyorum. Ne de herhangi bir romanda hikâye etme amacını gütmeyen bir tasvirin, tasvir etme amacını gütmeyen bir diyalogun, olaylar dizisinde ifade bulmayan bir gerçeğin olabileceğini anlıyorum... Roman canlı bir organizmadır, bir bütündür ve bu canlılık romanın parçalarında devam eder... Her bir parçada, öteki parçalarda yaşayan bir şey vardır.

Böyle her parçası bir bütünün organları olacak şekilde sımsıkı örülmüş bir romanda -James'in ikinci devirde yazdığı romanlar, bunun en güzel örnekleridir- deneme unsurları, dramatik unsurlar ve hikâye unsurları, birbirlerinden kopuk bir şekilde varlıklarını sürdürmeyip tek bir dokuya sahip olan mensur bir üslubun içinde ifade edilirler. Üstelik bu üç çeşide ait unsurların her biri eşit oranlarda birleştirilmişlerdir. Deneme unsurları, dramatik unsurlardan fazla olmadığı gibi, dramatik unsurlar da hikâye unsurlarından fazla değildirler. Romanı oluşturan bu unsurların dengelenmesi ve tek bir üslup içinde ifade edilmesi, XIX. yüzyıl romanının en büyük başarısıdır. Böylece romanda çeşitli unsurların özümsenmesi, tek bir üslubu doğurduğu gibi, bu özümsemeyi gerçekleştiren de, üslubun aynılığıdır.

Romanda deneme unsurlarını yoğunlaştırmak, geleneksel olmaktan çok kişisel bir mensur üslubu doğurur. Romanda üç ayrı unsuru dengelemek ve bir bütün içinde birleştirmek, geleneksel bir karaktere sahip olan basit bir üsluba yol açar, çünkü hikâye anlatma tekniği ve dramatik teknik, denemenin bileşik cümlelerden ve soyut kelimelerden oluşan üslubunu yumuşatırlar. İngiliz, Fransız ve Rus romanlarında XIX. yüzyılda kullanılan üslup, basitliği ve edebî sanatlarda kullanılmayışıyla dikkati çeker. Bu üslup, günümüzde basit olguları oldukları gibi yansıtan, yaygın yazı dilinden fazla farklı değildir. Gazete diline yakın olan bu üslup, kolay, yaygın ve gerçekçiliğin amaçlarına uygundur.

Bu genel ve ihtisaslaşmayı gerektirmeyen üslupta çeşitlilik, karakterlerin konuşmaları arasındaki farklarla yaratılmıştır. Böyle bir çeşitlilik, XIX.

yüzyıl romanlarının çoğunu, karışık üsluplu romanlarla tek üsluplu romanlar arasında bir yere koymuştur. Tabii ki, Fielding gibi başlangıç devri romancılarının çeşitli roman tiplerinin karakterlerine uygun karışık konuşma üslupları yaratmalarına sebep olan şey, o devirde tiyatro eserlerini etkileyen gerçekçilik ve onun gerektirdiği dil anlayışıydı. Scott'un eserlerindeki Highlandlilerin ve Cooper'ın kızılderilililerinin mahallî şiveleri, buna örnek gösterilebilir; bunlar, özellikle, davranışlarından çok, konuşmalarında ortaya çıkan karakterlerdir. Bu çeşit karakterlerin prototiplerini Shakespeare'in eserlerinde ve çağdaş sahnede bulabiliriz. Bu karakterlerin çoğu, Fielding'in dediği gibi 'Jest olsun diye' ve XIX. yüzyıl romanının basit nesrine bir çeşit eskilik ve şiir katmak için böyle konuşmuşlardır. Bu karakterlerin çeşitli konuşma üslupları, pek ciddiye alınmamış, eserlerdeki kadın ve erkek kahramanların kullandıkları dile verilen önem, onlara verilmemiştir. Bu kadın ve erkek kahramanlar, romanda hikâye ve deneme üslubunu kullandıklarına göre, bu çeşit karakterlerin kullandıkları eğlendirici şivelere rağmen, eserde tek bir üslubun hâkim olduğu etkisi yaratılmıştır. Karakterlerin kullandıkları normdan sapan farklı üsluplar ise, eserde hâkim olan nesrin dokusuna ruh katmıştır.

Tipik bir XIX. yüzyıl romanının norm sayılan üslubu, edebî ve kibar bir üslup olarak tanımlanabilir, kitabîdir, gazete dilinin etkisi altında gelişmiş, gevşek dokulu rahat bir dildir. Carlyle, bu dili 'hazır-yazı dili' olarak suçlarken, Thoreau, ona 'akıcı yazı dili' demiştir. Böyle ayırıcı edebî niteliklere sahip olmayan bir üslup, zamanın en iyi romanlarının amacına hizmet etmiştir. Bu dil, o zamanın romanına iki fayda sağlamıştır: Dilin akıcılığı ve esnekliği, romanın yaratmak istediği ayrıntılı ve sürekli yapıyı mümkün kılmıştır ve bu dilin inceliği okuyucunun gelişmesini ve yazarla aynı bakış açısını paylaşmasını gerçekleştiren değerli bir araç olmuştur. Kolayca değişmeyen, kendi içinde tutarlı bir gerçek anlayışı, yine kendi içinde tutarlı, sivrilikleri olmayan bir dilin akışı içinde ifade edilmiştir. Hikâyedeki her olay, yazarın yaptığı her yorum, yazar ve okuyucunun paylaştığı bir üslup içinde ifade bulduğu için, okuyucunun göstereceği tepki, teminat altına alınmıştır. Alışkanlıkları ve mizaçları bakımından normdan sapmaları temsil eden karakterler, roman kahramanının ve yazarın kullandığı dilden sapmaların derecesine göre tanınmış ve değerlendirilmiştir.

Birinci tekil şahıs hikâyecinin kullanıldığı romanlarda tek bir üslubun hâkim oluşu, tabii ki, hikâyecinin sınırlı bakış açısını yansıtan biçimle ilgili bir mecburiyettir. Hikâyenin içine giren karakterlerin konuşmaları, üslupta çeşitlilik yaratmak için kullanılabilir. **Huckleberry Finn**'de olduğu gibi, karakterlerin kullandıkları üsluplar, hikâyecinin üslubunu tamamlayabilirler.

Bu durumda hikâyeciyle karakterlerin kullandıkları üsluplar arasında biraz fark olmakla beraber, bu, **David Copperfield**'de, yazarın Micawber ve Mrs. Mowcher'in ideolektlerini oldukları gibi muhafaza ettiği zaman ortaya çıkan fark kadar büyük değildir. Birinci tekil şahıs hikâyecinin bakış açısının hâkim olduğu romanlarda, üslubun kendi içinde tutarlılığı, bireysel farklara hiçbir imtiyaz tanımamakla başarılmıştır. Bu romanlarda dikkat, hikâyecinin gerçeğe gösterdiği tepki ve hikâyeciye çok benzeyen birtakım karakterler üzerinde öyle yoğun bir şekilde toplanmıştır ki, yazarın üslupta farklılık yaratması beklenmez. Walter Shandy ve onun misafirleri, Tristram'la aynı dili kullanırlar. James ve Hemingway'in hikâye anlatıcıları, herhangi bir karaktere has bir dünyanın gerçeklerini o karakterin yazarınkinden farklı olan üslubu içinde ifade ederler.

XIX. yüzyılın son çeyreğinden önce, garip ve komik karakterlerin kullandıkları mahallî şiveler romana girmiştir, fakat birinci tekil şahıs hikâyecinin hikâyeyi kendi şivesini kullanarak anlatması, çok az görülmüştür. Romanda kullanılan geleneksel dil, hikâyecinin herkes tarfından benimsenmiş bir dili kullanmasını takip etmiştir. David Copperfield gibi bir hikâyecinin kullandığı nesir dili, Dickens'in üçüncü tekil şahıs hikâyeci kullandığı eserlerindeki nesirden hiç de farklı değildir. David Copperpield'in karakteri tabii ki, yaratılmıştır. Fakat bu onun kullandığı nesir dili sayesinde gerçekleşmemiştir. Onun hikâyesini anlatış şekli, karakterlerindeki bireysel özellikleri belirtmekten çok, geleneksel üslubun denge kuran ve değer biçen fonksiyonunu temin edecek şekilde ayarlanmıştır. **Tristram Shandy** ve **Moby Dick,** gibi birinci tekil şahıs anlatıcı kullanan romanlarda, hikâye anlatanın dilindeki gariplikleri vurgulayarak geleneksel üsluptan ayrılmak için yapılan ilk teşebbüslere örnek teşkil ederler. Tristram, geleneksel retoriği en alışılmamış şekilde kullanır; İshmael ise, modası geçmiş deneme üsluplarına başvurur. Onların ikisi de, hemen hemen her sayfada okuyucuya hatırlatıldığı halde, hikâyelerini konuşma diliyle anlatmazlar. Her iki romanda da, yeni bir roman üslubu geliştirilmemiştir. Hatta böyle bir üslubu geliştirmek için niyet bile edilmemiştir. Her iki romanın da üzerimizde uyandırdığı çarpıcı etki, alışılmış roman üslubunu ihlâl eden üslupların çok güzel bir şekilde uygulanmasından doğmaktadır.

XIX. yüzyılın sonlarında, tam olarak geliştirilmiş bir gerçekçilik akımı çeşitli şivelerin ciddî bir şekilde romanda kullanılmasının gereğini savununcaya kadar, konuşma dili, birinci tekil şahıs hikâyeciler için uygun bir dil olarak düşünülmemiştir. Mark Twain, özel bir şivenin bir şaheser yaratmaya yeteceğini ispat etmiş ve Hemingway, daha sonra, herkesin kullandığı dilin bir romanın üslubunu oluşturabileceğini göstermiştir. Fakat bunlar, arada

sırada kazanılmış başarılardır ve ne bir yazarın bütün kariyeri için, ne de roman için gelecek vaat etmektedirler.

Romanda tek bir üslubun kullanılması, resmini çizdiği hayatı derinlemesine değil, genişlemesine veren natüralist romanın karakteristik niteliğidir. Natüralist romancı, roman dünyası içinde yönlendirici bir bakış açısını temsil etmediği için, hikâye ve deneme unsurları bütün insanlığı temsil eden karakterlerin biteviye ve sıkıcı konuşmalarından fazla uzaklaşmayan bir üslup içinde yazılmışlardır. Bunun sonucu, birbirine benzeyen unsurlardan oluşmuş sıkıcı bir dildir. Natüralizmin, romanda meydana gelen bundan sonraki gelişmelerde, renksiz kelime seçimi ve basit cümle yapısı kullanmasının yarattığı kusurlar, tahammül edilmez bir yük olmuştur. Natüralistler, eserinde karışık üslup kullanmaya başlamışlardır. Bölümlerin arasında gazete başlıklarından bilinç akışına kadar pek çok ifade tekniği kullanmayı denemişlerdir. Dos Passos, subjektif, hatta şiirsel ifadeye yaklaşarak nesrindeki sıkıcı biteviyeliğe çeşitlilik katmaya çalışmıştır. Steinbeck, **Gazap Üzümleri**'nde, Joad kabilesini, kullandıkları dilin bir alt şivesini kullanarak vaat edilen ülkeye götürür, fakat Musa Peygamberin Mısır'dan kaçışını sembolleştiren olaylar anlatılırken, hikâyeyi uygun bir şekilde ifade etmek için, bölüm aralarında kullanılan dil, **incil**'in Kral James kopyasındaki dili hatırlatır.

Natüralist romanda karışık üslup kullanmaya gösterilen eğilim, tamamen günlük konuşmaya ve James'in sözleriyle modern toplumların köksüz şivelerine dayanan mensur bir üslubun yetersizliğini göstermektedir. Huck Finn'deki gibi çok mahallî bir şive bile, ilgi çekmekte, hatta sadece şiirin ifade edebileceği derin manaları ifade edebilmektedir. Herkesin kullandığı bir dili kullanan Frederick Henry, **Silahlara Veda**'da konuşma dilinin herkesin paylaştığı zenginliklerinden ustalıkla yaptığı seçimlerle çok cazip bir dil oluşturmaktadır. Fakat Studs Lonigan'ın tabii akışına bırakılmış karışık nesri de, sıkıcı olmaktan kurtulamaz. Natüralist romancılar da, natüralist eleştiriciler gibi, bu gerçeği anlamış ve bölüm aralarında kullandıkları karışık üsluplarla tek üslupla yazılan romanın devrini tamamladığını, karışık üsluplu romana dönmenin gereğini ifade etmişlerdir.

İnsan tecrübesinin psikolojik derinliklerini vermeye çalışan natüralist romanlarda, bilinç akışı tekniği, üslupta gerçek konuşmayı verme prensibinin çok gelişmiş bir şekli olarak düşünülebilir. Bir karakterin bilincinin özü, düşünce ve fikirlerden oluştuğuna göre, içerik, deneme ve hikâye dilinden ziyade, konuşma dilinin niteliklerine sahip bir dilde ifade bulmalıdır. Bu, cümle yapısını kullanmayan veya alışılmış sözdizimini kullanmayan bir dildir ve sözlü veya yazılı ifade seviyesine erişememiş, serbest çağrışımlardan oluşmuştur. Geleneksel romanda konuşma dili, nasıl gerçek konuşmayı veya

ona benzeyen bir konuşmayı taklit etmişse, bilinç akışı tekniği de konuşma dilini oluşturabilecek unsurları veya onun potansiyellerini taklit eder. Bir karakterin bilincinin özü duygusal ise, üslup, konuşma kalıplarındaki esaslara uygun olarak şekillendirilemez; romancı, bu durumlarda taklitle sınırlanamayan hayal gücünü şiirde kullanılabilecek bir kelime hazinesi ve cümle yapısı ile birleştirmeye çalışır. Her iki durumda da bilinç akışı tekniği, karışık üsluplu romanlar için sınırsız imkânlar yaratmıştır; çünkü bu tekniği kullanan romanlarda karakter sayısı kadar üslup vardır. Hatta tek bir karakter, sahip olduğu çeşitli bilinç seviyelerine bağlı olarak birden fazla üslup kullanabilir.

Romanda tek bir üslubun ve karışık üslubun ve karışık üslupların gelişmesini açıklayan hiçbir tekâmül teorisi veya tarihî açıklama yoktur. Her iki metodun imkânları, ilk romanlarda bile gerçekleştirilmiştir ve her iki metot da, bugün kullanılmaktadır. Söyleyebileceğimiz en az şey, **Moby Dick** ve **Ulysses** arasında romanın basit ve tek bir üslup kullandığıdır. **Moby Dick** karışık üsluplu romanların son örneğidir; **Ulysses** ise, çağdaş romanın karışık üsluba dönüşünün başlangıcıdır. Bu iki eserin arasında kalan devirde, roman dengeli bir üsluba erişmiştir ve bu dengeli üslup, romanda kusursuzluğun sebebi olmuştur.

Tek üsluplu romanlar, bazı biçime bağlı prensiplerin kullanılmasından doğmuşlardır. Bunlar, birinci tekil şahıs hikâyecinin kullanılışı, romanda üç ayrı unsurun kaynaşması veya tamamen tek unsurun hâkim olması gibi prensiplerdir. Romanda tek bir üslubun kullanılması, genellikle, yazarın materyalleri arasında tek ve belli bir unsur üzerinde karar kılması ve romanın bu unsuru ciddî olarak ifade edecek bir ifade ortamına sahip olmasıyla mümkündür. Üslubu, bir konu üzerinde pek çok bakış açısını dışlayıp dikkatle seçilen birkaç bakış açısı üzerinde toplamakta kullanılan bir araç olarak görürsek, tek bir üslubun varlığı, bakış açısının tek ve birleşik bir gerçek anlayışıyla iyi bir şekilde sınırlandırılmasının bir sonucu olarak görülebilir. Kendi içinde benzeşen unsurlardan meydana gelen bir üslup, gerçeğin çeşitli yönlerini tek bir hayat görüşüne dönüştürecek şekilde dili kullanabilen, farklı unsurları bir bütün içinde özümseyen bir üsluptur. Böyle bir üslup, yazar ve okuyucuyu birbirine bağlayan bir bağdır ve eserin başından sonuna kadar, okuyucunun eserdeki bakış açısına ve kullanılan dile yazarın talep ettiği tepkiyi göstermesini sağlar. XIX. yüzyılda bir romancının -Melville ve James'te olduğu gibi- birinci eserinde başarılı bir şekilde kullandığı üslubu her eserinde kullanması kesin bir şekilde beklenmekte, hatta talep edilmekteydi. Çağımızda zevk değişmiştir. Okuyucu, her eserinde aynı üslubu kullanan Hemingway'i eleştirmektedir. Öte yandan Cozzens'in '*Tutku*' (*Love*

Possessed) adlı eserine eleştiri çevrelerinin gösterdiği ilgide olduğu gibi, hiçbir şey bu eserde kullanılan üslup değişiklikleri kadar saygı ve dikkate değer bulunmamaktadır.

Karışık bir üslup, romanı meydana getiren üç edebî çeşidin farklı potansiyellerinin işlenmesinin yarattığı çeşitliliğin bir sonucudur. Kinaye, parodi gibi teknikleri ustalıkla kullanabilen ve tek bir gerçek anlayışına bağlı kalmayı imkânsız bulan bir yazar için karışık bir üslup, ideal bir araçtır. Çeşitli üslupların karıştırılması, okuyucuyu birbirine ters düşen ve kesin olmayan bir seri tavrın etkisinde bırakır. Karışık bir üslup, okuyucunun roman dünyasına ve yazarın bakış açısına sürekli bir şekilde uyumunu sağlayacak norm bir üslup sağlamaz. Üslup değiştikçe, okuyucu da, gözlemci olarak durumunu değiştirecek şekilde şartlanır. Tek üslubun özümseyici özelliği yerine, karışık üslup, gerçeğin özündeki nitelikleri, gerçeğe alınan birbirine zıt tavırları sanata yansıtan bir metottur.

VII. BÖLÜM

ROMANDA ZAMAN ve MEKÂN

Lewis Mumford'a göre, en önemli ve en karakteristik modern icat, saattir. Bir insan, mekanik güce, gelişmiş tıbbî bilgiye ve hatta matbaaya sahip olmayan bir yaşama şeklini, bize zamanın geçişini keskin bir şekilde hatırlatan saatsiz bir hayat şeklinden daha kolay anlayabilir. Tristan ve İseult, zamansız bir dünyada yaşarlar ve onların hikâyesini anlatan romans, bu zamansızlık ölçüsü içinde, bize yabancı ve bizden uzaktır. Robinson Crusoe, adasında tek başına yaşarken, bir takvim icat eder ve onun bu hareketi bize çok tabii görünür. Roman, modern bir ifade şekli olduğuna göre, onun zaman bilincimizin çeşitli şekillerini ifade etmesi kaçınılmaz bir gerçektir. Aynı zamanda roman, içinde yaşanılan şartların çoğunun etkilediği insan tecrübesini sürekli bir şekilde ortaya serdiğine göre, insanın zaman bilincini ayrıntılı bir şekilde ve bu tecrübenin bir parçası olarak vermesi de tabiidir.

İan Watt, '*Romanın Doğuşu*' *(The Rise of the Novel)* adlı eserde, XVIII. yüzyıl İngiliz romanında, zamanın önemini ve zamanı romanda önemli kılan felsefî teorileri açıklamıştır. Watt'ın tartışmasındaki hacim, herhangi bir devirde romanda zaman meselesinin önemini ima etmektedir. Çünkü bir romanda zaman kavramını araştırmak, romancının metafizik kavramlarını, psikoloji anlayışını ve ustalığını araştırmak demektir. Bu aynı zamanda romancıyı, onun içinde yaşadığı tecrübe dünyasını, yarattığı roman dünyasını, aynı devirde yaşayan okuyucuları, o günden bugüne kadar romana, yazarın düşünce hesaplarının dışında kalan bir zaman mesafesinden yaklaşan okuyucuları içine alan bir ilişkiler ağını incelemek demektir. A. A. Mendilow'un '*Zaman ve Roman*' adlı yazısından alınan bölüm, bu gibi ilişkilerle birlikte, bu ilişkileri işlemekte gösterilen ustalık ve inandırıcılık meselelerini araştırmaktadır. Mendilow, roman dünyasının içinde bulunan yazarı, roman dünyasındaki zaman akışını yönlendirmek gibi büyük bir mecburiyeti üstlenmiş olarak görür. Wayne Booth, bu koleksiyonda, başta yer alan denemesinde, yazarın roman dünyasının içinde bulunuşunu (Booth, roman dünyasının

içinde bulunan ve dışında kalan yazarlar arasında bir farkın olduğunu kabul etmez) hem faydalı, hem de kinaye mesafesinin derecesiyle ilgili bir teknik konu olarak görmekle, konuya Mendilow'dan daha hoşgörülü bir şekilde yaklaşır. Father Noon ise, denemesinde, zaman değerlerini daha genel ve felsefî boyutlarda araştırır ve büyük ölçüde Hristiyan dininden öğrenilmiş bir zaman kavramını işleyen laik (seculer) edebiyatın endişelerini dile getirir. Bu iki bölüm de, roman teorisinde oldukça zor bir alanın konularını tartışmaktadırlar. Bu konular oldukça zorduriar, çünkü Richardson'a uygulanabilen genellemeler, Thackeray için geçerli değildirler: Thackeray'ın zaman anlayışıyla ilgili fikirlerin, Proust'la hiçbir ilgisi yoktur: Proust'un zaman anlayışının ise, Beckett'inki ile hiçbir ilgisi yoktur.

Zaman gibi, mekânın da belli oluşu, romandan önceki edebiyatta söz konusu değildir. Bir orman veya bir şato, romansların çoğunda olayların yerini tayin etmek için yeterlidir. İan Watt, XVIII. yüzyıl İngiliz romanlarında mekânın önemini ve bu konu ile ilgili teorileri açıklamıştır. Romanda yer kavramı, önemini korumaktadır ve İngiltere'de derslerde Jane Austen'in, Bronte'nin, Hardy'nin romanlarında olayların geçtiği yerleri gösteren edebî haritalar kullanılır. Tabii ki, mekân, Bennett ve Hardy'de, Hawthorne ve Faulkner'da farklı şekillerde fonksiyon icra eder. D.S. Bland'in denemesinin amacı, çeşitli mekân tasvirlerinin, çeşitli romanların yaratmak istedikleri etki bakımından önemini belirtmektir.

A. A. MENDİLOW

Romanda Şimdiki Zaman
Okuyucunun İçinde Yaşadığı Zaman

Roman okuyucusu, uzun bir zaman şeridi içinde hareket eder. O, romanı okuduğu zaman da, bu zamanın sınırları içindedir. Romanın okunuş tarihi ile romandaki olayların olduğu tarih, birbirinden farklı olabilirler. Tarihî romanlarda olduğu gibi, bu fark epeyce çok ise, okuyucunun, romandaki geçmiş zamana girebilmesi ve onun ruhunu anlayabilmesi için hayal gücünü zorlaması gerekebilir. Okuyucu konu ve üslup bakımından bir zamanlar çağdaş sayıldığı halde, zamanla eskimiş olan bir romanı okurken, daha büyük bir gayret sarf etmek zorunda kalabilir. Yani roman, çağdaş bir eser olmasına rağmen, etkisi bakımından tarihi bir roman hüviyetine bürünmüşse, okuyucunun onu anlamak için büyük bir gayret sarf etmesi gerekir. XX. yüzyılda tarihî roman okuyucusu, başlangıçta üstesinden gelmek zorunda olduğu güçlüklerle karşılaşır. Bunlar tarihî perspektifin değişmiş olması ve kültürel atmosferin yabancılığıdır. Kendi zamanlarının ruhuna nüfuz etmiş

eserlerden George Moore'un **Brook Kerith,** Robert Graves'in **Claudius,** Thomas Mann'ın **Joseph ve Kardeşleri** gibi romanlarını anlamak için bile, okuyucunun, o devirde yaşamış bir kişinin yazdığı bir eseri okumaya ihtiyacı vardır veya kendi zamanında yaşayıp da geçmişi yorumlayan bir kişinin gözleriyle geçmişi görmesi gerekebilir. Öte yandan, Richardson'un **Clarissa**'sını veya Defoe'nun **Moll Flanders**'ını okuyan bir kişi, eseri anlamak için, daha çok zorlanabilir, çünkü bu devirdeki olayların portresini çizen bir yazar, modern bir yazarın kendi devrinde yaptığı gibi, okuyucuya herhangi bir açıklamada bulunmak ihtiyacını duymaz. Tarihî bir olayı konu edinen bir romanı okurken karşılaştığımız güçlük, daha da fazladır, çünkü böyle bir roman, hem niyeti, hem de etkisi bakımından iki kat tarihî olmuştur.

Tarihî olaylara gösterilen tepkiler, farklı çağlarda farklı olurlar. 1800'de, Fransız İhtilâli hakkında yazılmış bir eseri okuyan bir kişinin korkularını, önyargılarını, tercihlerini, yani aynı duygusal tepkileri bugün uyandırmanız mümkün değildir. **Henry Esmond**'u **Gurur Pazarı**'nı, **İki Şehrin Hikâyesi**'ni ilk okuyan kişiler, herhalde, koloni kurma, ihtilâl veya Napolyon Savaşları gibi konularda bizden çok farklı şeyler hissetmişlerdir. Yazarlar da, kendi zamanlarının adamları olduklarına ve kendi zamanlarında yaşayan kişiler için yazdıklarına göre, kendi zamanlarının terim ve tavırları içinde yazma eğilimini gösterirler. Aynı mesele, tiyatro eserleri için de geçerlidir. Shakespeare'in seyircileri, kendilerini tarihî oyunların atmosferi içinde bulduklarında, tarihî Gül Savaşları'nın her iki tarafa vereceği zararlardan korktukları gibi, bir hükümdar ailesinin son günlerini yaşıyor olmasından ve kendi devirlerindeki tehlikelerden de korkmuşlardır. Vasat modern bir seyircinin bu tarihî oyunların atmosferlerine girmesi mümkün değildir; böylece bu oyunların yarattığı duygusal yükleme zayıftır ve bundan dolayı etkisi de azdır. Üstelik II. Richard'ın zorla tahttan vazgeçirilmesi, politik olduğu kadar, dinî prensiplerin de ihlâli anlamına gelen bu olayın tabiat kanunlarına aykırılığı düşünüldüğü zaman, farklı bir değere sahip olur. Şartlar çok farklı olmakla beraber, VIII. Edward'ın tahttan uzaklaştırılmasının, bir önceki durumla mukayese edildiği zaman, daha çok sosyal kargaşa ve genel bir pişmanlık uyandırdığı doğrudur. Okuyucu, ne kadar yakın bir zamanda yaşıyorsa, okuduğu tarihî eserin zamanı hakkında o kadar çok şey bilmesi gerekir ve romandan zevk almak, karakterlerin tepkilerini ve işlenen temayı tam olarak değerlendirmek için, daha büyük çapta hayal gücüne ihtiyaç vardır.

Yazarın İçinde Yaşadığı Zaman

Vasat bir yazar, içinde yaşadığı çağın kusurlarını taşıdığı ve perpektifini ifade ettiği halde, büyük bir yazar, çağının çok üstünde noktada yer alır ve onun insan ve olaylarını bu noktadan seyreder. Çünkü büyük bir yazar, daima, zannettiğinden daha çok gerçeği yansıtır. Onun işlediği konuların altında, kullandığı dil ortamının ve üslubun sınırlılıklarına rağmen, insanın evrensel tecrübesi parıldar. Bu evrensel tecrübenin ışığında çağın çarpık değer yargıları kaybolur ve önemsizleşir.[1] Çağın modaları önemini kaybeder ve geriye evrensel insanın tecrübesi kalır. 'Daha küçük yazarların eserlerindeki kolayca çözülebilen dokuları silip süpüren zamanın suları, büyük yazarların eserlerine zarar vermeksizin akıp gider.' Bununla beraber, en büyük yazarlar bile, çağlarının mahsulüdürler, hatta onların bakış açıları, tarihî olayları yorumlarken, çağdaşlarının görüşleriyle değişikliğe uğrayabilir.

> Tarihî roman, geçmiş bir zamanın gerçeklerini ve şahsiyetlerini konu ettiği halde, sadece kendi zamanının fazilet ve kötülüklerini tasvir eder.[2]

Her romancının eseri, ister kendi zamanının meselelerini ele alsın, isterse bu meselelerden fildişi bir kuleye kaçışı temsil etsin, açıkça veya ima yoluyla yazıldığı zamanın sosyal olaylarının bir yorumudur. Hatta ütopyalar bile, esasta yaşayan gerçeğin negatifini verirler ve yazarın kendi zamanında kötü olarak nitelediği şeyleri yansıtırlar. En bağımsız bir yazar bile, çelik kancalarla yaşadığı devrin ruhuna bağlıdır. Scott'un 'Heart of Midlothian' adlı eserinde Effie Deans'in hikâyesi ile Hardy'nin 'Tess' adlı eserinde aynı temalar işlendiği halde, farklı görüşlerin sonucu olarak farklı unsurların vurgulandığını görürüz. Bu, sadece iki eserin farklı dehalar tarafından yaratılmış olmasının değil, aynı zamanda yazıldıkları zamanların ve hitabettikleri okuyucuların farklı oluşlarında da ileri gelmektedir. Hem Scott, hem de Stevenson, 1645 ihtilâli hakkında yazabilirler, fakat onu çok farklı şekilde görebilirler. Pater, Graves ve Baron Corvo tarihte birbirine benzeyen devirleri ele alabilirler, fakat bu devirlere birbirinden çok farklı olan açılardan bakabilirler. Farklılıklar, sadece ayrıntının seçim ve işlenişinden veya vurgulanan unsurlardan ileri gelmez, aynı zamanda ifade edilen temanın kavranış şeklinden ve yazarın ona olan tavrından da doğarlar.

Yazarların çoğu, kendi zamanlarıyla aynı çizgide oldukları halde, bazen bir yazar, kendi zamanının çok ilerisinde olabilir; öyle ki, halk, onun fikirlerine ve ifade tekniklerine yetişinceye kadar, epeyce bir zamanın geçmesi gerekebilir. Bu, Blake, Hopkins ve başka pek çok şair için gerçeği ifade eden

---

[1] Sorel, De la Connoissance des Bons Livres, 1671, ss. 22-4.
[2] A. Trollope, **On English Prose Fiction as a Rational Amusement.** Konuşma, 1870.

bir hükümdür. Aynı iddia, Henry James, James Joyce, D.H. Lawrence ve pek çok romancı için de geçerlidir. Şu inkâr edilemez bir gerçektir:

> Her yazar, büyük ve orijinal olduğu ölçüde eserlerinden alınacak zevkin yaratıcısı olmak zorundadır.[3]

Bu anlamda o, geleceğin kuşakları için yazar. En büyük yazarlar, çoğunlukla kendi çağdaşlarına hitap etmek için hiçbir gayret göstermemişlerdir. Trollope'un *'romancı kendisini yaşadığı çağa uydurmak zorundadır ve bu bakımdan belli bir devrin adamı olmaya mahkûmdur.'*[4] sözü mübalâğalı olsa da, yazar, kendi zamanını aştığı zaman bile, onun içindedir, denebilir. En orijinal bir deha bile, bir fikir boşluğunda yaratıcı olamaz.

Birinci Tekil Şahıs Hikâyecinin İçinde Yaşadığı Zaman

Bu zaman anlayışı, birinci tekil şahıs hikâyeci (anlatıcı)nin kullandığı romanlara hastır. Bu romanların, mektup, hatıra, otobiyografi şeklinde yazılmış olmaları durumu değiştirmez. Bununla anlatıcının, daha önce olup bitmiş olayları kaydederken, içinde yaşadığı zamanla olan ilişkisi kastedilmektedir.

Böyle iki ayrı zaman kesimi üzerinde dikkati toplamak, Sterne'u çok cezbetmiş olmalıdır ki, **Tristram Shandy**'de bu zaman anlayışıyla epeyce oynamıştır. İki-zamanlı roman yazmak, Thomas Mann için de cazipti:

> İki-zamanlı hikâye yazmanın dikkatimizi bu ölçüde çekmesinin sebebini bilmiyorum. Kendimi hem olayların olduğu zamanda, hem de bu olayların hikâyeci tarafından anlatıldığı zamanda buluşumun, yani olayları hem subjektif, hem de objektif göstermek için katlandığım zahmetin sebebini bilmiyorum. Bu, iki, hatta üç boyutlu zaman ünitelerinin olağanüstü bir şekilde örülmesidir: Mesela, okuyucu, yazılarımı okuduğu zaman içinde, zamanın üç boyutlu örgüsünü bulacaktır; kendi zamanı, hikâyenin anlatıldığı zaman ve olayların geçtiği zaman.[5]

Richardson, 'olayları ve yaşanan ruh hallerini anında'[6] verebilmek amacıyla tekniğini ayarlarken, büyük zahmetlere katlanır. O, hikâyesini 'korkularla, ümitlerle ve beklenmedik olaylar karşısında duyulan endişeyle

---

(3) Wordswoth, 'Lyrical Ballads.' **Essay Supplementary to the Preface,** 1815-1845.
(4) Trollope., a.g.e.
(5) Dr. Faustus, s. 114.
(6) **Clarissa**'nın önsözü.

dopdolu bir kalbin heyecanlarını her an kayıt eden özel mektuplarla'[7] vermekte ustadır. Richardson, **Clarissa**'nın önsözünde şöyle der:

> Halde yaşanan ıztırabın zirvesinde iken, yazarların üslupları, daha etkileyici ve canlı olmalı. İnsanın ruhu beklenmedik olayların (kaderin rahminde gizlenen olayların) verdiği acılarla dolup taşarken kullanılan üslup, olaylardan sonra rahatlamış bir insanın yaşanıp aşılmış güçlükleri anlatmak için kullandığı cansız, kuru bir üsluptan daha canlı ve etkileyicidir. Bu durumlarda anlatıcı, anlattığı olayların etkisi altında olmadığından, okuyucuyu da etkilemesi mümkün değildir.

Olayları olur olmaz kayıt eden romanla, olaylar olduktan uzun bir zaman sonra kayıt eden roman arasında başka bir etki farkı daha vardır. İkinci çeşit romanda birinci tekil şahıs anlatıcı, hayatını bir kalıp içinde, bir tezin ispatlanmasına veya büyük bir amacın gerçekleşmesine hizmet eder mahiyette görür. Defoe, bir olaydan hemen sonra, hikâyesinde fazla ilerlemeden, bu olayın Robinson Crusoe'nun gelecekte kazanacağı ahlakî fikirlerin doğruluğunu veya ana ve babasının ikazlarının yerinde olduğunu ispatlayacağını bir kâhin gibi gösterir. Yazar olarak Defoe, gelecekteki değerlerinin potansiyellerini, tecrübeyi yaşayan Defoe'nun hareketlerinde bulur. O, hayattan öğrendiği ahlakî değerleri tecrübeden mi kazanmıştır, yoksa bu değerleri daha sonra edindiği görüşlerle mi renklendirmiştir? İşte bunu bilmek zordur.

Birinci tekil şahıs hikâyeci ile hikâye ettiği olaylar arasında uzun bir zaman süresi varsa, ortaya daha karışık bir durum çıkar.

> Yazar, eser boyunca iki karakteri desteklemek zorundadır, çünkü hikâye edilen olaylar olurken, kahramanının neler hissettiğini ve kendisinin, bu hikâyeyi anlatırken, neler hissetmesi gerektiğini düşünmek zorundadır. Yani yazar, ihtiraslar ve heyecanlar soğuduktan, tecessüsler tatmin edildikten ve bu tecrübeleri ilginç bir hale getiren bekleyiş bittikten sonra, neler düşünmek zorundadır?'[8]

Proust, bu meseleyi eserlerinde tema haline getirerek çözüme ulaşmıştır. Proust'un 'Kazanılan Zaman' (Time Regained) adlı eserinde, her insanın içinde taşıdığı sayısız kişilikleri uzun uzun tartışması, hikâyenin doruk noktasını oluşturur ve 'Geçmişin Anısına' (Remembrance of Things Past) adlı eseri oluşturan seri hikâyelerin bir sonuca varmasını sağlar. Defoe'nun **Moll Flanders**'inde olayların olduğu zamanla, yazıldığı zaman arasındaki

---

[7] **Sir Charles Grandison**'un ön sözü.

[8] A.L. Barbauld, **The Correspondence of Samuel Richardson**, 1804. **(Yazarın Biyografik Notları**'ndan, Cilt: I, ss. XXV –xxVI.)

aralık hissedilir. Pişmanlık duyan Moll, günahlarını daha renkli bir şekilde kayıt eder ve bu günahları işleyen Moll'un kötü düşünce ve duygulara sahip olduğunu ifade eder, fakat bunu hikâyeyi doğru anlatma endişesi içinde değil, kendisinin eskisinden daha ahlaklı bir kişi olduğunu ifade etmek için yapar.

> Roxana okuyucuları şöyle ikaz eder:
>
> Bütün kötülüklerime rağmen, büyük başarımdan ve edindiğim bu muazzam mülkten dolayı, kimse benim mutlu ve rahat bir hayat sürdüğüm sonucunu çıkarmasın. Hayır, hayır, her zaman ciğerime saplanmış olan okun acısını duydum; neşem zirvedeyken bile, içimde gizli olan cehennemin azabını yaşadım.[9]

Roxana'nın sonradan beğenmediği bu hayatı yaşarken vicdan azabı çekmediği açıktır; işlediği günahlardan sonra pek çok defa ne kadar mutlu olduğunu ifade etmesi, onun yazılardaki ifadesinin doğru olmadığını göstermektedir:

> Hiçbir kadın benim gibi yirmi altı yıl hiç vicdan azabı çekmeksizin, pişman olmaksızın veya ahlaksızca yaşanan bir hayata son vermeyi arzu etmeksizin yaşamamıştır.[10]

Roxana'nın, daha sonra bu gibi kötülükleri, başkalarının da aynı kötü yola düşmesini engellemek için, iyiliğe dönüştürme arzusunu hesaba katmazsak, tahlil ettiği düşünce ve duyguları kabul etmemiz mümkün değildir. **Moll Flandrs**'de olduğu gibi, iki farklı karakter, aynı kişide yaşamaktadır; olayları yaşayan karakterlerin izlenimleri, olayları yorumlayan karakterlerin yorumları tarafından değiştirilmekte ve çarpıtılmaktadır. Eğer Roxana ve Moll Flanders'in hatıralarını yazdıklarını tasavvur edersek, bu hatıraların yaşlılık yıllarında yazılan hatıralardan çok farklı olduklarını görürüz, çünkü bu günahlar, en amansız günahkârlar için bile, pişmanlık dolu yaşlılık yıllarında sadece bir inceleme konusu olacaktır. Görüldüğü gibi, gerçeklerin bizde uyandırdığı duygular şöyle dursun, sadece onların açıkça ifadesi bile, bize bu roman kişilerinde yaşayan çift kişiliği hissettiriyor. Bunlardan birisi, kadının gerçek kişiliğidir, öteki ise, aynı kadının olmak istediği, olmayı hayal ettiği kişiliğidir.

Defoe da, zaman zaman, karakterlerindeki ve hatta kendisindeki çift kişiliğin farkına vardığı zaman, vicdan azabı duymuştur. Richardson gibi, o da, bazı konularda yazmaktan zevk almış ve Roxana'nın hizmetçisi Amy'nin

---

[9] **Akbey Classics,** s. 253.
[10] **a.g.e.,** s. 182.

hanımının yanında baştan çıkarılmasında olduğu gibi, bazen eserin yapısının gerektirdiği sınırları aşmıştır. Defoe, okuyucuyla yüz yüze gelmekten şöyle kaçıyor:

> (Roxana) sık sık yaşayış şeklini beğenmiyor ve onu doğru bir şekilde eleştiriyordu. Kendisini en samimi duygularla suçluyor ve bizi böyle durumlarda en doğru bir şekilde düşünmeye sevk ediyordu.[11]

Fakat Defoe'nun bu gibi cürümleri ve onların şartlarını, okuyucularını aydınlatmak için fedakârlıkta bulunarak ayrıntılı bir şekilde açıklamanın sorumluluğunu yüklendiğine inanamıyoruz. **Moll Flanders**'da, eserin karakteriyle ilgili bir meselede Defoe'nun yine kendisini aldattığım görüyoruz; O, Moll'un kendi sözlerini delil olarak göstererek doğru yola döndüğünü şöyle ifade eder:

> Suçlamadan sözü edilen hiçbir kötü şey yoktur. Ne de mükâfatını beraberinde getirmeyen faziletli bir hareket düşünülebilir.

Bununla beraber aynı önsözün başka bir yerinde Defoe, yayımcının Moll'un hatıralarındaki hikâyeyi bozduğunu ifade ederek şöyle der:

> Eserin ele geçen ilk kopyası, hâlâ Newgate'de bulunan bir kişinin dilinde ifade ediliyordu. Hâlbuki son kopyada Moll, pişman olmuş, alçakgönüllü bir kişi olarak görünmektedir.

Olaylar olup bittikten çok sonra yazılan, birinci tekil şahıs anlatıcı kullanan romanlarda, titiz bir materyal seçimi esastır. Balzac şöyle der:

> Hayatıma uzaktan ve dışarıdan baktığım zaman, onun düşüncelerimde kısalıp yoğunlaştığını görüyorum. On yıl süren uzun azabım; bugün hatıralarımda birkaç cümleye sığdı.[12]

Öte yandan mektup tekniği kullanan romanlardaki hatıralar, bu kadar seçici olmak zorunda değildirler. Bu eserlerde ifade edilen olayların görünüşte esas olaylarla ilgisi yokmuş gibi düşünülebilir. Okuyucu, olayların gelişmesini takip eder; olayların oluşuyla kaydedilişi arasında zaman aralığı yoktur. Hâlbuki geçmişte yaşanılan olayların etkisi kaybolduktan sonra belli bir kalıp içinde ifade edilmeleri normaldir.

> Mektup tekniğini tahlil eden Whately, bu metodla yazılan romanların, çok sıkıcı olduklarını söyler. Mektupların gerçekmiş hissini verebilmeleri için, (bu duygu olmaksızın esas amaç hedefine ulaşamaz) hikâye ile hiç ilgisi olmayan pek çok şey ihtiva etmeleri gerekir.[13]

---

[11] **The Fortunate Mistress**'in ön sözü, 1724.
[12] **The Wild Ass's Skin,** (Everyman), s. 73.
[13] 'Northanger Abbey and Persuasion', **Quartely Review,** Ocak,

Richardson, **Clarissa**'nın ilk iki kitabındaki yavaş tempoya yöneltilen eleştiriler karşısında, bu uygulamasını haklı çıkarmak için şöyle der:

> Romanda inandırıcı bir atmosfer yaratmak ve onu muhafaza etmek için, şartlara ve çok küçük ayrıntılara dikkat etmek gerekiyordu.[14]

Richardson, bu konu ile ilgili bir gözlemi memnuniyetle sözlerine eklemektedir:

> Olayların ayrıntıları, karakterlerin duyguları ve konuşmaları, o anda hâkim olan duygunun özü, sıcaklığı ve yeni olmuş olaylarla ilgisi bellekte kalmış bütün ayırıcı nitelikler, hikâyeyi inandırıcı yapmak için gereklidir.[15]

Romandaki Hikâyenin Zamanı

Bir romandaki hikâyenin, kendi tarihî ve içinde yer aldığı bir zamanı vardır. Yazar, romanın konusunu, **Tom Jones**'da veya **Clarissa**'da olduğu gibi, kendi zamanından alabilir veya **Quentin Durward** ve **Henry Esmond**'da olduğu gibi, konu, yazar ve okuyucunun yaşadığı devirden çok önceki bir zamana ait olabilir. Eserin konusu, **Yeni Cesur Dünya** (Brave New World) ve **Hayal Ülkesinden Haberler** (News from Nowhere) de olduğu gibi, gelecekle ilgili olabilir. Bazen de eser, kendi zamanının olaylarını konu edindiği halde, yılların geçmesiyle tarihî bir hüviyete bürünebilir. Hattâ yukarıdaki tiplerin karışımı olan eserler de vardır: Cabell'in **Jurgen**'i, Virginia Woolf'un **Orlando**'su, Henry James'in 'Geçmiş Duygusu' (Sense of the Past) gibi eserler, hem tarihîdirler, hem de yazıldıkları çağa aittirler. Morley'in 'Soldaki Gökgürültüsü' (Thunder on the Left) gibi bazı eserler, hem kendi zamanlarına, hem de geleceğe aittirler; bu eserler, dikkatimizi farklı devirlere çekmekle beraber, aynı temayı işlerler. Zola'nın 'destan' (saga) romanları ve Galsworthy'nin eserleri, konularını geçmişten hale doğru uzanan bir zaman çerçevesi içine yerleştirirler. **Ulysses** ve Stella Benson'un **Tobit Transplanted**'i, konularını yazarın yaşadığı zamanın içine yerleştirirler, fakat anlamlarını ima yoluyla geçmişte yazılmış bir eserin temasından alırlar.

Romanlar, genellikle konularını bazı farklarla geçmişten alırlar. Çoğunlukla hikâyenin anlatıldığı geçmiş zaman, okuyucu tarafından hikâye etmede kullanılan şimdiki zamana (fictive present) dönüştürülür; eserin giriş bölümünü oluşturan materyal ise, 'hal' ile ilişkisi bakımından 'geçmiş' olarak

[14] Clarissa'ya ait notlar.
[15] a.g.e.

hissedilir. Karakterlerin geçmişini konu edinen, bilinç akışı tekniğini kullanan romanlar, geçmişi halin içinde verirler. Yani 'geçmiş' bu karakterlerin bilinçlerinin içindedir ve hikâye etmede kullanılan şimdiki zamanda ifade edilir. Bu, bize T.S. Eliot'un, Avrupa edebiyatının geleneği hakkındaki meşhur sözlerini hatırlatır: '*Avrupa edebiyatının geleneği, ebedî bir şimdiki zamanda ve hiyerarşik bir düzende varlığını sürdürür.*'[16] Bu zaman kavramı, Bergson'un 'duree' kavramına bağlı olarak gelişmiştir. Zaman değiştirme tekniğini kullanan romanlar, olayların geçtiği zaman sürelerini büyük ölçüde değiştirirler; her episod, geniş zamanın hikâye şeklinde ifade bulur. Henry James, buna 'zamanla sınırlandırılmamış bir olay' olarak bakar ve onun zamanında işgal ettiği yeri belirtilmeksizin başka bir episoda bağlandığını ifade eder.

Tarihî bir romanın zamanında değişiklikler yapılabilir. Böyle bir hikâye, görünüşte çağdaş bir hikâyeci tarafından anlatılabilir; yani birinci tekil şahıs bir hikâyeci, hatıralarını yazıyormuş veya günlük tutuyormuş gibi davranabilir. Veya her şeyi bilen, kendi zamanının dar bakış açısını aşmış ve geleceğini de içine alan geniş bir tarih bilincine sahip bir yazar olarak, geçmişten hale kadar bütün olayları hikâye edebilir.

Ütopyaların kendilerine has güçlükleri vardır, çünkü bu gibi eserlerin birinci tekil şahıs anlatıcıları, geçmişteki bir olayı anlattıkları halde, bu geçmiş zaman, okuyucu için gelecek zamandır. Okuyucular, romanların yazıldığı geçmiş zamanı şimdiki zamanın hikâye şekline çevirdikleri halde, geçmişi gelecek yerine kullanmak ve onu şimdiki zamanın hikâye şeklinde hayal etmek biraz zordur. Bu gibi eserlerde geleceğin imajını tam olarak yaratmak, zor elde edilen bir başarıdır. Belki de bundan dolayı, bu çeşit eserlerin çoğu, içinde yaşanılan çağdan bir sahne ile başlar ve nihayet hikâyenin dönüm noktasında yine aynı sahneye döner.

Okuyucunun, yazarın ve hikâyenin zaman kesimleri, kültürde, zevkte, eğitimde ve toplumda değişen yönleri gösterme ve temsil etme bakımından önemlidirler. Bu zaman kesimleri, alışık olmadığımız pek çok teknik ve anlatım geleneğinin kullanılmasını gerektirdikleri için, çok ilginçtirler.

Romanda belli bir devrin gerçeklerine sadık kalmak önemlidir, hiçbir devirde bu günkü kadar tarihî roman yazma tutkusu olmamıştır. Shakespeare, kendi zamanına uygun olmayan pek çok kültür unsuruna oyunlarında yer verirken, hiçbir vicdanî rahatsızlık duymamıştır. Aynı şekilde ilk Fransız ve İngiliz romanslarında, tarihî kahramanları kendi devirlerinin temsilcisi olarak yaratmak için, hiçbir teşebbüste bulunulmamıştır. Kla-

[16] **Tradition and the Individual Talent,** 1917.

sik temalar, açıkça XVI. ve XVII. yüzyıllarda hâkim olan düşünce ve tarihin ışığında sunulmuştur. Bu, şüphesiz ki Sorel ve Boileau gibi hiciv yazarlarına Tanrı'nın bir lütfû olmuştur, çünkü bu yazarlar, oklarını böyle davetkâr açıklardan içeri sızacak şekilde fırlatmışlardır.

Roman Kişileriyle Özdeşleşme ve Zamanda Yakınlaşma

Sahneye koyulan bir eserle mukayese edildiği zaman, roman, en iyi durumda, okuyucuyu sunduğu dünyanın atmosferi içine alır. Romanda yaratılan bu dünya, çok canlı olabilir ve okuyucu kendisini aynı olayları yaşıyormuş gibi hissedebilir. Hâlbuki tiyatroda bir seyirci, gerçek hayattaki gibi, sahnede yer alan bir seri olayı sadece seyreder. Bir hikâyenin cazibesine kendisini kaptırmış bir okuyucu ise, eserdeki olaylara katılır, eserdeki kahramana, tiyatrodaki durumun aksine, sadece sempati duymakla kalmaz, kendisini onunla özdeşleştirir, hayalinde onun yerini alır, bir tiyatro seyircisinin hissedemeyeceği kadar ıztırap çeker. Bir tiyatro seyircisinin bir oyunu görerek ve işiterek yaşamasına karşılık, bir roman okuyucusu, romanda ifade edilen tecrübeyi anlatıcı vasıtasıyla ikinci elden, sembolik ve hatta çarpıtıcı bir ortamdan aldığı halde, bu mümkündür. Üstelik diyaloglarla ve dramatik bir teknikle ifade edilmiş bölümlerin dışında, romanların çoğunda hikâye, üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından ve geçmiş zaman içinde hikâye edilir.

Daha önce de söylendiği gibi, romanların çoğunda kullanılan geçmiş zaman, sadece basit bir geçmiş zaman anlamında kullanılmaz, yazarı geçmiş zamanın çok karmaşık ve farklı derecelerini kullanır. Hikâyede kaide olarak, daima başvurabileceğimiz belli bir zaman noktası bulunur. Bu noktadan bakılınca, hikâyedeki şimdiki zaman, başlangıç noktası olarak düşünülebilir. Değişik bir ifade ile bütün dikkatini eser üzerinde toplamış olan bir okuyucu, bütün olayları bu andan başlayarak kendisinin de içinde yaşadığı hayalî bir şimdiki zamana dönüştürür ve kendisini aynı olaylara ve durumlara katılan veya hiç olmazsa onları, olduktan sonra değil, olurken gören bir kişi olarak tasavvur eder. Bu andan önce olan herşey, mesela eserin girişi hikâyede geçmişi temsil eder ve onu takip eden herşey, okuyucunun dikkatini eserin dönüm noktasına çekmek için kullanılan ikazlar, imalar veya şüpheyi uyanık tutmak, geleceğe ait sayılırlar. Şekilce bütün olaylar geçmişte olabilirler; psikolojik olarak ise, hikâyede başlangıç noktası tespit edildikten sonra, olayların akışı içinde yer alan her olay, geçmişte bir noktayı gösterdiği halde, şimdiki zaman içinde düşünülür ve bu olaylar dizisinin dışında kalan her şey, ona göre, nispî anlamda geçmişte veya gelecekte farz edilirler.

Faulkner, 'Go Down, Moses' adlı eserinde okuyucunun kedisini roman dünyasının içinde hissediş şeklini çok iyi bir şekilde açıklar. Genç McCaslin, aşağıdaki bölümde kendisine kızılderili atalarını anlatan Sam Fathers'i dinlemektedir:[17]

> Ve Sam Fathers, geçmişten ve çocuğun bildiğinden farklı olan başka bir ırkın ölmüş ve yok olmuş insanlardan bahsederken, çocuk için geçmiş, yavaş yavaş geçmiş olmaktan çıkıyor ve halin bir parçası oluyordu. Sanki olaylar, dün olmamışlardı, bugün hâlâ oluyorlardı, bu olayları yaşamış olan bu insanlar, terk etmedikleri bu dünyada hâlâ nefes alıyorlar ve yeryüzüne onların gerçek gölgeleri vuruyordu. Üstelik sanki bu olayların bazıları, henüz olmamıştı, aksine yarın olacaktı, Hatta çocuğun kendisi bile, sanki bu dünyada yaşamıyordu.

Öyleyse sadece okuyucunun içinde yaşadığı zaman, hikâyedeki şimdiki zamanın bir parçası olmakla kalmıyor, aynı zamanda hikâyedeki şimdiki zaman, hikâyeyi anlatanın kullandığı geçmiş zamanın yerini alıyor. Durumu somut bir şekilde açıklamak gerekirse, herhangi bir kişi, 1789 yılının belli bir gününde yer almış olayları geçmiş zaman içinde anlatan bir roman okuyabilir ve bu olayların, kendisinin içinde yaşadığı zaman içinde olduklarını hissedebilir. Romanda kullanılan fiillerin zamanlarıyla, okuyucunun algıladığı zamanların arasındaki ilişki, yani hikâyede kullanılan kronolojik zamanla, okuyucunun hissettiği şimdiki zaman arasındaki ilişki, şöyle açıklanabilir: Romanda 'O gitti' ifadesi, okuyucunun hayalinde 'Ben gidiyorum veya ben giderim' ifadelerine dönüşür; 'O gitmişti' cümlesindeki gibi geçmişten daha geçmiş bir zamanda olmuş olan bir hareketi gösteren bir ifade ise, 'Ben gittim' ifadesine dönüşüyor; 'O giderdi' cümlesinin ifade ettiği şartlı şimdiki zaman ise, 'Ben gideceğim' cümlesinin ifade ettiği gibi, gelecek zamanda gerçekleşecek bir işi belirtir.

'Balık Tutan Kedi Sokağı' (The Street of the Fishing Cat)[18] olarak İngilizceye çevrilmiş, iç monolog tekniğini kullanmayan, en çok satılan romanlardan birinde az görülen bir deneme yapılmıştır ve hikâye sadece şimdiki zamanda anlatılmıştır. Bu romanı okurken insan Damon Runyon'un kahramanlarını ve geçmişte yer almış olaylara gerçeklik ve canlılık kazandıran şimdiki zamanda anlatılan Cocney'in kullandığı üslubu hatırlıyor. Bu karakterler, 'böylece giderim ve ona kız hakkında düşündüklerimi söylerim' gibi ifadelerle fiillerin geçmiş zaman şekli yerine şimdiki zaman şeklini kullanmaktadırlar. 'Yarın giderim' ve 'Gelecek yıl giderim' ifadelerinde olduğu gibi

---

[17] 1942, s. 122-3.
[18] Jolân Földes, 1937.

geçmişte yer almış ve gelecekte yer alacak olayları şimdiki zamanda ifade etmek de, buna benzeyen bir niyetin ifadesidir.

Geçmişteki olayları ve eşyaları bildiğimiz için, geçmiş bilincine sahip oluruz. Fakat şu da bir gerçektir ki,

> geçmişteki olayları ve eşyayı tanıma, halde yaşanan bir tecrübedir. Bundan dolayı, mantık açısından bizde geçmişe ait bir kavramı uyandırmazlar. Öte yandan geçmişe ait bir şeyin haldeki izlenimi, geçmişten aşina olduğumuz ve halde yaşadığımız bir tecrübenin izleniminden farklıdır.[19]

Bu anlaşılması çok zor olan psikolojik meseleyi çözmeye başlamadan önce, okuyucunun romanda geçmiş zamanda yer alan olayları şimdiki zamanda algıladığı söylenebilir. Çünkü okuyucu, hikâyeyi daha önce okumuşsa ve iyice biliyorsa bile, roman karakterlerinin yoksun oldukları ve geçmişlik kavramını yaratan unsurlardan biri olan aşinalık duygusunu benimser.

Roman Dünyasının İçindeki Yazar

Okuyucunun içinde yaşadığı mutlak ve gerçek şimdiki zamanla, yani bir romanı okuduğu zamanla, roman başkişilerinin içinde bulundukları zaman arasındaki uyuşmazlık, tarihî roman yazarının sürekli bir şekilde yüz yüze geldiği, yeteneklerini zorlayan bir güçlüktür. Fakat içinde yaşadığı zamanın temalarıyla ilgilenen romancı da, aynı güçlüklerle karşı karşıyadır. Yazar, okuyucuya içinde yaşadığı zamanı nasıl unutturmalı ve onu hikâyenin geçtiği zamana götürmelidir? Lamb, farklı şimdiki zamanları başka bir ilişki içinde birbiriyle uzlaştırmanın güçlüğünden şöyle söz eder:

> Müşterek arkadaşımız P. Şimdi -benim şimdiki zamanımda - sağlıklı ve dünyada kazanabilecek şöhretten payını almış olarak yaşıyor... Fakat sizin okuduğunuz şimdiki zamanda -sizin şimdiki zamanınızda- belki de yargılanan bir mevkide, belki de asılmak üzere ... Fiillerin zamanlarındaki bu kargaşa, her iki şimdiki zamanın subjektifliği, çok yaygın bir hatadır.[20]

Birinci tekil şahıs hikâyeci kullanılan romanlarda klasik kinayeyi doğuran 'sübjektif şimdiki zaman' anlayışı (solecism), **Tristram Shandy**'de Sterne tarafından kullanılmış olmasına rağmen, mektup tekniği kullanarak roman yazanlar tarafından benimsenmemiştir. Bununla beraber, 'sübjektif

---

[19] M. Sturt, **Psychology of Time,** 1925, ss. 20-1.

[20] **Distant Correspondatnts,** Barron Field'e yazılan Mektup, 31/Ağustos/1817.

şimdiki zaman' anlayışı, romanların çoğunda biraz farklı bir anlamda yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Pek çok modern roman okuyucusunun dikkatleri, bazı romancıların, özellikle ilk romancılarının kullandıkları bu teknik tarafından dağıtılmaktadır; bu okuyucular, romandaki zamandan alınıp kendi gerçek zamanlarının içine fırlatılmaktadırlar. Roman dünyasının içinden okuyucuya hitap etmek için fırlayan bu romancılar, okuyucuyu karakterlerin nispî şimdiki zamanlarından koparıp kendi mutlak şimdiki zamanlarının içine fırlatmaktadırlar. Okuyucu kendisini bir anda geçmişte yer alan, insanüstü cesaretin kazandırdığı zaferlere şahit olduktan sonra, bu zaferlerin yaşandığı bir harp meydanından, bir anda camlarından kasım sisini gördüğü bir odada, ateşin karşısındaki koltuğa fırlatılmış buluverir. Eğer okuyucunun kendisini hikâyedeki hayalî bir dünyanın gerçeklerine terk etmesi isteniyorsa, o, bir anda kabullendiği bu hayali dünyanın yok oluşuna şahit olacaktır. Roman zamanının hayalinin içinde hayali bir dünyanın gerçekleriyle yaşamanın verdiği zevk, gerçekten içinde yaşadığı kronolojik zaman ve bu zamanın gerçekleri tarafından yok edilecektir. Okuyucu, bu durumda iki seviyede var olan -subjektif ve objektif- şimdiki zamanın bilincine varacaktır.

Her şeyi bilen bir yazar-hikâyecinin kullanılması, romanda en yaygın gelenektir. Yazarın, her şeyi bildiğini en küçük bir şekilde ima etmesi, çok dikkatli bir şekilde yaratılmış olan roman dünyasının zamanını ve gerçeklerini silip süpürmeye yeter.

> ...romancının amacı, okuyuçuya yazarın varlığını -hatta bir kitap okuduğunu bile- unutturmaktadır. Tabii bu, ne yazık ki, mümkün değildir. Fakat okuyucu, mümkün olduğu kadar roman dünyasının içine sokulabilir ve yazar, okuyucusuna ne kadar kendi gerçek çevresini unuttursa, o kadar başarılı sayılır.[21]

Yazarın roman dünyasının dışında kalmasını isteyen kuralı en kötü şekilde ihlâl eden romancılardan ikisi, Thackeray ve Trollope'dur. '*Gurur Pazarı*' adlı romandan alınan tipik bir örnek, kendisini hikâyedeki zaman ve mekânın içindeki olaylara kaptırmış bir okuyucunun hayal dünyasının nasıl baştanbaşa yıkılabileceğini göstermektedir:

> Eğer birkaç sayfa önce, bu hikâyenin yazarı, anahtar deliğinden Miss Amelia Sedley'in yatak odasını görebilme ve her şeyi bilen bir romancının kavrayışıyla onun masum yastığının şahit olduğu acı ve kederleri anlama imtiyazına sahip olmuşsa, aynı kişi, niçin Rebecca'nın

[21] Ford, **Joseph Conrad: A Personal Remembrance**, 1924, s. 186.

da güvendiği kişi, sırlarının ortağı olmasın, bu genç hanımın vicdanının sırlarını bilmesin?[22]

Destan teorisi, hikâyenin ortasında bir noktadan veya sonuna doğru bir yerden başlamasını istemiştir. Böyle bir noktadan hikâyesini anlatmaya başlayan yazarın, geriye dönüşle bu başlangıç noktasından önce olan olayları anlatması ve sonra esas olaylar dizisine dönerek hikâyesini tamamlaması gerekmektedir. Destanda hâkim olan bu yapı XVI. ve XVII. yüzyıllarda yazılmış olan romans ve pastoral şiirlerde kullanılmıştır. Bu romans ve pastoral şiirler, esas girişin içine aynı mahiyette başka unsurlar da katarak ve bu unsurları asıl hikâye ile sımsıkı bir şekilde örerek onu geliştirmişlerdir. Fransa ve İngiltere'de hikâye türü edebiyatın eleştiricilerinin hemen hemen hepsi, bu geleneği kabul etmişler ve bu gelenek, temel kaidelerden biri olarak romanın tarihinde yakın zamanlara kadar yaşamıştır.

XVIII. ve XIX. yüzyıl romanlarının çoğunda kullanılan başka bir ortak gelenek de, romanın kendi içinde birer bütün olan bölümlere ayrılmasıdır. Bu gibi bölümler, destanın yapısında da bulunduğu gibi, bu romanların gazete ve mecmualarda tefrika edilmelerinden dolayı desteklenmişlerdir. Mesela, Fielding, bir episoda veya bir grup episoda ayrı bir kitapçık veya ayrı bölüm ayırmıştır bu birim içindeki olaylar dizisi, önünde veya sonunda, içinde açıklama ve yorum bulunan kendi giriş materyalinin içine yerleştirilmiştir. Romanda biçim, belediye başkanının resmigeçidine benzer: Her bir tablo, ötekilerden ayrı ve farklıdır, fakat bütün tabloların oluşturduğu bütün içinde, tek bir temanın eser boyunca devamını ve gelişmesini sağlar.

Balzac, uzun ve ayrıntılı girişler yazmakta pek iyi değildir, fakat esas hikâyenin, hikâyedeki şimdiki zamanın hangi noktada başlaması gerektiğini okuyucuya göstermekte oldukça iyidir. Zola, bu uygulamayı kaba ve sanattan uzak bulmuş ve ona karşı çıkmıştır. Zola, Flaubert'i 'Balzac'ın romanlarının giriş bölümlerini övgülerle kabaca doldurma gereğine değer vermediği için alkışlamıştır'[23] Modern roman ise, giriş bölümünün roman başkişisinin tanıtılmasından veya ilk sahnenin yaratılmasından sonra, kesintisiz bir şekilde verilmesine karşıdır. Bunun yerine, bugünün yazarları, giriş bölümünü dönüşümlü olarak geriye dönüşler ve geleceğe ışık tutan hükümler şeklinde esas hikâyenin içine yerleştirmekte, onunla örmektedirler. Ford Madox Ford, kendisinin ve Conrad'ın kronolojik zamanda ileri geri sıçrama (chronological looping) tekniği dedikleri, zaman değiştirme (time-shift) metodu olarak bilinen anlatım tekniğinin yapısını ve varoluş sebebini ayrın-

[22] Bölüm. 15.
[23] **The Experimental Novel,** çeviri: B.M. Sherman, 1983, s. 235.

tılı bir şekilde tahlil etmiştir. Onlar, 'önce karakteri çok etkileyici bir şekilde tanıtmışlar, sonra da onun geçmişi üzerinde zamanda ileri geri hareket emişlerdir.'[24] Bu tekniğin yeniliği, giriş bölümünün ikinci dereceden bir ek olması yerine, hikâyenin esas bölümüyle sımsıkı örülmüş olmasıdır. Hikâyede şimdiki zaman odağı, sık sık değiştiğinden, nispî anlamda geçmiş ve hal hikâye içinde amaçlı bir şekilde eritilmiştir; fiillerin zamanları birbirine karışmış veya kaynaştırılmıştır. Öyle ki, geçmiş halden ayrı bir şekilde hissedilemez, geçmiş halin içinde ve onunla yaşar. Her an, geçmişin yoğun bir şekilde yaşadığı bir zaman kesimidir. Geçmiş, halden kopuk ve tamamlanmış bir zaman kesimi değildir, aksine değişen bir şimdiki zamanın hiç durmaksızın gelişen bir bölümüdür.

> Bu düzenleme şeklini kabul eden her kimse, geçmişin hale yön verdiği kadar, halin geçmiş içinde değiştiğini de anlamsız bulmayacaktır.[25]

Modern romanda, sondan başka hiçbir yerde okuyucu, 'Hikâye şimdi şu safhada' diyemez. Aynı şekilde, karakterler, zaman içinde belli bir yerde başlayıp belli bir yerde duraklayarak ve belli bir yerde durarak zamanda bir noktadan ötekine ilerleyemezler. Karakterlerin işleri, düşünceleri ve duyguları, geçmişi halden ayıran hareketsiz kilometre taşları gibi değildirler; çünkü onların bütün tecrübesi, içinde yaşadıkları zamanda yaşanmaktadır. Karakterlerin hayatta ilerleyişleri, bir çizgi üzerinde hareket eden bir noktanın hareketi gibi düşünülmemeli, aksine hareketinin her anında büyüyen ve genişleyen bir dalga gibi düşünülmelidir. Gerçekte 'bilinç akışı' tekniğini kullanan bütün yazarlar için böyle bir geçmiş kavramı yoktur; onlar, büyüyüp zenginleşen bir şimdiki zamana inanırlar, çünkü geçmişin hiçbir noktası kendi başına var olamaz; her şey haldeki değişikliklere bağlı olarak büyür ve değişir.

> Bir modern roman başkişisi şöyle der: Ben dokunduğum ve bana dokunan her şeyin bir parçasıyım; her şey bana benim ona verdiğimden başka bir varlığa sahip değildir; her şey benimle karışarak olduğumdan başka bir şey olur ve değişmeye devam eder, çünkü geçmişten farklı olan 'ben'le karışır. 'Ben' ise, geçmişten hale kadar olmakta olduğum her şeyim.[26]

İçinde geçmişi de taşıyan bu ebedî şimdiki zaman kavramı, esasta modern bir kavramdır.

---

[24] Joseph Conrad, **A Personal Remembrance,** 1924, s. 130.
[25] T.S. Eliot.
[26] Thomas Wolfe, **Look Homeward, Angel,** 1929, s. 192.

> ... halde varoluş felsefesi, gerçek anlamda, çağdaşlarımızın varoluş felsefesidir.[27]

Bu modern romanda, geçmişin değişmez bir şekilde geçmişliğini ima eden zaman kavramı, olayların kronolojik bir zaman şeridi üzerinde gelişmesini terk etmek demektir. Bu zaman anlayışı, aynı zamanda, destanda geçmişle hâl arasındaki farkı vurgulayan, giriş bölümünü esas olaylar dizisinin içine sokan tekniğin kullanılmasına son verir. Bu zaman anlayışı Joyce'un Dorothy Richardson'un ve bütün izlenimci romancıların kullandıkları tekniğin esasıdır. Bu romancılar, Henry James"in bu konudaki prensibini mantık sınırları içinde eksiksiz bir şekilde kullanırlar. Henry James şöyle der:

> Roman, canlı bir organizmadır; pek çok unsurun oluşturduğu yaşayan bir bütündür. Romanın, yaşadığı sürece, birbiriyle orantılı olan her parçasında öteki parçalara benzeyen bir şey vardır. [28]

Romanın okuyucuda uyandırdığı etki, bir resmin seyircide uyandırdığı etkiye benzer. Ressam, bir resmi tamamlamak için, tuvalin bir köşesinden başlayıp öbür köşesine kadar bütün boşluğu doldurmak mecburiyetinde değildir, ötekine başlamadan önce, bir bölümü bitirmek gibi bir mecburiyet de yoktur. Fakat ressam fırçasını istediği ve uygun bulduğu şekilde serbestçe kullanır. Eserindeki düzen ve öncelik vereceği unsurlar, sadece sanatçı tarafından tayin edilir, tıpkı bir resmi seyreden bir gözün, hiçbir katı kuralın esiri olmaksızın istediği yerden ve istediği düzen içinde resmi görmesi gibi. Bir resmin bütününün seyirci üzerinde uyandırdığı etki, resmin bütünü görüldüğü zaman hissedilir. Yani böyle bir etki, bir silsile oluşturan unsurların katı bir sıralama içinde görülmesiyle değil, fakat psikologların dediği gibi, seyircinin bir anlık ebedî bir şimdiki zaman çerçevesi içinde görebildiği bütünün uyandırdığı etkidir. Esas yapıyla kaynaştırılmış giriş unsurları da, böyle bir etki uyandırırlar, eğer 'giriş' terimi kullanılacaksa, bu anlamda kullanılmalıdır. Bu eserin parçalarının tatmin edici bir bütün içinde birleştirilmesi, yani nihaî sentez okuyucuya bırakılmıştır.

Otobiyografik Romanda Zaman Transferi

Zannettiğimizin tam aksine, birinci tekil şahıs hikâyecinin kullanıldığı romanlar, okuyucuya nadiren olayların o anda oldukları duygusunu verirler. Okuyucu –kahraman özdeşleşmesini kolaylaştırmak şöyle dursun, olayların

---

[27] Prof. Murhy'nin yazdığı önsöz, Prof. Mead, **The Philosophy of the Present,** 1932, s. XL.
[28] **The Art of Fiction,** O.U.P., 1948, s. 13.

uzak bir geçmişte yer aldığını zannederiz. Böyle bir romanda esas teknik, 'geriye dönüş' (retrospection) tür; romanda geçen olayların olduğu zamanla, hikâyeyi anlatanın zamanı, yani bu olayların kaydediliş zamanı arasında zaman bakımından uzun bir mesafe vardır. Üçüncü tekil şahıs anlatıcı kullanılan romanlarda olduğu gibi, bir hikâyeyi geçmişten alıp bugüne doğru getirmekle, birinci tekil şahıs hikâyeci kullanılan romanlarda olduğu gibi, halden geçmişe dönerek anlatmak arasında büyük bir fark vardır. Bu romanların ikisi de, geçmişte yazıldıkları halde, öncekinde olaylar sanki şimdi oluyormuş gibi bir izlenim uyandırırlar; sonrakinde ise, olayların geçmişte olup bittiklerini hissederiz.

Bunun için otobiyografik roman okuyucusu, içinde yaşadığı şimdiki zamanı hikâyedeki şimdiki zamanın içine yerleştirmekte zorluk çeker. Ne de kendi şahsiyetiyle anlatıcının şahsiyetini özdeşleştirebilir. Bu durumda romandaki 'ben' ile okuyucuyu temsil eden 'ben' arasına başka, bir roman kişisinin yerleştirilmesi gerekir. Hikâye anlatanın varlığı, kendisini şiddetle hissettirir. Birinci tekil şahıs hikâyecinin anlattığı bir hikâye, şimdiki zamanda da yazılmış olsaydı, okuyucuyla yazar arasında herhangi bir özdeşleşmeyi imkânsız kılardı. İfade ettiği duygu ve düşünce bakımından sınırlı olur ve hikâyenin bir kısmını verebilirdi. Böyle bir hikâyeci, yazma işini ön plana çıkarır ve kendisini zamanla öyle sınırlı bir şekle sokardı ki, olaylar iyice geçmişte kalır, okuyucu sadece yazma olgusunu ve işini düşünür hale gelirdi. Okuyucuyu bir hikâyedeki olayların içine sokmanın, onu yaşatmanın en tabii şekli, hikâyeyi hatıra ve mektup şeklinde yazmaktır. Fakat bu teknikler de, her şeyi bilen hikâyecinin kullanılmasından doğan roman dünyasından uzaklaşmayı gideremezler.

> (Bu) hikâyeye en uygun, en tabii ve akla en son gelen bir hikâye anlatma şeklidir.[29]

Pamela ve **Clarissa** hakkında Fransızca yazılmış bir eleştiride, Richardson'un memnuniyetle tekrarladığı, pek çok gerçek vardır:

> Her iki hikâye de, roman kişilerinin birbirlerine o anda olan olayları anlatmak için yazdıkları mektuplarla anlatılmaktadır. Bu metot, yazara, başka bir anlatım tekniğinin sağlayamayacağı üstünlükler kazandırmıştır. Olayların en küçük ayrıntıları, roman kişilerinin duyguları ve konuşmaları, bu plan içinde, o anda yaşayan duygunun bütün ruhu ve sıcaklığıyla ve yeni olmuş, bitmiş olayların bellekte kalan en ayırıcı özellikleriyle birlikte ifade edilmektedir. Romanslar, genellikle muh-

[29] Mrs. A.L. Barbauld, "Ön Söz" **The Correspondence of Samuel Richardson,** 1804. Cilt: I. s. 27.

> temel olmayan olayları anlatırlar, çünkü onlar, tarihin felaketle kapanan bir devirden sonra yazıldığına inanırlar. Bu, hikâyeyi anlatanın olağanüstü bir hatırlama gücüne sahip olduğunu ima eder; öyle ki, bir romans yazarı yıllarca sonra geçmiş bir konuşmanın bütün ayrıntılarını anlatabilsin. Veya yazarla hikâyedeki kişiler arasında sıkı bir ilişki ve dostluğun olduğunu akla getirebilsin.[30]

Bu eleştiride eksik olan şey, mutlak gerçekçiliğin imkânsız ve keyfî modaların kaçınılmaz olduğu yerde hayallerin gerçekten daha güçlü olmasıdır. Üstelik bir dizi mektupla anlatılan bir hikâyede bir giriş bölümünün kullanılması uygun olmazdı. Aşağıdaki mektupta görüldüğü gibi, Richardson, bu gibi tekniklere başvurmaktadır:

> Bu konuyu açıklamak için biraz daha geçmişe dönmek ve belki de bildiğimiz bazı şeyleri tekrarlamak gerekir. Giriş olarak burada kısaca bir iki noktaya değindikten sonra, size bu konuşmanın kendisini vereceğim. Aslında bizi çok iyi tanıyan sizin için, böyle bir giriş yapmam gerekmez; ne de hikâyenin akışının böyle bir girişe ihtiyacı vardır.[31]

Bir sanatçının endişelerini böyle açıkça ortaya sermesi, Fielding'in aynı çeşit beceriksizliklerinden daha kötüdür:

> Şimdi, bu büyük bir sonuç olduğuna göre, bu sonucu doğuran kaynağa gitmekte fayda vardır. Bunun için, bu sonucu doğuran önceki olayları bütün ayrıntılarıyla açıklayacağız. Bu maksada hizmet etmek için, okuyucunun zaten iyice tanıdığı küçük ailenin sırlarını ortaya sermek mecburiyetindeyiz.[32]

Okuyucunun roman dünyasının içine girmesini ve girişleri imkânsız kılan bu gibi engeller, birinci tekil şahıs hikâyecinin kullanıldığı romanları sınırlı kılan öteki engellerle birlikte düşünüldüğü zaman, 'böyle uzun, sığ dokulu' mektuplarla yazılan romanların niçin kısa zamanda ortadan kalktığını Henry James tatmin edici bir şekilde açıklar: '*...uzun bir hikâyede, birinci tekil şahıs kullanmak, biçimce dağınık bir roman yaratmak demektir.*'[33] Henry James, kahramanlarına ve hikâye anlatıcılarına niçin kendi maceralarını anlattırmadığını açıklamıştır. Otobiyografik romanın "ben" hikâyecisinin, bazı mantık dışı ve yapay taktikler dışında, aşamadığı engeller vardır. Böyle bir hikâyeci, olaylar dizisinin sentezleyici olduğu yapılarda bile, kendi karakterini takdim edemez, kendi bilinçaltı tepkilerini ve önyargılarını tahlil edemez ve bu,

---

[30] **Clarissa Hakkında Yazılar.**
[31] **Clarissa,** Mektup XIII.
[32] **Tom Jones,** Kitap – II. Bölüm. 2.
[33] **The Ambassadors**'un ön sözü.

karakterin sentezleyici olduğu yapılarda büyük bir engeldir. Üstelik öteki karakterlerin ne hissettiklerini, hikâyecinin bilgisi dışında nelerin olup bittiğini bilmek zordur. Bu açıklar, öteki roman kişileri tarafından doldurulabilirler; bu ise, okuyucunun kendisini romanın atmosferi içinde bulmasını engeller. Her şeyi bilen bir üçüncü tekil şahıs hikâyecinin kullanıldığı ve geçmiş zamanda anlatılan bir romanda, yazar, başka sebeplerden dolayı, roman dünyasına tek bir karakterin bakış açısından baksa bile, böyle kısıtlamalar yoktur. Bundan dolayı pek çok romancı, her şeyi bilen bir yazarı, otobiyografik anlatım şekline tercih eder.

Dramatik Metot

Her şeyi bilen yazarın, kendi şahsiyetini ve yorumlarını hikâyeye katmadığı eserlerde, okuyucu kendisini roman dünyasının içinde bulur. Modern roman, ekseriya, okuyucunun aklını çelmek ve onu roman dünyasına sokmak için, üç yoldan bir veya daha fazlasını kullanır. Bunlar, dramatik metot, diyalogların çok kullanılması ve sınırlı bakış açısıdır. Dramatik metodun amacı: 'dramatik şimdiki zamanın psikolojik eşini yaratmak'[34] tır ve şöyle tanımlanmıştır:

> Dramatik metot, roman materyalini aracısız ifade eden metottur. Bu metodun amacı, okuyucuya hikâyedeki olayları, bu olayların olduğu yer ve zamanda yaşatmaktır. Bundan dolayıdır ki, yazarın açıkladığı, anlattığı hikâye unsurları dramatik değildirler.[35]

Hikâyenin bütünü dışında kalan düşünceler, yorumlar, okuyucunun yargılarını şekillendirmesine, hoşlanacağı karakterleri seçmesine yardım eden imalar, yazarın roman dünyasının içinde olduğunu gösteren delillerdir. Karakterlerin değil de, yazarın bakış açısından verilen giriş ve tasvirler, yine roman dünyasının içinde olan yazarın ustalıkla gizlenmesidir. Balzac'ın girişlerinde olduğu gibi, yazarın esas hikâyesini içine oturtabileceği, önceki olaylardan oluşmuş uygun bir çerçeve yaratmak için yazdığı girişin uyandıracağı etkiyle, bir karakterin çağrışım yoluyla ve haldeki olaylarla birleştirerek geçmişi hatırlaması arasında açık bir fark vardır. Kısaca giriş bölümü, eserin yapısıyla örülmeli ve hikâyenin bir parçası olmalıdır. Romandaki esas olaylar dizisinin dışında yer alan bir giriş, okuyucunun kendisini romanın zaman ve mekânı içinde kaybetmesini engeller.

---

[34] Beach, **The Twentieth Century Novel,** 1932, s. 148.
[35] a.g.e., s. 181.

Yazarın, yazar olarak, yaptığı tabiat tasvirleri de, aynı şekilde eserin dramatik yapısını bozar ve yazarın hikâyede varlığını hissettirir. Bu gibi tasvirlerde yazar, hikâyesi ve okuyucusu için fon ve atmosfer hazırlar ve sanatçılığını sergiler. Bir roman kişisinin yaşadığı değişme süreci içinde karakterindeki bir unsuru veya duygusal yapıyı, belli bir anda gösterdiği tepkileri kapsayan bir sahnenin yarattığı etki oldukça farklıdır. Birinci durumda yazarın, seyirci önünde karakterlerini geliştirmeye çalıştığı hissedilir; ikinci durumda ise, karakterler kendi kendilerini geliştirirler.

Karakterler üzerine yapılan yorumlara, karakter tahlillerine ve olaylar üzerine yapılan yorumlara gelince, kısaca fikirleri, olguları veya duyguları, değerleri bakımından ölçmek gerektiği zaman, roman dünyası içindeki bir gözlemci ile, roman dünyası dışında kalan bir yazarın görüşleri arasındaki fark belirtilmelidir. Buna örnek olarak *'Uğuldayan Tepeler'* adlı eserde Lockwood ve *'Barchester Towers'* adlı eserde Trollope akla gelebilir.

Öyleyse dramatik metot ve hikâyenin roman dünyasının içinde bulunan bir yazar tarafından anlatılması, birbiriyle hiçbir şekilde uzlaşmayan iki metotturlar. Dramatik metot, başarılı bir şekilde kullanıldığı zaman, okuyucunun hikâyedeki şimdiki zamanla, yani roman dünyasındaki zamanla kaynaşmasını ve onun kendisini, sahnede icra edilen bir oyunu seyreden kişinin hissettiği gibi, olayların içinde bulmasını sağlar. Dramatik metot, yorumsuz bir şekilde sahne tekniğini kullanarak bu etkiyi yaratır. Sahne tekniğinde ise, bütün ayrıntının verilmesi, zamanın sınırlanması, dışarıdan yapılan yorum ve açıklamaya yer verilmemesi, Beach'in dediği gibi, *'sürekli bir dramatik şimdiki zamanın'* yaratılması için gereklidir.

Diyalogların Kullanılışı

Hikâyede materyalin dolaysız, yorumsuz olarak sunulmasının ifadeye kazandırdığı büyük canlılık, çok eskiden beri bilinmektedir. Euclid, Terpsion'a Socrates'in konuşmalarından söz ederken, şöyle demektedir:

> Socrates'i hikâye anlatan bir kişi olarak değil, söz ettiği kişilerle gerçekte konuşan bir insan olarak tanıttığımı sanıyorum. Kolaylık olsun diye, onun kendisinden söz ederken kullandığı 'Ben şunu işaret ettim' gibi bağlayıcı ifadeleri ve aynı zamanda cevaplarda kullandığı 'O kabul etti,' 'O reddetti' gibi ifadeleri de atladım.[36]

[36] Plato, **Theaetetus,** çeviri: Jowett, **The Dialogues of Plato,** 1892, Cilt: 4, s. 194.

Burada da, romanda olduğu gibi, sahnede icra edilen bir oyunu izleyen ve bir tiyatro seyircisinin hissettiği etkiyi uyandıran uzun diyaloglarla okuyucunun olayları yaşaması sağlanmıştır. Tabii ki, bu hüküm, sadece modern sahne için geçerlidir ve Elizabeth devri tiyatrosu için doğru değildir. Bu devrin tiyatrolarında seyirci oyuna katkıda bulunmuş, sanatçılara, belli temalar üzerinde düşündüklerini ve hissettiklerini sadece bilsin diye ifade etmişlerdir. Seyirci, girişler, açıklayıcı önsözler ve koroların yardımıyla olaylar hakkında bilgi edinmiş ve seyircinin bakış açısı yönlendirilmiştir. Scott, Thackeray ve Meredith'in yarattığı eserlerde, yazar, yazar olarak, sürekli bir şekilde okuyucuyu, okuyucu olarak kabul eder ve ona hitap eder.

Diyalogun çok kullanılması, dramatik metotta çok önemlidir ve belki de okuyucuyu roman dünyasının içine sokmanın en açık ve belli şeklidir. Bununla beraber, hikâyeyi diyaloglarla anlatmanın da yetersizlikleri vardır, çünkü bir hikâyenin tamamen veya önemli bir ölçüde diyaloglarla anlatılması romana esnekliğini kaybettirir. Böyle bir roman, roman olarak karakteristik özelliklerini kaybedecek kadar bir tiyatro eserinin yapısına sahip olur. Hikâye etme tekniğiyle diyalog arasında yer alan bir teknik daha vardır. Buna nakil yoluyla ifade (represented speech) denebilir:

> Mektubu Auberge'de masanın üstünde bırakmıştı -koşarak oraya gidecek, mektubu alıp üç dakika içinde geri gelecekti.[37]

> Kendisinin çok iyi olduğu; kendisinden çok daha düşük seviyede olup durumu idare eden pek çok kadının olduğu; kendisinin her zaman uygun düşündüğü; kendi sözleriyle uygunluğun, güzellik gibi kaybedecek pek bir şeyinin olmadığı fikrinin geçerliliği ... Kısaca cazip bir şeyin olduğuna inanmamakla beraber, hata bulunacak bir şey de yoktu değil mi, Clary?[38]

Diyalogların doğrudan doğruya ve nakil yoluyla verilmesinin uzlaştırılmasından oluşan bu teknik, karakterleri, yazarı ve okuyucuyu, ayrılıkların daha az hissedildiği bir bütün içinde birleştirir ve onların birbirleriyle özdeşleşmelerini sağlar.

Hikâyede her şeyi bilen yazarın sağladığı faydaları feda etmeksizin diyalogların oldukları gibi kullanılmalarını sağlayan başka iki metot daha vardır. Bunlar, geliştirilmiş şekliyle 'iç monolog' ve 'bilinç akışı' teknikleridir. Bilincin dilde ifade bulması olarak düşünülürse, bu metotlar roman kadar eskidirler, fakat Meredith, *'Rhoda Fleming'* adlı eserde bu tekniklere yeni bir şekil kazandırmış ve aynı metot, Henry James tarafından mümkün olduğu

---

[37] Sterne, **Sentimental Journey,** Macdonald, 1948, s. 94.
[38] **Clarissa,** Cilt: I, Mektup, 2.

kadar geliştirilmiştir. İnsan dimağının dile dökülmemiş seviyede işleyişini incelemek için ilk teşebbüsü İngiltere'de Dorothy Richardson yapmıştır. Dorothy Richardson'un ilk takipçisi Joyce'tur. Bu iki yazar, insan dimağının dile dökülebilen ve mantıkî yapıya sahip olan içeriğini ifade etmekle yetinmemiştir. Bu yazarlar, insan bilincinin, henüz dilde ifade bulmamış maddesini ele almış, dil kalıplarının değişmeyen kategorilerini parçalayarak tecrübenin sürekliliğini bozmadan ifade etmeye çalışmışlardır. Bu yazarlardan sonra, Virginia Woolf, Faulkner ve başkaları bu subjektif ifade tekniklerini uygulamışlardır. Bu teknikler sayesinde bir çerçeve içindeki resme bakar gibi, insan dimağındaki olayları görmek mümkün olmuştur. Eugene O'Neill, bu tekniği tiyatro eserlerine uygulamaya çalışmıştır. Bu şekliyle iç monolog ve bilinç akışı, ilk tiyatro eserlerinde kullanılan 'yüksek sesle düşünme' (soliloquy) diyebileceğimiz tekniğin bir çeşidi olarak düşünülebilir. Hikâyede her şeyi bilen yazarın bulunması geleneği bir yana itilmemiş, aksine bütün imkânlarıyla kullanılmıştır. Aynı şekilde çok keyfî bir biçimde kullanmakla beraber, materyali bir seçime tabi tutmak da geçerlidir. Kullanılan dil, alışılmamış bir dil olmakla beraber, bilinç olaylarının dil kalıplarına dökülmesi de mümkündür.

Bu tekniğin yaratmaya muktedir olduğu canlı roman dünyası, şimdiki zamanda kullanılan fiillerin olayları içinde yaşadığımız zamana transfer etmelerinden doğmaktadır. Böylece bu teknik, okuyucunun kendisini roman başkişisiyle özdeşleştirmesini engelleyen çok özel ifade şekillerinin, çağrışımların ve sembollerin kullanılmasıyla romana verdiği kaybı, romandaki zamanla okuyucunun zamanını özdeşleştirerek telâfi etmektedir.

Sınırlı Bakış Açısı

Dramatik metot, diyalogun yaygın bir şekilde kullanılması ve bilinç akışı tekniği, hemen hemen her zaman üçüncü bir metotla birlikte kullanılmıştır. Buna 'sınırlı bakış açısı' (restricted point of view) diyoruz. Yazar, romanda her şeyi tek bir karakterin bilinç süzgecinden geçirerek verir veya hiç olmazsa romanın büyük bir bölümünde roman dünyasına tek bir karakterin bakış açısından bakar. Öteki karakterler, bu merkez yansıtıcının bakış açısından, davranışları ve yaptıkları işler bakımından değerlendirirler. Bu metot, her şeyi bilen hikâyeci ve otobiyografik tekniklerin uzlaştırılmasıyla elde edilir. Her şeyi bilen yazarın hikâyeyi suni bir şekilde anlatması yerine, hikâye romandaki karakterlerin biri tarafından anlatılır; öte yandan birinci tekil şahıs hikâyeci kullanan romanlardaki katılık ve çeşitli eksikliklerden kaçınılmış olur.

Sınırlı bakış açısının kullanılmasıyla sadece okuyucu-karakter özdeşleşmesi, daha kolayca sağlanmakla kalmaz, aynı zamanda roman dünyası dolaysız bir şekilde verilir, çünkü bu metotla yaratılan roman dünyası, gerçek dünyadaki insanların davranış şekillerini aslına uygun bir şekilde yansıtır. Biz, kendimizi başkalarının gördüğü gibi göremeyiz. İçinde yaşadığımız halin içinde geçmişimizin baskısını hissettiğimiz, eyleme dönüştürülmüş veya dönüştürülmemiş güçlerin iticiliğini ve çatışmalarını hissederiz. Kendi iç dünyamızı biliriz, kendimiz hakkında hemen hemen her şeyi biliriz. Başkalarına gelince, onları sadece dışarıdan gözleyen kişileriz; onların duygu motifleri hakkında iş ve davranışlarına bakarak tahminlerde bulunabiliriz; iç dünyalarında olan olayları dolaysız bir şekilde gözleme imkânımız yoktur. Bunun için başkaları, bize kendimizden çok daha kolay anlaşılır kişiler olarak görünürler. Başkalarında sadece davranışa dönüşebilen güçleri bildiğimiz halde, kendi iç dünyamızda eyleme dönüşmeden önce birbiriyle hiç durmaksızın çatışarak denge oluşturmaya çalışan karmaşık güçlerin de farkındayızdır.

William T. NOON

Modern Edebiyat ve Zaman Kavramı

"Zaman, bir su gibi döne döne akar. Kötüden iyiye, daha iyiden daha kötüye doğru, kaderin isteğine göre yatağını değiştirir."

Aziz Robert Sotthwell

Zaman ve tarih, çağımız edebiyatının en ayırt edici karakteristik niteliğini oluşturan iki tema olarak yazarların dikkatlerini kayıtsız şartsız ve benzeri görülmemiş bir şekilde kendi üzerinde toplamıştır. Bu iki temanın veya aynı temanın iki yönünün ortaya attığı entelektüel mesele ve onlara gösterilen rakipsiz ilgi, edebiyat eleştiricisinin ve yazarın olduğu kadar, tarihçinin, felsefecinin, din bilginin, siyaset adamının ve ekonomistin de kaynaklarıyla açıklığa kavuşabilir. İdeal olarak meseleye açık bir tanım kazandırmak için yapılacak ilk teşebbüs bile, pek çok kaynağın uzun süre incelenmesiyle mümkündür. Strasbourg Üniversitesi Protestan Fakültesi Profesörü Roger Mehl, iyiliğin ortaya çıkması için kötülüğün gerekli olduğuna inanan dinsiz düşünce (theodicy) seviyesinde, yani mitoloji seviyesinde tarih felsefesine, 'kuşağımızın ruh macerası' demiştir.[1] Katolikliği savunan Josef Pieper, 'ta-

[1] Roger Mehl, **'Philosophy of History or Thelogy of History?'** Çeviri: Joseph E. Cunneen, **Cross Currents,** 3 (Kış, 1953), s. 165.

rih felsefesi yok olmuş, onun yerini kültür sosyolojisi almıştır' demiştir. [2] Pieper, Hristiyan tarih felsefesinin zamanımızda bütün felsefe alanında insan zekâsının meşgul olduğu en güç iş olduğunu da sözlerine eklemiştir.[3] İngiliz edebiyatı ve edebiyat eleştirisi ile ilgilenenlerin, öteki iki kişiden daha iyi tanıdıkları bir Anglo-Katolik olan C. S. Lewis ise, Tanrı'nın açıklayıcı lütfûna başvurmaksızın tarihî akış süreci içinde, ona yön veren bir mana bulmak için gösterilen gayreti 'tarihçilik' (historicism) olarak tanımlamıştır ve bu gayretin dinle ilgisi olmayan bir mantığın (atheo-logical) mahsülü olduğunu tartışmıştır. Ona göre, bu çeşit tarihçiler, zamanlarını boşa harcamaktadırlar; 'arabamızı motora arkamızı dönerek sürmekteyiz, yaptığımız yolculukta hangi noktada olduğumuzdan bile haberimiz yoktur. Oyunun birinci sahnesinde miyiz, yoksa beşinci sahnesinde miyiz, bilmiyoruz.'[4] Lewis'in bakış açısından, tarihin hayatın sırlarına ışık tutacağına inanmak bir hayaldir. H. Butterfield, Cambridge Üniversitesi Modern Tarih Profesörü, insanın hikâyesini ilk defa çalınan bir musiki parçasına benzetmektedir. *'Bu melodiyi kendimiz bestelemiş gibi hissedebilir ve oynadığımız rolü önemseyebiliriz'* demektedir. Hiçbirimiz, melodinin bütünün ne kadar olduğunu bilemeyiz ve orkestradaki hiçbir çalgıcı, bu musikinin nerede ve ne zaman biteceğini bilemez.[5] Christopher Dawson'un durumu ise, meşhurdur: Ona göre, tarihin anahtarı dindir.[6] Arnold Toynbee ve T.S. Eliot, çok geniş anlamda buna benzeyen fikirleri savunmuşlardır. Jacques Maritain, bütün konuşmalarını topladığı yeni basılan eserine 'Tarih Felsefesi Üzerine' adını koyduğu halde, okuyucuların çoğunun özellikle katolik olmayanların, Maritain'in, tarihin manasını derin bir şekilde Hristiyanlık terimleri içinde açıklamak istediğini, başka bir görüşe inanmadığını hissetmeleri muhtemeldir. Yazarın, kendisinin de kabul ettiği gibi, *'herhangi bir kehanete veya dinî kaynağa dayanmayan tam ve yeterli bir tarih felsefesi yoktur'*[7] Oswald Spengler'in insanın ahlak dışı ve rasyonel olmayan gelişmesinin 1930'lu yıllarda çok popüler olan efsanesi, bugün pek saygı duyulan bir görüş değildir. Amerikan şairi Karl Shapiro, *'Kafiye Üzerine Deneme'* adlı yazısında, tarihin dili kullanış şeklindeki önemini belirtmiş ve aynı yerde, 'sanat tecrübenin en hassas ölçüsüdür' fikrinin 'elektrik ışığı kadar yeni' olduğunu hatırlatmıştır.[8]

---

[2] Joseph Pieper, **The End of Time,** Çeviri: Michael Bullock (London: Faber and Faber 1954), s. 28-9.
[3] A.g.el, s. 32.
[4] C.S. Lewis, 'Historicism,' **Month, New ser.** 4 (Ekim, 1950), s. 230, 234, 236.
[5] H. Butterfield, **Christianity and History** (New York: Sheed and Ward, 1929), s. 23.
[6] Bkz. **Progress and Religion** (New York: Sheed and Ward, 1929), s. 23.
[7] Jacques Maritain, **On the Philosophy of History,** Yayım, J.W. Evans (New York: Scribner's, 1957), s. 170.
[8] Karl Shapiro, **Essay on Rime** (New York: Reynal and Hitchcock, 1945), s. 42-3. II. 1191-1205; s. 52, II. 1453-6.

Edebî eserlerimiz, çağımızda tutku haline getirdiğimiz 'zaman ve tarih' temasını hayal gücünü kullanarak kayıt ettikleri, değerlendirdikleri ve yorumladıkları ölçüde edebiyat yorumlarına özel bir çözüm getirmemektedirler. Edebiyat, inancın varlığını veya eksikliğini ifade edebilir, başarısızlık ve korkularımıza şahit olabilir, endişelerimizi ve davranışlarımızı somut bir şekilde ifade edebilir. Edebiyat, kendi kendine, inançlarımızı oluşturamaz, inancın geçerliliğini açıklayamaz. Edebiyat, edebiyat olarak, inanç ve insan tecrübesi arasındaki temelde var olan tutarsızlıkları çözemez. Bundan dolayı, edebiyatla meşgul olan bir kişi, bugüne kadar hiç görülmemiş bir şekilde, dinî ve fikrî kaynakların dışında, düşüncelerini bu zaman ve tarih meselesi üzerinde toplamalı ve onları bir düzene koymalıdır. Bu mesele, en acil bir şekilde modern şiir, tiyatro ve romanda çeşitli biçimlerde onun karşısına çıkar.

Edebiyat, kendi kanunlarına sahip olan bir sanat dalıdır; hayal gücü, gerçeği kavrarken ve onun bir benzerini sanat ortamında yaratırken, kendi canlı ve güvenilir gücünden yararlanır. Edebiyatın gerçeğe yaklaşımı, teoloji ve felsefenin yaklaşımından farklıdır. Teoloji, gerçeği Tanrı'nın insana ayan ettiği, imanın benimsediği, ilâhî lütufla güç kazanan tabiatüstü bir fazilet olarak inceler. Felsefe, gerçeği aklın tabii gücünün algıladığı ve özellikle geçmişten bize miras kalan felsefî geleneklerin ışığında inceler. Edebiyat, her şeyden önce, ne bir iman, ne de bir muhakeme meselesidir. Edebiyat, yaratıcı hayal gücünün gerçeği keşfetme gayretidir ve bu seviyedeki gerçek anlayışını dilin kaynaklarını kullanarak, mecaz sanatlarıyla dilin musikisinin bizde uyandırdığı duygularla, gramer kalıplarının aralarındaki ilişkilerin yarattığı anlamlarla, gerçeğin başka bir seviyesinin sembolleri olan işaret ve kelimelerle mümkün olduğu kadar anlaşılır bir hale getirir. Edebiyatın kendisi bir semboldür ve edebiyat, zamanın rehberliğinde insanın bireysel ve sosyal hayatının sembolik manasını, yani yaratıcı hayal gücünün, tarih içinde belli bir zaman ve mekânda insanî ilişkilerde keşfettiği sembolik manayı açıklama görevini hiçbir zaman bu kadar bilinçli bir şekilde üstlenmemiştir. Zamanı anlamak gerçekten mümkün müdür? Yoksa Thornton Wilder'in 'The Skin of Our Teeth' adlı eserindeki falcı, bu konuda son sözü söylemiş midir? *"Düşününüz! Düşününüz! Kafanız çatlasın. Geçmişin ne olduğunu bilmiyorum. Eğer bildiğini söyleyen varsa, inanınız ki o bir şarlatandır."*[9]

T.S. Eliot'un dediği gibi 'zamanın sürükleyen enkazından' insan kendi hüviyetini kurtarabilir mi?

---

[9] Thornton Wilder, **The Skin of Our Teeth** (New York: Harper, 1942), s. 64.

> Zamanda yukarı ve aşağı; ileri ve geri birbirinden farklı yönler değildirler. / Değişken ve akışkan zamanı donduramazsınız, fakat gerçek olan şudur ki, / Zaman derdin devası değildir, çünkü hasta artık burada değildir.[10]

Geçmişin bir anlamı var mıdır? Kendi geçmişimizin, ırkımızın geçmişinin, bir anlamı var mıdır? Eğer geçmişin bir anlamı varsa, onu çözebilir miyiz, bulup çıkarabilir miyiz? Samuel Backett'in *'Godot'u Beklerken'* (Waiting for Godot) adlı eserinde, karakterlerden birisi şöyle bağırır: 'Lânetlenmiş zamanında bana yeterince eziyet etmedin mi?' 'Ne zaman! Ne zaman! Bir gün senin için yeterli değil mi? Herhangi bir gün gibi bir gün, o, dilsiz oldu; ben bir gün kör oldum; bir gün biz, sağır olacağız; bir gün doğmuştuk, bir gün öleceğiz, aynı gün ve ondan sonraki gün; bu sana yetmiyor mu?'[11] Geçmiş bize ne söylemeye çalışıyordu? Kutsal ruh geçmişi kullanarak bize ne söylemeye çalışıyordu? Geçmiş, günahlarından kurtulabilir mi, sağlığına kavuşabilir mi? Geçmiş kazanılabilir mi? Marcel Proust'un yaptığı gibi, onu kazanmak, tesadüfe bırakabilir mi? Proust, şöyle demiştir: 'Bizim geçmişimiz için de durum aynıdır, onu tekrar ele geçirmek için yapılan gayret boşunadır; onu tekrar yaşamak için zekâmızın bütün gayretleri boşunadır. Geçmiş, zekâmızın erişemeyeceği bir yerde, varlığından şüphe etmeyeceğimiz somut bir nesnede bu nesnenin bize hissettireceği duygularda gizlidir. Geçmişi saklayan bu objeye gelince, ölmeden önce onu görüp görmememiz tamamen tesadüfe bağlıdır.[12]

İçinde yaşadığımız akıp giden zamanın kendine has niteliği var mıdır ve eğer varsa, değeri nedir? Bu şimdiki zamanın geçmişle ve gelecekle olan değişmez bağı nedir? Philip Larkin, zamanla ilgili pek çok şiirinden birinde, *'Zaman, baltanın ormanda çıkardığı sesin yankısıdır'* ve bir başka şiirinde, *'Gerçekte zamandan yapılmış olmamıza rağmen, hayatımızın her anında önümüze açılan perspektife uygun değiliz'*[13] der. Father Daniel Berrigan, mükâfaat kazanmış olan şiir koleksiyonuna 'Rakamsız Zaman' (Time Without Number) adını vermiştir. Zaman, bizi herhangi bir hedefe mi götürüyor? Yoksa başka bir çıkmaza, aşılması zor bir engele doğru mu gidiyoruz? James Joyce'un 'Finnegans Wake' adlı eserinin güldürücü dünyasında Çekirge'nin kötü kişiye söylediği şarkı şöyle biter:

> Dehan dünya çapında, fezan muhteşem!

---

[10] T.S. Eliot, **Four Quarters** (London: Faber and Faber, 1944), s. 30.
[11] Samuel Beckett, **Waiting for Godot** (London: Faber, 1956), s. 89.
[12] Marcel Proust, 'Overture, **Swann's Way, Remembrance of Things Past,** Çeviri, C.K. Scott Moncrieff (New York: Random House, 1934), s. 34.
[13] Alıntı, John Wain, 'English Poetr,: The Immediate Situation' **Sewvannee Review,** 65 (Yaz, 1957), s. 363, 365.

Fakat Kutsal Saltmartin, niçin zamanı yenemiyorsun?[14]

Father William Lynch, 'Düşünce' (Thought) adlı derginin sayfalarında, edebî hayal gücünün vasat modern insanın davranışlarının en keskin ve berrak ifadesi olduğunu ifade etmiştir. Herhangi bir kişinin, onun vardığı sonuca nasıl karşı çıkabileceğini anlayamıyorum: *'Teolog, şair veya eleştiricinin, edebî organizmanın dışında, birbiriyle çatışma potansiyeline sahip tutumlarla karşılaşmaya bir son verecekleri zaman geliyor. ...Bir gün şiirin içinde buluşacaklar ve buluşmalıdırlar.'*[15] Eğer durum böyleyse, onların çağımızda hayal gücünün, tarih bilincini zaman terimleri içinde açıklama gayretinin yarattığı meseleden kaçıp kurtulmaları da zordur. Eğer edebiyat, insan için, Kardinal Newman'ın iddia ettiği gibi, bir otobiyografi ise, insanın düşünce ve duygularını araştıran hiçbir inceleme, modern insanın bu psikolojik ve felsefî zaman bilincini edebiyatın dışında bıraktığı zaman, tamamlanmış sayılmaz.

Modern edebiyatın en merkezî ve kaçınılmaz temasının, insanın zaman tecrübesi olduğunu söylediğimiz zaman, tabii ki, edebiyatın başlangıcından beri, insanın ölüme karşı yükselen feryadının, gerçekte, her edebiyatta en önemli tema olduğunu kabul etmek zorundayız. Şiirlerde ifade bulan bir tema olarak da ölüm bilinci, klasik edebiyatımızın tercümelerinde bile pek değişikliğe uğramaz. Achilles'in Priam ile birlikte Hector'un tahrip edilmiş cesedi için ağlamasını, iki yaşlı adamın aynı kadere yanışı olarak yorumlayabilirsiniz: Virgil'in Aeneas'ı, Troya'dan babası Anchises'ı kaçırırken, geçmişini; Ascanius'u kaçırırken geleceğini ve tanrılarını kaçırırken de ebediyeti beraberinde yaşıyan unutulmaz bir semboldür ve tarihî sürecin bütününü temsil eder. Başka bir seyahatta Dante, Virgil'in rehberliğinde, geçmişin değişken maksatlı, zaman boyutlu ve ihtirasla yapılmış tercihlerini tekrar yaşarken, ebediyetin sonsuzluğunda görülebilen kehanetler ve tarihin ihtimalleriyle de ilgilenmektedir.

İngiliz edebiyatında en çok ve her yerde değişme ve ölümlülük temasından kaçışı bulmamız tabiidir. Çünkü İngiliz edebiyatı, olgunluk çağını Rönesansta yaşamıştır. Rönesans, insanın ebediyete aldığı orta çağcı tavrın kökünden sarsıldığı ve insanın birey olarak ölümsüzlüğe erişme ümidinin zekânın algıladığı zamanda sessizleşmeye başladığı bir devirdir. Mesela, Shakespeare'in soneleri, sık sık zamanın acımasız akışından bir şeyi kurtarıp ebedileştirme temasını işler: Hayat kısa, sanat ise uzun ömürlüdür; insanî aşk ise, ikisi arasında bir yerdedir. Aynı tema, Shakespeare'in oyunlarında,

---

[14]James Joyce, **Finnegans Wake** (New York: Viking, 1947), s. 419.

[15]William F. Lynch, S.J., 'Theology and the Imagination,' **Thought,** 24 (İlkbahar, 1954), s. 86.

bir şarkının ritminde, bazen de bir trajedi kahramanın trajik hatasını anladığı anda ifade edilmiştir:

> Küçücük bir çocuk olduğum, / Rüzgâr ve yağmurun ritmine ayak uydurduğum zaman...
>
> Yarın ve yarın ve yarın. Her güne ve zamanın en küçük zerrelerine / Yavaş yavaş sızan yarın...

Spenser'in şiirlerinin başlıkları, onun zaman temasıyla ne kadar meşgul olduğunu ifade eder. Spenser, 'Zamanın Harabeleri' (The Ruines of Time) ve 'Fani Dünya' (Mutability) gibi şiirlerinde '*Her şeyin değişmiş olacağı bir zaman gelecek ve ondan sonra hiçbir şey değişmeyecek*' der.

Milton'un 'Doğuş Gazeli'nde, W.B. Yeats'in daha sonra ifade ettiği anlamda, henüz yaklaşan karanlığın bozamadığı, geçmişle hali ebediyette birleştirmek için, şevkle yazılan taze bir teşebbüsü fark ederiz. 'Kaybolan Cennet' (Paradise Lost)in kendisi de, Tanrı'ya ilk yakarışla başlayarak insanın Cennetten kovuluşundan önceki ve sonraki zamanı şiirden kurduğu anıta sığdırmış ve hayal gücünün kavrayabildiği ölçüde insanın düşüşünü ve zamanın bu geçici dünyasında tekrar ayağa kalkışını işlemiştir. Okuyucuların çoğu, insanın düşüşü ve tekrar Tanrı'ya yönelişini, Milton'un inandığı mitin yapısını büyük ölçüde yansıttığına inandıkları halde, destanın kompozisyonu, özellikle son bölümde, Marcel Proust'un söylediklerine rağmen, modern insana bile gerçek cennetin ebediyen kaybolmadığını telkin eder.

Geçmişte edebiyatımızın en hâkim teması olan zamanın geçiciliği ve her şeyin değişmeye mahkûm olduğu fikri, XX. Yüzyıl edebiyatının özellikle üzerinde durduğu bir konu değildir. Eskiden şiirdeki zaman endişesi, şairin, insanın sınırlı bir varlık olduğunu kabul etmesi, ebediyen değişen bir dünyada ruh ve bedenin gerçeklik iddiasının temeldeki tutarsızlığının farkında oluşundan doğan endişeyle aynı anlama gelirdi. Geçmişin kaybından dolayı insanın hissettiği üzüntülerin en insanî olan, belki de insanca tepki görmeyeni ve hatta hakkında pek yazılmayanı, en karakteristik ifadesini sanatta bulmuştur. Bu, geçmişi tekrar yakalama gayreti şeklinde olmuş, şiirin sembollerinde bir anlama kavuşmuş veya geçip gitmiş zaman hakkında bol felsefe yapılarak ona duyulan özlem telâfi edilmeye çalışılmıştır. Geçmişin şairi, kendisini öteki insanlar gibi, zamanla uzlaşma içinde bulmuştur. Tarih içinde bireylerin ve insanlığın yaptığı bütün kutsal yolculuklar, yakın bir zamana kadar, zamanın kilometre taşlarını taşıyan bir yolda gerçekleşmişlerdir. Bu çok tipik olan kutsal yolculuk veya Hac imajı da, geçmişi arayanlar kaybolan zamanın ne ölçüde bilincinde olurlarsa olsunlar, yapılan yolculuğun bir sonu olduğunu ima etmektedir. Bu çeşit bir yön duygusu, XX. yüzyılın en önemli

edebî eserlerinde dikkati çekecek şekilde yoktur; böyle bir eksiklik, zamanımızda genel anlamda bir kültür bozukluğunun işaretidir. Yeats şöyle der:

> Gittikçe genişleyen daireler çizerek
> Uzaklaşan şahin, avcıyı duyamaz olmuş;
> Her şey paramparça; merkez manyetik gücünü kaybetmiş;
> Anarşi, almış başını gidiyor yeryüzünde... [16]

Hiçbir edebiyat, bu ölçüde bilinçli ve dikkatli bir şekilde, 'halıdaki deseni', '*zamanın vahşi ormanlarında ki hayvanı*,' ümitsiz olmasına rağmen, gerçek arama işini yüklenmemiştir. Hiçbir edebiyat, böyle boyutlu bir tarih felsefesi geliştirmemiş; insanın olayları zaman içinde yerleştirmek için kullandığı vasat boyutları kabul etmemekte bu ölçüde büyük destanî ve metafizik bir tepki geliştirmemiştir. Bergson'un orjinalliği ve tesiri, Georges Poulet'in 'İnsanın Zaman Anlayışı Üzerine Çalışmalar' (Studies an Human Time) adlı eserinde tartıştığı gibi, hiçbir yerde insanın 'halde geçmişi yaşama' hürriyetine inancı kadar büyük olmamıştır. İnsanın yaşadığı bütün bilinçli safhalar, tek bir anda tekrar yaşanabilir. 'Zaman ve Hür İrade' (Time and Free Will) adlı eserinde Bergson, şöyle der: 'Başlangıçta farklı olan ruh hallerini hisseden aynı bilinçtir. Sonra bu bilinç; dikkatle baktığı zaman, bütün bu çeşitli ruh hallerinin, tıpkı bir parmağın kar taneciklerinden oluşan kristallere dokunduğu zaman olduğu gibi, birbiri içinde eridiğini görür.' Bergson, 'sığ bir psikolojinin' ve 'sosyal hayatın taleplerinin,' 'imtiyazlı anlarla dolu bir ruh hayatı' tarafından zenginleştirilebileceğini vaat eder.[17] Bergson, fikirlerine zamanda geçmişin ve geleceğin halde toplanması yerine, birbirini takip eden kronolojik birimleri yerleştirmenin saçma bir düşünüş şekli olduğunu ekler. Günümüzün şairleri, hayal gücünün zamanın akışını etkilediğini düşünme eğilimindedirler' Zamanda bu çeşit bir gelişmenin, hiç olmazsa atmosfer olarak, Kant'ın sezgiye dayanan estetiği tarafından şartlandırıldığı zannedilebilir. Bu estetiğe göre, zaman, insanın doğuştan sahip olduğu (apriori) subjektif bir şarttır ve 'insanın kendisini, iç dünyasını, sezgi yoluyla algılayan subjektif bir duygudan başka bir şey değildir.'[18] Yer ve zaman, Kant'a göre 'hayal mahsulüdürler.'[19]James Joyce'un **Portre**'sinde, Stephen Dedalus, Hristiyanlıktan kopuşunu, yaratıcı güçlerini edebî dünyasında daha başarılı bir şekilde kullanmak için hür bırakmak olarak görür:

---

[16] **The Colleted Poems of W.B. Yeats** (New York: Macmillan, 1951), s. 184.
[17] Henri Bergson, **Time and Free Will,** çeviri: F.L. Pogson (New York: Macmillan, 1928), ss. 138-9.
[18] Emmanuel Kant. **Great Books of the Western World,** No: 42, (Chicago: Encyclopaedia Britannice, 1952). s. 27.
[19] A.g.e., s. 29.

'Ilık gri mavi gökyüzü, öyle sınırsız, kendi ruh hali ise öyle akıcı ve objektif göründü ki, sanki bütün çağlar aynı anda yaşıyordu.'[20]

Milton ise, zamanı düşüncenin yarattığı soyut bir kavram olarak görür ve onun aşılması gerektiğine inanır. Ona göre, geçmişin, halin ve geleceğin sınırları, şiirdeki diriliş anlarında silinir, yok olur. Eliot, *'Dört Kuartet'* adlı eserinin son bölümü olan "Little Gidding"in sonunda, "Tarihi olmayanlar / Tarihi aşamazlar, çünkü tarih, / Diriliş anlarının oluşturduğu bir perspektiftir" der. Stephen Dedalus, **Ulysses**'in 'Kütüphane' başlıklı bölümünde geleceği gördüğünü zanneder; eserin başından sonuna kadar zamanın manasını anlamaktan veya değiştirmekten ümidini keser. Stephen şöyle der: 'Zaman, hiç şüphesiz ki, her şeyi darmadağınık ediyor. ... Tarih, uyanmaya çalıştığım bir kâbus. ...Yırtıcı bir düdük sesi: Gool... Ya bu kâbustan bir tekme yeseydin![21] Yeats'in 'Kehanet' (A Vision) adlı eserindeki 'Büyük Zaman Çemberi'nde özenle tasvir edilen helezonları, daireleri, ebediyetin zamana akışı, gerçeğin zaman sembolleri olarak inandırıcı bir şekilde kullanılmışlardır. Yeats'ın mitolojisinde hiç durmaksızın bir merkez etrafında dönen ayın yirmi sekiz safhası ile birlikte, zaman çemberi, insanın tarihteki istikrarsız durumunu anlatan esas imajlardır. Bu semboller, onun anlaşılması çok zor olan düşünce sistemini açıklayan tatminkâr ve eşsiz ipuçlarıdır.

Şairin bilinci, 'ıztırabın bilimi' ve 'mahkûmiyetimizin iki başlı canavarı' olarak tanımladığı tarihin imtiyazlı anlarını şüpheyle karşılar ve hatta inkâr eder ve geçici dünya meselelerine dönüktür. Geleneksel Hristiyanlığın dünyevileştirilmesinin ve mitolojiye dönüştürülmesinin acı bir meyvesi olmasına rağmen, Hans Meyerhoff'un dediği gibi, psikolojik zamanla ruhun zamanını ayırt etmekten kaçınan, karakteristik bir şekilde modern olan bir felsefeye dayanır. Bergson'un, gerçeğin mekanik olmayan açıklanmasında, böyle bir ayrımı anlamsız bularak kabul etmemesine rağmen, zaman meselesini insanla ilişkisi bakımından gerçekçi olarak tanımlamaya çalıştığımız zaman, böyle bir ayırım kaçınılmaz olur. Bunun için, Meyerhoff ve diğerleri, subjektif olan psikolojik zamanla, objektif olan ruhsal zamanı birbirinden ayırt ederek meseleyi aydınlatmaya çalışırlar. Bilimde değişmenin süratini ölçtüğümüz zaman, sınırlı bir nesnenin diğer bir nesneye nazaran hareket sayısını böyle bir mukayeseye dayanarak ortaya çıkarabiliriz. Mesela, ayın, gezegenlerin ve yıldızların zamanlarına göre saatlerimizi ayarlamamız gibi.[22] Aristo'nun ortaya attığı skolastik zaman anlayışı, genellikle kozmolojik

---

[20] James Joyce, **A Portrait of the Artist As a Young Man** (New York: Modern Library, 1928), s. 196.
[21] James Joyce, **Ulysses** (New York: Modern Library, 1946), s.35.
[22] Beckett, **Proust,** s. 4.

çizgide geliştirilmiştir. Edebiyatta zaman temasının çoğunlukla subjektif olduğunu göstermek için, delile ihtiyacımız olmasa da, bunun hiç olmazsa teoride, dış dünyayla ilgisiz bir şekilde, tamamen özel bir ilham veya bilinçlenme meselesi olması, sadece içinde yaşadığımız çağa hastır.

Meyerhoff'un söylediği gibi, Aziz Augustine, 'hafızanın tabiatının, insanın ezberini ve zamanın yapısını açıklayan bir anahtar' olduğunu söyleyen ilk kişidir.[23] Fakat Aziz Augustine'in, bu çok karmaşık zaman meselesinin çözümünün sadece tarihin boyutlarını aşan bir ebediyet kavramıyla mümkün olacağına olan inancı hakkında hiçbir şey söylenmese de, o, zamanı ve insan hafızasını, ruhun süreklilik ve birlik arayışında kullanılan bir ölçme etkinliği, dış dünyadaki değişikliklerin ve birbirini takip eden fiziksel olayların nesnel temeli olarak görmüştür. Şüphesiz ki, Aziz Augustine, Spengler'in zaman zaman kendisini tekrarlayan ümitsizlik teorisini kabul edemezdi: 'Zaman biziz.' Hafızamızdan başka maddî bir delil olmaksızın insanın kendisini bilmesi ve geliştirmesi, sadece zamandan kaçış olmayıp, aynı zamanda gerçeğe ihanet ve gerçekten kaçış olurdu. Tarihin ve tabiatın geçici yapısını bu şekilde değiştirmek subjektif olan tecrübelerimizi anlamlı, kendi içinde tutarlı bir bütünlükten yoksun kılardı.

Gelecekle olduğu kadar, geçmişle de yüz yüze gelmek için, bir çeşit ruhsal disipline ihtiyacımız vardır. Bir edebiyatçının hayal gücü gibi, Aziz Augustine'in hafızasının da, değişme olgusuyla başa çıkabilmek için özellikle bir insanın bilincinde olmadığı ümitlerin yarattığı ruhsal enerjinin bilinçli olarak sınırlanmasında, insan dimağının bilinçli güçlerine ihtiyacı vardır.[24] Bir insan, kendisinin değişen objektif bir âlem içinde olduğunu kabul etmezse, dimağ, ne geçmişin hatırasına sahip çıkabilir, ne de geleceğe ümit veya korkuyla bakabilir. Proust, nihayet kabul eder ki, 'İnsan zamanı bütün korkunçluğuyla kabul etmedikçe kaçışın zevkine de varamaz.'[25] Son asır edebiyatımızda hiçbir büyük sanatçı, zaman hakkındaki bilinen metafiziği, zamana karşı mizacından doğan tahammülsüzlük ne olursa olsun, genel zaman kavramlarını bir yana bırakamaz. Aksine, Proust'un 'Geçmişin Anısına' adlı şaheserinin şiire has değerlerinden dolayı kazandığı evrenselliğe rağmen, pek az kişi, böyle muhteşem bir sanat eserinin bile, Proust için hayatın parçalarını birleştirerek bir bütün oluşturma teşebbüsü olduğunu tartışmak ister. W.B. Yeats'in hatırlanmaya değen şu sözlerini okuyalım: 'İnsan zekâsı, ya kusursuz bir hayatı, ya da kusursuz bir işi seçmek zorundadır.' Bazı

---

[23] A.g.e., s. 1.
[24] Hans Meyerhoff, **Time in Literature** (Berkeley: University of California Press. 1955), s. 4-5, 12-13.
[25] **Remembrance of Thing Past,** I, 'Swann's Way.' s. 369.

sanat eserleri, şahsî, dinî ve insanî olan öteki değerler pahasına tamamlanmış olabilirler, fakat gerçekte başka insanî değerlerin feda edilmediğini söylemek tartışmamızı kolaylaştırmaz. Keats'in, kendisinin oldukça iyi bildiği gibi, 'Şiir sanatının kanatları' bu kadar ağır bir yükü her zaman taşıyamaz. Üstelik insanların, Proust'un şaheserini okumaya devam edişlerinin sebebi, bu evrensel eserin yazarı ruh sağlığına kavuşturan bir vasıta oluşundan değildir; eser aynı zamanda, tarihin belli bir devrinde, belli bir hayat şeklinin, Guermantların yaşayış şekillerinin çöküşünü tasvir etmektedir. Eser aynı zamanda ve çok iyi bir şekilde, bizim tecrübelerimizle, bizim hayat şeklimizle de anlamlı bir şekilde ilgilidir.

Bütün büyük sanat eserleri, bu anlamda evrenseldirler, fakat bu evrensellik kavramı, arının bal ile ve zamanın ebediyetle ilişkisinde olduğu gibi, evrensel olanın, zamanı aşması, sadece aşılacak değişikliklerin, geçici olanın, aşılması ve anlaşılması gereken zamanın varlığıyla mümkündür. Poulet'in dediği gibi, Proust'un geçmişle hali birleştiren zaman kavramı içinde, birbirinden farklı ve uzak pek çok an vardır.[26] Aziz Augustine'in hafıza kavramı, Proust'un bir sonuca götüren hatıralarının aksine, hiçbir zaman ilâhî lütuf gibi bir rol oynamaz. O, geçmişten başka bir varoluş şeklinin, hali gerçek varoluş seviyesine yücelttiğine inanır. Zaman mutlak bir değer değildir. Biz, her zaman hatırlayan seyirciler değiliz; isteyerek veya istemeyerek hepimiz ve özellikle sanatçılarımız, zamanı gelince harekete geçmeye ve seçimlerini yapmaya mecburdurlar. Sübjektif veya objektif anlamda zaman, tamamen hafızanın eseri değildir. Proust'un kendiliğinden hatırlanan olayları, değişken ve süreksiz olan en canlı tecrübelerimizi oluştururlar; bilincine varamadığımız ruh olayları, nüfuz edilemeyen ve ifade edilemeyen tecrübelerdir. İşte bu nüfuz edilmesi ve ifade edilmesi zor olan tecrübeler, Proust gibi bir sanatçının nüfuz ederek ifade etmesi gereken tecrübelerdir. Bir yazar, eğer, Proust gibi, başarı kazanmak istiyorsa, bu gibi tecrübeleri, enerjik bir şekilde, onların bilincinde olarak ve isteyerek ifade etmeli ve zamandaki süreksizliği yansıtan özel tecrübelerini bize de yaşatmalıdır. Hikâyede zamanı ele alma, önemli olayları seçme, perspektif tayin etme, özetlerle uzun zaman mesafelerini atlama ve bunun gibi teknik meseleler, şair ve yazarları çok meşgul eden karmaşık ve zor çözümleri gerektirirler. Edebî bir eserdeki zaman meselesinin teknik bakımından çözümü, zaman meselesinin metafizik anlamda çözümü demek değildir; ne de yazarın tarihi aşan bir boyutta metafizik bir zaman kavramı geliştirmesi gerekir. Proust'un geçmişi ve hali imtiyazlı bir coşku anında birleştirip karakterinin ruhsal bir sıçrama yapma-

[26] Georges Poulet, **Studies in Human Time,** Çeviri: Elliott Coleman (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1956), s. 316.

sını sağlaması, zamanda perspektifi kullanmayı gösteren çok dikkat çekici bir edebî tekniktir. Fakat şüphesiz ki, hikâyede zamanla uzlaşmanın başka yolları da vardır. Proust'un tekniği, bizi çok değer verdiğimiz gerçeği inkâra ve değiştirmeye mecbur eden bir yarı sihirli zaman kavramını kabule zorlamaz. Bir başka romancı da, aynı tekniği kullanmak isteyebilir; fakat hiç olmazsa onu başka bir mercekten görebilir. Zaman, hafızada yenilmesi gereken bir düşman değildir. Şüphesiz ki, zaman, bir ölçüde, Allen Tate'in dediği gibi, 'çok nazik bir yılandır' ve hafızamız geçmişi düşünüp yargıladığı zaman, zamanın getirdiklerinin bize yardımcı olması veya olmaması, tamamen bize bağlı olan bir meseledir. Richard Wilbur, 'Tarihe Bakış' (Looking into History) adlı şiirinde 'geçmişe babalık yapma'nın bizim gayretimize bağlı olduğunu ifade eder:

> Ölülerin hiçbir talebi yoktur
> Ve kader tayin edici bir seçim
> Yapıncaya kadar
> Ebedî bir sessizlik içindedirler.[27]

Hans Meyerhoff, 'modern dünyadaki aşırı zaman bilincini' açıklayan entelektüel ve kültürel üç sebep ortaya atmıştır: 1- Eski Çağ'da ve Orta Çağ'da insan ve dünya tanımının kaçınılmaz bir parçası olan 'ebediyet' boyutunun kesin bir şekilde ve gerçek anlamda çöküşü; 2- Modern bilimde nicelik bildiren metrik sistemin kabulü, saatlerde ve kronometrelerde olduğu gibi; 3- Gerçeğin kendisini zamanın yeya tarihî oluş sürecinin bir fonksiyonu olarak görme meyli.[28] Hristiyanlığın, batı düşüncesini, doğunun kaderci ve kendi kendisini tekrarlayan zaman teorilerinden kurtardığı ve eski Yunanlıların sebep-netice zincirini kırmaksızın gelip giden zaman devreleri olarak gördüğü tarih anlayışı yerine, yatay bir çizgide bağımsız bir şekilde gelişmeye açık bir tarih anlayışı yerleştirdiği görülmektedir. Mesela, Roy W. Battenhouse, **Hamlet**'i modern bir anlayış içinde başarılı bir şekilde değerlendirirken, Hamlet'in 'Hazırlık her şeydir' sözü ile **Kral Lear**'de Edgar'ın 'Olgunluk her şeydir' sözünü mukayese eder. Edgar'ın 'buraya gelmek,' 'buradan gitmek' gibi ifadeleri, zamanı çok ciddiye alır ve insanın tarih içinde bir amacı olduğunu vurgular. Hâlbuki Hamlet'in sözleri -Stoik ve modern varoluşçu düşüncede olduğu gibi- geçmişi halde yok sayar, onu geçmişin tecrübelerinden ve geleceğin beklentilerinden mahrum kılar; geçmiş, gele-

---

[27] **Thing of This World** (New York: Harcourt, 1956), s. 25.
[28] Meyerhoff, **Time in Literature**, s. 87-94.

cek için hazırlık olmaktan çıkar. ...Onun için tarih, bir okul olmaktan ziyade, zaman öğüten bir değirmendir.[29]

Eğer durum bu ise, insan, zamanın hayal gücünü boğan baskısını, Meyerhoff'un terimleri içinde, günümüzde Hristiyanlığın hızla gücünü kaybetmesine atfedebilir. Bununla beraber, batının bilincinde, sadece Hristiyanlığın zamana karşı olumlu bir tavır geliştirdiği, tam olarak açıklanmamıştır. C.S. Lewis'in bize hatırlattığı gibi, İskandinav destanlarındaki mitolojik tanrılar, varlıklarını tarihî bir gelişim sürecine borçludurlar ve eski Romalıların tarih bilinçleri, Yunanlılarının ve İskandinavlarınkinin aksine, genellikle tekâmüle açıktır.[30] John F. Callahan, 'Dört Eski Zaman Kavramı' (Four Views of Ancient Time) adlı eserinde, Aziz Augustine'de olduğu gibi, Plato, Aristo, Plotinus'un zaman kavramlarının içindeki birbirinden çok farklı diyalektik unsurlara rağmen, genellikle iyimser bir psikolojik canlılığa sahip olduklarını göstermiştir.[31] Hristiyanlığa ters düşmeyen bu canlılıktan bazı unsurların, ortaçağın zamana aldığı tavır içinde de varlığını sürdürdüğünü düşünmek mümkündür. Bilindiği gibi, ortaçağda zaman ebediyetin habercisi olarak düşünülürdü ve insan da, bütün bilgisizliğine rağmen Hristiyanlıkta olduğu gibi, tarihi amaçlı ve anlamlı bir süreç olarak gören, bilimsel tarih anlayışına benzeyen bir bilinç bütünlüğü vardı. Ne de tarihin birbirine benzeyen ve kendi kendisini tekrar eden devrelerden oluştuğunu söyleyen her teorinin, Giambattista Vico'nun 'Yeni Bilim' (New Science) adlı eserinde olduğu gibi, insanın zaman ve mekân içindeki eylemlerinin, Hristiyanlıktakinin aksine, Tanrı'yla ilgisi yokmuş gibi yorumlanması gerekir. Modern edebiyatın yansıttığı bu zaman kavramındaki bozulma, insanın akla, fikre ve imana olan güveninin eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Hayal gücü, kaldıramayacağı bir yükün altında sendelemektedir.

Marksizmin kehanet dolu tarih anlayışına gerekli müsamahayı göstermekle beraber, zamanı belli bir son veya hedefe yönelik düz bir çizgi olarak düşünmek, XX. yüzyılın karakteristik niteliği değildir. Tarihî oluş sürecine Amerikan tarihçisinin ümitsiz bakış açısının bir ifadesi olan 'Henry Adams'in Eğitimi' adlı eser, 1907'den beri elimizdedir. Hem bu otobiyografide, hem de 'Amerikalı Tarih Öğretmenlerine Mektup' (1910) adlı eserde, Adams, metafizik bir görüşü yansıtmaktan ziyade, fiziksel görüşü yansıtan bir teori ortaya atmıştır. Bu teoride, içinde yaşadığımız kâinatın çözülmeye yaklaştığı ve insanın, bu kötü sonu beklerken, mutluluğu sadece sanatta

---

[29] Roy W. Battenhouse, 'Hamlet's Apostrophe on Man: Clue to the tragedy' **PMLA,** 66 (ARALIK, 1951), s. 1101.

[30] C. S. Lewis, 'Historicism,' **Month,** New ser. 4 (Ekim, 1950), s. 233.

[31] Jhon F. Callahan, **Four Views of Ancient Time,** (Cambridge: Harvard University Press, 1948).

bulabileceğini ifade etmektedir. Çağımızda insan hayatının gittikçe artan makineleşmesi ve parçalara bölünmesi, hayattaki anlamsız çokluk ve çeşitlilikten ürken Adams, bu ümitsizliğin sembolü olarak dinamoyu seçmiştir ve 'İnsan, Hristiyanların haçta buldukları gücü kırk ayaklık dinamoda hissetmeye başladı' demiştir.[32] Bununla beraber, Adams'ın teklifini dinamik bir tarih teorisi olarak düşünebiliriz. Amerikan tarihçilerinin ve Hristiyan bilginlerinin çoğu, bu teorinin manasını pek anlayamamışlardır, çünkü eserde tarihin akışında mana bulamamaktan doğan hayal kırıklıkları ifade edilmektedir ve Adams'ın, çağın sonunda gördüğü tahribat, zaman ilerledikçe daha inandırıcı bir şekil almıştır.

Yaklaşan kıyametin korkusuyla dopdolu olan insanın ümitleri, bugün, edebiyatımızın ifade ettiği ölçüler içinde, Plato'nun ideal **Cumhuriyet**'i veya More'un **Utopia**'sı gibi her türlü çatışmanın bittiğini, zamanın muazzam bir diyalektik plana göre şekillenmiş ebedî kalıplarda donduğunu ifade eden hayalî ülkeler üzerinde toplanmıyor. Jonathan Swift'in hem XVIII. yüzyıl İngiltere'sini, hem de Houyhnhnm ülkesini konu edinen, iki tarafı da kesen bir hiciv olan **Gulliver'in Seyahatleri,** çağımızın idealizme sırt çevirmiş tavrının, -Aldous Huxley'in 'Cesur Yeni Dünya' ve George Orwell'in '1984' adlı eserlerinde olduğu gibi-, toplumda herhangi bir teşkilâtlanmanın hiçbir işe yaramayacağını ifade etmektedir. Ütopyaların yansıttığı gerçekler hakkındaki görüşlerimiz, bu gerçekler hem yakın, hem de karamsar oldukları için korkunçtur. 'Dünyamızda ilerleme, bize daha çok ıztırap getirecektir. ...Dünyamızda korkudan, gazaptan, zaferden ve kendimizi küçük düşürmekten başka duyguya yer olmayacaktır. ...'O' Brien '1984'ün kahramanı Winston Smith'e 'Eğer geleceği görmek istiyorsan, ebediyen bir insanın yüzüne basan bir çizme hayal et' der.[33] Winston Smith'in sürekli bir şekilde geçmişi hatalı buluşu, şüphesiz ki, kendi zaman duygusunu yok edemez. Parti sloganı şudur: 'Geçmişi kontrolü altına alan, geleceği de kontrolü altına alır; hali kontrolü altına alan, geçmişi de kontrolü altına alır. Yine de tabiatı bakımından değiştirilmesi mümkün olan geçmiş, hiç değişmeden kalmıştır.'[34] Edebiyatımız, Voltaire'in ***Candide***'inde ve ***Shelley'in Prometheus***'unda olduğu gibi, sadece Hristiyan olmayan bir anlamda, hizmet ettiği amacın gerisinde kalmaz. Bu edebiyat, ekseriya, ne kadar dünyevî olursa olsun, varlığın anlam ve amacı bakımından rasyonel felsefelere de inancını kaybetmiştir. Thomas Hardy ve Herman Melville, yakın geçmişimizin yazarlarıdır; onların tekrar okunmaya başlanmaları, çağımızın atmosferi için önem taşımaktadır. Sanki Kaptan Ahab'ın Tanrı ile kavgası bizim

---

[32] **The Education of Henry Adams,** (New York: Modern Library, 1931), s. 380.
[33] George Orwell, **1984** (New York: Harcourt, 1949), s. 270-1.
[34] A.g.e., s. 35.

kavgamızdır ve biz de, kendimizi, onun gibi, 'Cennetten beri sırtımıza yığılan asırların ağırlığı altında tökezliyormuşuz gibi yorgun hissediyoruz.'[35] Geçen iki asrın rasyonel evrimciliğine gösterdiğimiz tepki, çağımızın yazarlarına dikkate değer baskısına ve geçen yüzyılda Dostoyevski ve Tolstoy'un yaptıkları seçime rağmen, ilk Hristiyan değerleri kabul ettirememiştir. Tarihsel nispiyetçiliğimiz, kendisini tedavi edememiş, olguların ve insanların davranış sebeplerini açıklayamamıştır.

1950'de Nobel mükâfatını alan William Faulker, Stokolm'da insanın sonunun geldiğini kabul etmeyi reddetmiştir. *'İnsanın sadece tahammülle yetinmeyeceğine inanıyorum. O, aynı zamanda, zafer de kazanacaktır. İnsan ölümsüzdür. Bu, bütün yaratıklar arasında sadece insanın tükenmeyen bir sese sahip oluşundan dolayı değildir. İnsan aynı zamanda, bir ruha da sahiptir; şefkat, tahammül göstermeye ve fedakârlık etmeye muktedirdir.'*[36] Bununla beraber, Faulkner'in konuşmasını incelediğimiz zaman ve özellikle onun 'Masal' adlı eserinin içindeki dramatik ifadeyi okuduğumuz zaman, görürüz ki, Faulkner, insanın ıztıraplarını hikâye eden kötümser hikâye ile İsa'nın ıstırabını anlatan berrak hikâyeyi birbirine bağladığı zaman, insanî bir ölümsüzlükten değil, bir ırkın ölümsüzlüğünden söz etmektedir. Faulkner, insanlık zafer kazanacaktır, demek istiyor, fakat her zaman ve her yerde birey mağlûp olarak gecenin karanlığına gömülecektir. Meyerhoff, edebiyatta zaman temasıyla kendi ilişkisini tanımlarken şöyle demiştir: *'Hafızanın ölümlü oluşundan başka, ebediyetin manası hakkında hiçbir şey söylenmemiştir ve söylenemez de.'*[37] Bugün, bizim kendi ölümlülüğümüzün en belirgin ifadesini, 'Altın Çanak' (The Golden Bowl) adlı eserde Prens'in Maggie Verver'e söylediği sözlerde buluyoruz: 'İnsanın yüreğinde yer alan her şey korkunç'[38]

Tarihin manasını kaybedişi, kişi ve toplum açısından öyle büyük bir darbe olmuştur ki, kâbusa benzeyen zaman teması, bütün modern edebiyatın dünyası haline gelmiştir. J. B. Priestley'in zaman -temalı oyunlarından birinde, ikinci perdenin sonunda karakterlerden birisi, ümitsizlik içinde, *'Kâinatta büyük bir dev var ve biz ona zaman diyoruz'* der. *'Eğer iyi ve kötü şeyler, birbirleriyle karışmış olsalardı, buna dayanılabilirdi fakat her şey daha da kötüleşiyor. Onu bu gece yaşadık. Zaman, bizi yeniyor. ...Sanki hepimiz, ba-*

---

[35] Herman Melville. Moby Dick (New York: Rinehart, 1948), s. 534.
[36] William Faulkner'in Nobel Mükâfatı aldığı zaman yaptığı konuşma, **Saturday Review,** fiubat, 3. 1951, s. 4-5.
[37] Meyerhoff, **Time in Literature,** s.55.
[38] Henry James. **The Golden Bowl** (New York: Grove Press. 1952), s. 357.

tan bir gemide korku içindeydik'[39] diyor Mrs. Ramsay, Virginia Woolf'un *'Deniz Feneri'* adlı eserindeki merkez yansıtıcı. Ve aynı karakter, cesaretle dış dünyada dengeye, tutarlılığa bir çare arıyor: 'Demek istiyordu ki, değişmeyen bir şey, (pencerede yansıyan ışık dalgalarına baktı, akan, kayıp giden ruh gibi bir şey parlıyordu.) Bu gece de, çok eskiden yaşamış olduğu sükût ve huzuru içinde hissetti. Bu gibi anların özünde ölümsüz bir şeyin olduğunu düşündü.' Fakat sonunda Mrs. Ramsay da yenilir. Mutluluk içinde planlanan Deniz Feneri'ne yapılacak yolculuğun günü, yıllarca sonra hayal kırıcı bir şekilde geldiği zaman, o artık hayatta değildir. *'Yıllarca Deniz Feneri*'ni köyün öteki kıyısından seyretmiş olan James, işte böyle, diye düşündü.' Sonunda James, Ramsay'in oğlu Deniz Feneri'ne varır ve ona sanki babası şöyle söylüyormuş gibi gelir: 'Tanrı yok.'[40] Michael Moloney, 'Düşünce' (Thought) adlı dergide bu konuda şöyle demiştir: 'Proust'un zamanın manasını yılmaksızın araştıran uzun romanı, görünüşte zaferle biter.' Mrs. Woolf'un romanları ise, yenik düşmüş 'cesur bir gayretin' ifadesi olmuşlardır.[41]

Zaman gerçeğinin algıladığımız şekilde portresini çizmek için yaptığımız sembolik gayretler, bizi ahlakî değerlerin boşluğuna ve dinî şüphenin sınırlarına götürmektedirler. 'Kurak bir mevsimde kurak bir beyinden çıkan düşünceler.' Dinden ilham almayan modern hayal gücü, kendi kendisine, insan beyni sınırlı varlığıyla nasıl bir manaya varabilir, diye sorabilir. Modern insan, kendi varlığını başka insanların ve başka zamanların varlığıyla anlamlı bir şekilde nasıl mukayese edebilir? 'Bu kadar bilgiden sonra, kurtuluş mümkün müdür? Düşününüz bir kere; tarihte pek çok dolambaçlı kaçış yolları vardır...'[42] Sınırlı varlığımızı öteki sınırlı varlıklarla, herhangi bir objektif ölçü olmaksızın, mukayese ettiğimiz zaman, zaman kavramı fiziksel dünyayla, insanlarla bağlarını koparır ve tarihin zaptedemeyeceği çok özel bir kalenin içinde hapis kalır. Bundan bir çeşit meleklik kavramı doğar. Elliott Coleman, anlamlı bir şekilde, Proust hakkında yazdığı makalelere 'Altın Melek' (Golden Angel) başlığını vermiştir. Bu kavramda insanın, içinde yaşadığı karmaşık şartlardan, kendi sınırlılığından kaçış eyilimi vardır. İnsan, ölümsüzlüğü kazanmak için gerekli olan kolektif dayanışmanın yerine, zamandan kurtulmak için, tamamen özel ve bireysel bir kurtuluş fikri geliştirir. Henri-Charles Puechlin, **Eranos Yıllığı**'nda 'Ruh Bilgisi ve Za-

---

[39] J.B. Priestley, 'Time and the Conways', **Three Time Plays** (London: Pan Books, 1949), s. 152-4.

[40] Virginia Woolf, **To the Lighthouse** (New York: Harcaurt, 1927), ss. 158, 301.

[41] Michael F. Moloney, 'The Enigma of Time: Proust, Virginia Woolf, and Faulkner,' **Thought,** 32 (İlkbahar, 1957), s. 81.

[42] T.S. Eliot, 'Gerontin' **The Complete Poems and Plays** (New York: Hareourt, 1952), s.22.

man' adlı yazısında başarılı bir şekilde tartıştığı gibi, bu zamana karşı olma duygusu, onu yok saymak için yapılan bu şiddetli mücadele, zamanı bir hastalık, endişe kaynağı, insanda nefret ve isyan uyandıran bir esaretin sebebi olarak görme tarihe duyulan düşmanlık, Tanrı'yı bilme isteğinin özünde olan şeydir: Maddenin dışında ve üstünde olan Tanrı, dünyaya ve tarihe yabancı bir tanrı olarak görülmektedir.[43]

Bununla beraber, ciddî olgular ve modern şiirin işlediği temalar ise, hayal gücünün bu çeşit bir ruh bilgisine sahip olamayacağını ısrarla ifade etmektedirler. Modern şiirde 'ebedî bir şimdiki zamanın oluşu', bütün çağların aynı çağ içinde yaşadıkları, 'ebediyet' başlığı altına geçmiş, hal ve gelecek arasındaki sınırları kaldıran görüşlerin bir mecaz olmaktan ileri gidemeyeceği ifade edilmektedir. Şiirin ifade ettiği diyalektik zaman teorisi, ne kadar bilgiç olursa olsun, şiir, modern düşünce ve duyguların ifadesi olduğu sürece, değişme olgusunun baskısı altında, insan ruhunun değişmezliğini kabul etmeye devam etmektedir. İnsanın ortak tecrübesinde zamanın zincirlerini kıran hür anların olduğunu hisseden modern şiir, bütün tarihin, subjektif veya objektif anlarında, vaktinden evvel kötü bir şekilde yazılmış olduğunu söylemek mecburiyetini hissetmiyor. Hiç olmazsa bu ölçüde Hristiyan olan bir hassasiyetin, gerçekte her dünyevî edebiyatın mecazî bir anlamda ifade etmesi gereken bir hassasiyetin hâlâ yaşadığını görüyoruz. Şiirin, içinde yaşadığımız kargaşada bir mana bulmaya çalışma gayreti, zor da olsa, dünyada ki manasızlığın yarattığı korkuyu kabul etmemek demektir. İnsan olarak yaşadığımız dramda tarihin rolü, 'Kış Masalı' (The Winter's Tale) adlı eserdeki Zaman Korosunun rolü gibi, hataları göstermek, hastalıkları tedavi etmek ve yenilemek anlamına gelebilir. Eğer zamanda ittifak halinde yaşarsak, yapılan hataları düzeltmenin imkânı doğabilir. Fakat 'Katedraldeki Cinayet' (Murder in the Cathedral) adlı eserde koro, 'Bu hayatın ve zamanın dışındadır' cümlesini, Aziz Thomas'ın şehitliği esnasında tekrarlar. Eğer durum böyleyse, Eliot'un Dördüncü Baştan Çıkarıcısının, 'İnsanlar, tarihte belli bir rol oynamış olan bu adam hakkında bilinmeyen bir şey yoktu, diyecekler' şeklindeki sözleri doğrudur. Eliot'un 'Burnt Norton'da dediği gibi 'Zaman, sadece zaman içinde fethedilebilir.' Eğer daha geleneksel anlamda Hristiyan bir ifade kullanmak gerekirse, kusursuz mutluluk ve derin ıztırap, ıztırabımızın özüne vardığımız imtiyazlı anların gerçek manasını anlamamız, Eliot'un gül bahçesindeki hatıralarında olduğu gibi, zamanı fethetmekten ziyade, zamanın potansiyellerinin gerçekleştirilmesi anlamına gelir.

Eliot'un da söylediği gibi, edebiyat, aynı anda iki dil kullanır. Edebiyat, Aziz Augustine'in 'iki şehrinde' konuşulan diller gibi, iki zaman boyutu ara-

[43] Henri-Charles Puech, 'Gnosis and Time', Çeviri: Ralph Manheim, **Man and Time,** s. 57.

sında gider, gelir ve tarihe karşı iki tavrı vardır: 1. Kullanılan sembollerle ima edilen gizli bir teolojik görüş, görünen gerçeğin ardında gizlenen bir çeşit bütünlük ve bir amacın olduğunu ifade eder- veya zamanda yer alan olayların ötesinde ve arkasında daha büyük çapta ruhsal boyuta sahip olayların oluşturduğu bir yapının olduğunu ifade eder. 2. Daha keskin bir şekilde dünyevî olan öteki görüş, teolojik görüşü benimser ve yaratıcı etkinliğin kaynakları içinde zamanda ve ebediyette bulunabilecek değerler arasında denklikler kurar. Bu, şiirde iki çeşit tarih anlayışı olduğunu söylemenin dolambaçlı bir yoludur. İlâhî ilhamın aydınlığından yoksun olan şiir, zaman ve edebiyatın değerlerini birbirine karıştırır, tek bir sembol içinde birleştirir ve iki çeşit tarih anlayışından edindiği kavramları. gücü yettiği ölçüde tek bir mitin perspektifi içinde düzenler.

Bu sebepten dolayı, XX. yüzyıl teologlarının, geleneksel Hristiyan teolojiyi yeni zaman ve tarih kavramları içinde yeniden düşünüp ifade etmek için yaptıkları çok yanlı gayretlerin edebiyatımızın gelişmesi üzerindeki tesirleri pek açıkça tanımlanamaz. Tarihin akışı hakkındaki şüphelerimize, geride bıraktığımız karanlık zaman hakkındaki inatçı ve şüpheci sorularımıza, Hristiyan teolojisinin vermeye çalıştığı çağdaş cevaplar, modern şairlerin duygularını pek değiştirmemiştir; ne de, romanların, şiirlerin ve oyunların yapılarındaki dokuyu gizli bir şekilde etkilemiş olmanın dışında, edebiyatı pek etkilemiştir. Paul Tillihch, zaman, sınırlılığın temel kategorisidir, demiştir. 'Zaman, insanın, kendi varlığının farkında olduğu an, ölümlülüğün verdiği endişeyle, kendi varlığını ispatlama cesaretini birleştirir.'[44] Çağımızda, Bultmann, Schweitzer, Barth, Cullman ve bir ölçüde de Tillich'te görüldüğü gibi, Protestanlığın en büyük meselesi, halden ziyade, açıkça insanlığın sonuyla, ölüm ve sonrasıyla ilgilidir. **Yeni Akit** (New Testament)e göre, ebediyet, zaman kategorisini aşan bir kavram mıdır? Temelde tarihten ayrı bir şekilde mi düşünülmelidir, yoksa edebiyat, gerçek anlamda sınırlı bir şimdiki zamandaki gayretlerimizde mi kendini belirtmeye başlar? Cullman, 'İsa ve Zaman' adlı yazısında, 'Takvim zamanının, İsa ile yok olduğunu söylememeliyiz, geçmiş ve gelecek, artık takvimdeki normal anlama gelmemektedir, dememeliyiz. ...İsa'dan sonra yaratılan, yeni bir zaman değildir; fakat zamanın yeni bir bölümüdür.'[45] Cullman'ın zamanda 'Vücut Bulma' (Incarnation) konusundaki yazdıklarını okuduğumuz zaman, onun fikirleriyle, T.S. Eliot'un fikirleri arasındaki farkın, bir ifade farkı olmadığı anlaşılır. Eliot, şöyle der: 'Burada iki farklı varoluş seviyesinin imkânsız olan birleş-

[44] Paul Tillich, **Systemetic Thelogy** (University of Chicago Press, 1951.) I, s. 193.
[45] Oscar Cullman, **Christ and Time: The Primitive Christian Conception of Time and History,** Çev.: Floyd V. Filson (Philadelphia: Westminster Press, 1950), s. 92.

mesi gerçekleşir; burada geçmiş ve gelecek fethedilir ve barıştırılır. ...'[46] Cullman, şöyle der: 'Hazreti İsa'da ebediyetin zamanı fethettiğini söylemek doğru değildir.'[47] Eliot, sınırlı zamanın akışını aşan, bir şans eseri insanın gerçeğinin ufkunu genişleten, coşku dolu imtiyazlı anların modern insana hissettirdiği sevgi dolu anları, yine 'Dört Kuartet' adlı eserinde şöyle ifade ediyor: 'Zaman ve ebediyetin kesiştiği an, burada, İngiltere'de ve hiçbir yerdedir. Hiçbir zaman ve her zaman.'[48] Cullman, 'Hazreti İsa'nın temsil ettiği moral seviyesinin yaşanabildiği tek merkez, Kilise'dir' der.[49]

Eliot'a 'dinin ahir zaman anlayışına ilgisiz' bir şair demek haksızlık olur. 1931'de 'Lambeth'in Düşündürdükleri' (Thoughts after Lambeth)nde, İsa'nın, her zaman, zamanda ve kilisede var olduğunu çok güzel bir şekilde ifade etmiştir. 1934'te 'Kaya' (The Rock) adlı eserinde, koroya 'zamanın gelecek dalgalarını saymamayı' tavsiye ettirdiği zaman, Cullman'ın 'zamanın Tanrı fikrine karşı' olmayıp aksine 'Tanrının lütuflarını sergilemek için kullandığı bir araç' olduğu fikrini desteklemektedir.[50] Eliot şöyle der: 'Sonra, önceden kararlaştırılmamış bir an, zamanda ve zamandan bir an, zamanın dışında olmayan, aksine zamanın içinde olan, tarih dediğimiz bir zaman geldi...'[51]

Protastanlığın ahir zaman teorisi, genellikle, modern hassasiyetimizi yönlendirecek şekilde bizi etkileyememiştir; herhangi bir tarihî oluş süreci konusunda ne Eliot, ne de biz, bu tesirin altında kalmışızdır. Eliot'un 1925'te yazdığı 'İçi Boş Adamlar' (The Hollow Men) da, yaklaşan felaket anı, şöyle ifade edilmiştir: 'Dünya, bir gümbürtüyle değil, bir inleme ile son bulacak...' İleri Protestan teolojisinde de buna benzer bir ifade vardır: tarihin son bulduğu felaket anında, tarih bitecek ve insan mutlak anlamda geçerli olan hedefine varacak. Böyle bir teolojik görüş, Henry Adams'ın saat veya dinamosunun mahvolacağını, Ezra Pound'un sözleriyle 'yamalıklı medeniyetimizin' göçüp gideceğini öngörmektedir.[52] Zamanda mümkün olmayan ümitlerin, gelecekte gerçekleşmesini bekleyen bu görüş, insanın içinde veya dış dünyada meydana gelecek kökten bir değişmenin, tarihin ve zamanın yok oluşunda, insanın kendi hiçliğini tam olarak anlamasını sağlayan bir durumu yaratabileceğini farz eder. Böyle bir durumda, içinde yaşadığımız an için söylenebilecek en uygun şey, onun Tanrı'nın lutfûna erişmek

---

[46] 'Dry Salvages,' **Four Quartets**, s. 33.
[47] **Christ and Time**, s. 93.
[48] 'Little Gidding.' **Four Quartets**, s. 37.
[49] **Christ and Time**, s. 154.
[50] **Christ and Time**, s. 51.
[51] T.S. Eliot, **Complete Poems and Plays**, s. 107.
[52] 'Hugh Selwyn Mauberley,' V. Bölüm, **John J. Espey'in Mauberley** (Berkeley: University of California, 1955), s. 122.

için sadece bir gecikme olduğudur. 'İçinde yaşanan' zaman, bir anlamda, bizi en çok sınayan zamandır. W.H. Auden'in 'For the Time Being' adlı Noel Oratoryası, şimdiki zamanın, 'zaman içinde ilgisizlikten kurtulup sevmeyi öğrendiğimiz zaman ve sevmeyi eyleme dönüştürebildiğimiz zaman, anlamsızlıktan kurtulup anlam kazanabileceğini' söyler. Bu sözler, Auden'in şiirinde Simeon tarafından söylenmiştir: 'Önce zamanın mekândan bağımsızlığı tam olarak gerçekleşmelidir.'[53] Eğer Auden'in kendisi, şiirin daha başında Noel'in temsil ettiği sırrı bilmediğini kabul etmeye hazır değilse, bu sözler, şairin daha önce söylediklerini çürütür mahiyettedirler ve şiirin geri kalanının bütünüyle bir kenara atılmaları iyi olur. Çünkü bu sözler, zamanın esiri olan hayal gücünün kendi yarattığı imajlarla zina yapması gibi bir şeydir. (zaten şiirin Simeon'u da, plâtonik bir jestle onları bir kenara itmeye hazırdır.)

Hristiyan vicdanı, Hristiyanlığın tanımladığı nihaî gerçeği, ne dünyevî değerleri ifade eden edebiyatta, ne de tarihî süreçler içinde Tanrı'nın varlığına delil olan olaylarda, kendi değerlerinin ifadesini bulmuştur. Karl Löwith, 'Tarihte Mana (Meaning in History) adlı, tarihteki teolojik imaları inceleyen en değerli araştırmalardan biri olan eserinde şöyle der: *'Böyle bir tarih anlayışının hiçbir sonucu olamaz. Tarih problemini Tanrı kavramına bağlı olarak çözmek, mümkün olmamıştır ve olmayacaktır da. Çünkü insanın tarihî tecrübesi, sürekli bir şekilde başarısızlıklarla doludur.'*[54] Bu görüşü, diyalektik ve sembolik manevralarımızı tarih ve zamanın her şeyi içine alan nihaî manasını açıklayacak ipuçları olarak okumak anlamına gelen, modern insanın edebiyatı, değerin kaynağı; miti de teolojinin yerine koyma eğilimine tepki göstererek anlayabiliriz. Bu dünyanın seçimleriyle Mukaddes kitabın seçimleri arasındaki zıtlık çok eskidir. Bu tezadı iyice görmeyen bir Hristiyan, teoloji ve şiire hizmet etmez.

Löwith'in, İncil'de İsa yardımıyla maddî dünyanın tarihten kurtulması anlamına gelen iddiası tartışılabilir.[55] Dom Gerard Ellsperman, 'İlk Hristiyan Latin Yazarların Pagan Edebiyatına Karşı Tavırları' adlı takdire lâyık araştırmasında, IV. yüzyıla kadar pagan edebiyatını okumanın, Hristiyan vicdanı için hiçbir şekilde problem olmadığını ifade etmektedir. Eğer dönme Julian'ın sebepsiz olarak ortaya çıkan düşmanca totaliter rejimi, Hristiyanları savunma ve geri çekilmeye zorlamasaydı, bu durum, o tarihte

---

[53] W.H. Auden, 'For the Time Being', **Collected Potry of W.H. Auden** (New York: Random House, 1945), s. 449.

[54] Karl Löwith, **Meaning in History: The Theological Implications of the Philosophy of History** (Chicago: University of Chicago Press, 1949), s. 191.

[55] A.g.e.

bile kritik bir durum arz etmezdi.[56] Şiiri yaratan hayal gücünün, kendisini ifade etmek için zamanla sınırlı tarihî tecrübe içinde, uygun sembol aramaktan başka bir metodu yoktur. Bundan dolayı, şiir ifade ettiği tecrübeyi olduğu kadar, metafizik inancını da, dilin görülebilenin kalıbı içinde somutlaştırarak ifade etme yolları arar. Zaman, sınırlı varlığımızın temel kategorisi olduğuna göre, modern şiirin, modern edebiyatta olduğu gibi, daha iyimser olmakla beraber, Spenser'in 'Ölümlülük Kantosu'nda olduğu kadar iyi bir şekilde, insanın hayatta kendisine, ölümlülük, kayıp, değişkenlik ve dengesizlik gibi gerilim ve ıztırap veren temalara ağırlık vermesi, bizi şaşırtmamalıdır. Tam anlamıyla inançlı bir Hristiyan, hayatımızda ve edebiyatımızda ifade bulduğu gibi, bu tecrübeyle anlamlı bir şekilde yüz yüze gelmeyi bilir ve hayatımız, ne kadar inançtan sıyrılmış olursa olsun, onu insan tecrübesinin erişemeyeceği bir ahir zamana bırakamaz.

Çağdaş Katolik teologlar, birbirleriyle aynı fikirde olmamakla beraber, öyle görünüyor ki, zamanın sırlarını ve tarihin manasını anlayabilmek için, dikkatlerini ahir zaman kavramının anlamı üzerinde toplamakla Protestan meslektaşlarının izinden gitmişlerdir. Mesela, Jean Daniêlou, ideal sonu hızlandırmak için, Hristiyanların tarihin akışına şekil verme misyonu hakkında fikirlerini beliğ bir şekilde ifade etmesine rağmen, zamanın sonunu içinde yaşadığımız tarihî süreçten ve yüklendiğimiz mecburiyetlerden kurtuluş olarak görmemektedir.[57] Onun meslektaşı olan Cezvit Paul Henry ise, zaman ve ebediyet arasında böyle sert bir tezatı kabul etmek istememiştir. Bunun yerine Henry, 'Diriliş'e inananların bakış açılarını savunmuştur. ('Kendimi onların arasında buluyorum,' demiştir.) Dirilişçiler, Barth, Daniêlou ve Pieper'in savundukları, zaman ve ebediyeti birbirlerinden kopuk ve birbirine karşı olarak gören Hristiyan hümanizmindeki yanlışlığı fark etmişlerdir. Zaman ve ebediyetin birbirinin içinde olması gerektiğini savunan Dirilişçiler, akla düşünceye ve insanların İsa'nın eylemini zamanda gerçekleştireceklerine inanmışlardır. Üçüncü Cezvit Robert Johann, 'Zekât ve Zaman' (Charity and Time) başlıklı orijinal bir makalede çok inandırıcı bir şekilde zekâtın tek başına bir fazilet olduğunu savunmuştur. Ona göre, zekât, 'dünyevileştirilmiş bilincin yeterli bir şekilde yönlendirilmesidir,' çünkü sadece zekât, ruhun bugününde geçmişin, halin ve geleceğin aynı anda yaşamasını sağlayabilir.[58] Bugünün Katolik veya Protestan teologlarının, bu noktada, teolojiden ayrı olarak zaman felsefesini aydınlatıp aydınlatmadıkla-

---

[56] Gerard L. Ellsperman, O.S.B., **The Attitude of the Early Christian Latin Wtiters Toward Pagan Laiterature and Learning, Was: 1949)** s. 3.

[57] Jean Deaniêlou, S.J., 'The First Thing and the Last.' **Month,** New. Ser. 2 (Kasım, 1949), s. 333.

[58] Robert O. Johann, S.J., 'Charity and Time.' **The Theologian,** 9 (Kış, 1953), s. 34-35.

rı konusunda bir karara varıp varamamaları, modern edebiyat açısından fazla önem taşımaz. Modern edebiyatın çoğunun genellikle zamana gösterdiği tepkide, olumsuz olan dünyevî tavrında, doğrudan doğruya olmasa bile, edebî bilinci buna paralel olarak ve önemli bir şekilde etkileyen teolojik bir endişe vardır. Böyle bir etkileşim, genellikle tersine başlatılmış görünmektedir.

Bu tartışmada ele alınan örneklerin bazılarının ima ettikleri gibi, tarih görüşü, modern şiirde gördüğümüz şekliyle, çok yaygın bir tema olmasına rağmen, çok açık bir kavram değildir. Karl Shapiro, 'Kafiye Üzerine Deneme' adlı yazısında şöyle der: 'Bir şiir kitabını gelişigüzel açarak bir bahis kazandım; insan bir kelimeye parmak basabilir, fakat ondaki esrarı çözemez.[59] Kelimelerde yorumlanamayan bu sırlar, bilinçli veya bilinçsiz olarak, dünyevî bir şekilde düşünmeye alışmış olan şairlerimizin, ebediyetten farklı bir realite olarak gördükleri tarihte, ebediyetin ve Tanrı'nın teolojik anlamda kayıp olmuş yanlarını bulma gayretinden ileri gelmektedir. Archibald MacLeish'in bilinen 'J. B.' adlı oyununda, Job'u baştan çıkaran maddeci Bildad, J.B.'yi rahatlatmak için alaylı bir kahkaha ile şöyle der: 'Tanrı tarihtir. Eğer Tanrı'yı gücendirirsen, tarih de seni bir tarafa atmaz mı? Tarihin bilgisizliğe tahammül edecek zamanı yoktur.[60] Geçmişin bütün muhtevasını bilmemize imkân yoktur; tarihin büyük bir kısmı, bir daha kazanamayacağımız bir şekilde kayıptır; hâlâ bize kadar gelen büyük bir kısmı ise, sadece potansiyel olarak keşfedilebilir. Tarihin keşfedilen potansiyellerini çözmek çok zordur, çünkü ip uçlarımız eksiktir. Edebiyatımızda klasikler, tarihin günümüze kadar, yaşayan kayıtlarının en önemli bir bölümü olarak imtiyazlı bir önceliğe sahip olduklarına göre, çağdaş şair ve sanatçılar, geçip gitmiş olan geçmişlerini bazı sembolik temeller üzerinde tekrar inşa etmekteki başarılarının evrensel bir anlamı olması gerektiğini düşünmelidirler onlar, kendi hayatlarının nispeten yetersiz olan çok şahsî delillerine dayanan modern genellemeler yapmak eğilimini göstermektedirler. Tarihin zor meseleleriyle hiçbir insan aklı başa çıkamaz. Modern insanın genelleme teşebbüsü, ekseriya aniden büyük bir ümitsizlikle bitmektedir. Şair, eğer isterse, felsefî bir hüküm yapabilir, fakat böyle bir hükmü tarihte eşsiz olan bir olayla ilgili olarak yapmalıdır. Bununla beraber, yeni şiir dilimiz, tamamen tekçi bir felsefe içinde, tarihi mutlak anlamda tanımlama eğilimi göstermektedir. Şiirin, felsefeden daha tarihî olduğunu söylemeye hazır mıyız? Aristo'yu XX. Yüzyıl terimleri içinde tekrar yazsaydık, bu şiire ve şiir sanatına faydalı olur muydu? Hayal gücü, sadece tarihin dünyada zamanını verdiği korkuya karşı

---

[59] Essay on Rime, s. 43, II. 1201-05.
[60] Archibald MacLeish, **J.B.** (Baston: Houghton Mifflin, 1956), Sahne. 9, s. 120.

savaşmak için mi, zamanın dinî anlamda gerçeğiyle karşılaşmaktan kaçınmıştır? Eğer durum böyleyse, şiirimiz canlılığını çok büyük ölçüde kaybetmez mi? Alexander Pope'un 'Dunciad' adlı eserinin üçüncü bölümünde söz ettiği gibi, tarihî terimler içinde, aptallığı genel ve mutlak bir değer olarak görmek gibi bir tehlikeyi göze almış olmaz mıyız? Pope şöyle diyor: 'Her bilim dalının modernleştiği, / Tarihin kazan kaldırdığı, dinin kaval çaldığı yerde. / Gururlu felsefe şerefsiz bir manzarayı göstermekten üzüldüğü zaman, yırtık pantolonla kaldı.'[61] Bernard J. Muller-Thymy 'Ne kadar çok bilgi çeşidi varsa, o kadar çok tarih anlayışı vardır' demiştir. Hatta şiir için bile, tarihin ufuk çizgisinin bir seraptan başka bir şey olmadığını anlamak akıl işidir. İnsanın bilgisi ve ilmi gibi' mutlak anlamda bir tarih tanımı olamaz, 'tarih,' pek çok olayların tekrarı, Tanrı'nın lütfûyla kazanılan, yönlendirilen ve düzenlenen bilginin yarattığı bir oluş sürecidir.[62] Muller-Thym, bir Hegelci olmadığı halde, bu çeşit bilgiye tarihin 'kalkülüsü' der. Muller-Thymy, eğer Yunanlılar Hristiyanlarınki gibi, bir tarihe sahip değil iseler, onun yerine koydukları başka bir şeye sahiptirler, der. Bu da trajedidir.

Muller-Thymy'in ilâhî lütuf ve trajedi üzerine bu iki görüşüyle, geniş bir alanda büyük bir daire çizerek yine filozof-teologun görüşüne dönüyoruz. Onun zamana ve tarihe karşı aldığı olumlu tavır, Hristiyanlığın modern yazarlar üzerindeki etkisine en yakın olandır. Çok gariptir ki, bu görüşten etkilenen yazarlar, sadece modern olanlar değil, içinde yaşadıkları devirlerin farkına rağmen, Alexander Pope'un çağdaşları ve XVIII. yüzyılda Napoli'de yaşamış olan Giambattista Vico'dur. A. Robert Caponigri, 'Zaman ve Fikir: Giambattista Vico'nun 'Tarih Teoriisi' adlı muhteşem araştırmasında, Vico'nun insan kavramındaki radikal çelişkiyi çok güzel bir şekilde özetlemiştir: Ona göre, 'İnsan sınırlı kapasitesi ve bilgisiyle, sonsuza açılma iradesine sahip bir varlıktır':

> Bu çelişkiyi nihaî bir şekilde düzene koyan güç, ilâhî lütuftur. Bunun için ilerleme fikri, zamana aittir. Çünkü Tanrı'nın lütfû, tarihin ideal hedefe doğru akışını garanti altına alırken, sapmaları, çelişkileri, geriye dönüşleri ve tarihte insan ruhunun mantığa ters düşen hareketlerini iptal etmez. ...İlerleme, insan tarihindeki köklü darbeleri etkisiz bırakan daha geniş anlamda bir ilâhî lütuf kavramının bir parçasıdır. İlerleme duygusu, tarihin içinde gizli olan trajik potansiyel tarafından zaman zaman yenilgiye uğratılır.[63]

---

[61] **Dunciad III, II.**, s. 195-9.

[62] Bernard J. Muller-Tythmy, 'Of History as a Calculus Whose Terms Is Science.' **Modern Schoolman,** 19 (Mart, 1942; Mayıs, 1942), s. 42.

[63] A. Robert Caponigri, Time and İdeal: **The Theory of History in Giambattista Vico** (Chicago: Regnery, 1953), s. 123.

Vico'nun zamanda gerçekle ideal, insanın tutucu gücüyle ideal olan ilerici güçler arasındaki çatışmayı vurgulayan tarih anlayışıyla, deistlerin artık modası geçmiş olan, yatay bir çizgide ilerleyen zaman kavramları arasında hiçbir ortak yan yoktur. Ne de bu görüşte olumlu veya olumsuz anlamda, tamamen maddeci bir felsefeye inanan kişilerin hümanist tarih anlayışlarına benzeyen bir yan vardır. Geçmişi inkâr etmek şöyle dursun. Vico, geçmişin bir bilim objesi olarak değil fakat şiirin en güzel bir şekilde aydınlattığı, ortaya çıkardığı, halde yapacağımız seçim ve erişeceğimiz aklın duygu zemini olarak hatırlanmasını ister. Ne de şiirdeki ilham anlarının önemi, Eliot'un **Dört Kuartet**'inde ve Proust'un **Geçmiş Zamanların Anısına**'sında ifade edildiği gibi, Eliot'un 'yarı tahmin edilen ima', 'yarı anlaşılan armağan' ifadelerindeki veya Proust'un Marcel'inin Venteuil'ün Sanatını tekrar dinlediği zaman edindiği izlenimlerdeki gibi bir anlamda açıklanmıştır.[64] Vico'nun 'geçmişi hatırlama' kavramı geçmişi şimdiki zamanda yaratıcı bir şekilde yorumlama mesuliyetini kabul eden ve tarihi aşan bir gelecek hakkındaki sembolik düşüncelerinde, değerli ve değeri belirsiz olayların gerektirdiği karar ve seçimler için gerekli ve insanlık tarihinin her zaman sağlayacağı bir basamak olarak gören bir bilinç olarak anlaşılmalıdır.[65] Bu bakımdan, Vico'da tarihin akışı, eski kültürlerin kendisini hiç durmaksızın tekrarlayan ve aynı noktaya dönen tarihî devirlerine benzemez; maddenin varlığını inkâr eden ruhun kaderci tavrını veya hiç olmazsa, hepimizin zamanı algılayış şeklinden farklı olmayan tarihî oluş sürecinin görünüşteki anlamsızlığını kabul etmez. Mircea Eliade, günümüzde, eski toplumlarda insanların tarihe karşı hissettikleri tahammülsüzlüğün, zamanı yok etme veya kendilerini zamanın sınırlılığından kurtarıp yenileme ihtiyaçlarının ruhsal durumlarına yansıyış şekillerini çok başarılı bir şekilde dikkatimize sunmuştur. Eliade, 'Mit ve Ebedî Dönüş' (The Myth of the Eternal Return) adlı ilk araştırmasında, Vico'nun 'Yeni Bilim' adlı eserini incelemeyi veya Vico'nun tarih anlayışıyla, kendisini tekrarlayan ilkel tarih anlayışı arasındaki farkı göstermeyi amaçlamıştır.[66] Bu farkın ayrıntılarıyla uğraşmak, bu yazının amacı değildir. Vico, 'Yeni Bilim' adlı eserinde, Tanrı'nın Hristiyanlara vaat ettiği düzene inanmayan Yahudiler veya paganlar için bile özel lütufları olduğunu da ifade etmiştir. Bu lütuf, tarihte yer alan felaketlere rağmen, insanları, zaman zaman genişleyen, zaman zaman daralan bir şekilde, Tanrı'nın varlığı fikrine yöneltmiştir ve insan ruhunun zamana yabancılaşmasını engellemiştir. Eliade, gerçekte, Vico'nun adını vermeksizin 'Mit ve Ebedî Dönüş' adlı ese-

[64] Proust, **Remembrance of Things Past, I,** 'Swann's Way,' s. 160.
[65] **The New Science of Giambattista Vico,** Çeviri: Thomas Goddard Bergin ve Max Herold Fisch (Ithaca: Cornell University Press, 1948), s. 91.
[66] Mircea Eliade, **The Myth of the Eternal Return,** Çeviri: Willard R. Trask. Bollingen Seri. 46 (New York: Pantheon, 1954.)

rin son sayfasında Vico'nun durumunu açıklamıştır: 'Kelimenin Yahudi ve Hristiyan dinlerindeki anlamında, inancın ortaya çıkışından beri, ...putperestliği terk eden insan, sadece Tanrı fikrini kabul ederek kendisini zamanın verdiği korkuya karşı savunabilmektedir.'[67]

Proust'un 'Geçmiş Zamanların Anısına' adlı eseri istisna olarak tutulursa, zamanın hiç durmaksızın değişen akışı içinde çağın manzarasını özetle ve bir bütün olarak hayal gücünün yardımıyla dilde ifade etme gayreti, en olağanüstü ve sembolik anlamda James Joyce'un 'Finnegan'ın Uyanışı' (Finnegans Wake) adlı eserinde gerçekleşmiştir. Vico'nun tarih anlayışına göre yazılmış olan ve pek çok seviyede incelenmeye değen bu eserde, zamanın yarım daireler çizerek helezon şeklinde dikey olarak aktığı bilinir veya okuyucunun dikkati bu nokta üzerine çekilmiştir. İyi bilinmeyen ve bundan dolayı da dikkati pek çekmeyen şey, Joyce'un hayali aynasının belirgin bir şekilde Hristiyan olan açısıdır. Joyce, kendisine rağmen, bu aynadan, geçmiş zamanın dinlerinin, mitolojilerinin, şiirinin, bu günün şairinin çözmesi ve yorumlaması için arkada bıraktıkları mirasa bakar. Bu noktada Katolik görüş veya Joyce'un eserine temel oluşturan görüş, açıkça ifade edilmektedir. Spengler'in 'Batının Çöküşü' ve Toynbee'nin 'Tarih Araştırması' adlı şaheserlerinde ifade edilen kaderci ve karamsar genellemelerin yokluğu, **Finnegans Wake**'e sahip olduğu komedi sükûnetini sağlayan özelliktir. **Finnegans Wake**'te, insanı Katolik anlamda teolojik bir merkeze doğru çeken bir güç vardır. Böyle bir merkezin yokluğu, Toynbee'nin sentezleyici komik duasında mizahtan uzak bir şekilde ifade bulur: 'Mary Ana, İsis Ana, Cybele Ana, İshtar Ana, Kwanyin Ana, bizden şefkatini esirgeme, ...Yüreği Merhamet Dolu Muhammet. ...'[68]

Finnegans Wake, bazı sebeplerden dolayı, çok dikkat çekici bir eserdir. Eserin geliştirmek ve örneğini vermek üzere üstlendiği karmaşık dil teorisinden söz etmek, burada amacımızın dışındadır. Bununla beraber, bu eserin amacının açıkça Hristiyan tarih ve zaman teorisini savunmak olmadığını söylemek yerinde olur. Aksine eser, bizden, Vico'nun ideal ve ebedî anlamda Hristiyan olan zaman anlayışının yerine koyulabilecek, profesyonel olmayan bir zaman kavramı bulmak için, Hristiyanlık ve modern çağdan sonra gösterilen gayretin bir parçası olan, tamamen dünyevî bir yapıya sahip, sembolik olarak ifade edilen sürekliliği bakımından tarihi tespit edilememiş, tarihî bir monomiti kabul etmemizi ister. Her şeyden önce, dikkatimizi çeken şey, eserin başından sonuna kadar şümullü bir şekilde kaydedilen

---

[67] Eliade, a.g.e., s. 161-2.

[68] Arnold J. Toynbee, **A Study of History,** Kasım. XIII. Cilt. 10, (London: Oxford University Press, 1954), s. 143.

(Joyce, saatını 1904'te durdurduğu halde) bireysel ve sosyal tarihi felaketlere rağmen, Joyce'ta yaşamaya devam eden ümittir. İkinci olarak Joyce'un inandığı her şeyi inkâr etmesinden doğan vicdan azabının burukluğuna eklediği değerden, zamanda bir anın ebediyetin bir parçası gibi, Tanrı tarafından yaratıldığını söyleyen ve esasta Hristiyan olan doğmanın istenmeksizin kabulünden dolayı, çok dikkate değer bir eserdir. Dante'nin 'talih' ve 'kötülük bilgisinden yoksun' olma gibi kavramları olmasa da, büyük mizah kabiliyetiyle Joyce, teolojik anlamda geçmişin, geleceğe mana kazandırmak, tarihe merkez olmak ve zamana karşı hoşgörü kazandırmak bakımından, önemini vurgulamıştır.

İnsanoğlunun sembolü olan Earwicker'in rüyasında, Adem'in hikâyesi, Finnegan'ın hikâyesinin bir parçası haline getirilmiştir. Finnegan, insanlığın yazılı tarihinden önce yaşamış, tabiatüstü bir devdir. 'Efendi Finnegan ... tasavvur edilebiilecek en geniş anlamda yaşıyordu. Bu Joshua'nın hâkimleri bize numara vermeden veya Helviticu, **Eski Akit'teki** V. Kitabı yazmadan öyceydi.'[69] Finnegan, fırtınalı bir günde, şehirle ilgili günah meselelerini ortaya döken bir araçtır. Hatta ölüsünü bekleyenlerin önünde, tabutundan kalkmak ister. Onun soyundan gelenler, Finnegan'ın göçüp gitmesinden memnundurlar. Fakat bazı İrlandalı ruhlar, onun cenazesini hayat suyuyla yıkarlar ve onu takdis ederler. Finn'in içinde yaşayan tabiatüstü insan, yas tutanları veya yas tutuyor görünenleri şaşkınlığa ve üzüntüye boğarak tekrar hayata döner: 'Keyfinize bakınız efendin. Emekliye ayrılmış bir Tanrı gibi kendinizi yormayınız ve etrafta pek dolaşmayınız. Healiopolis'te yolların durumu belli, kaybolabilirsiniz. ...'[70] Hikâyenin geri kalan bölümü, hayata tekrar dönmüş olan devin Howth's Head'de uykuya dalmış varlığı hakkındadır. Fakat gerçek bu mudur? 'İşte bunu uyandığımız zaman göreceğiz.'[71]

Kâinatı yaratan Tanrı için, ne geçmiş, ne de gelecek vardır. Tanrı için, her şey ebedî bir şimdiki zamanda olur. Sanatçı olarak yaratma gücüne sahip olan Joyce, bazen Humphrey Chimpden Earwicker, bazen de H.C.E. veya H2CE3 olarak kısaltılan, İngilizce 'Here Comes Evertbody', 'Haveth Childers Everywhere' diye çağırdığı insanoğlunun şahsında, bütün insanlığın ve Finn'in torunlarının hikâyesini, zaman ve mekân farklarını hesaba katmaksızın anlatır. Earwicker'in (İnsanoğlunun) utanç ve ıstırabıyla Finnegan'ın (Adem'in) merdivenden düşüşü arasında çok önemli esrarlı bir ilişki vardır; bu ilişki, tarih öncesi insanla, tarih sonrası insan arasında bulunan zamanın gömdüğü bir bağdır. Suçluluğunu kekeleyerek ifade eden

---

[69] **Finnegans Wake,** ss. 614, 70, 4, 5.
[70] A.g.e., s. 24.
[71] A.g.e., s. 375.

Earwicker'in, Dublin'in Phoenix Park'ı civarında cinsi organlarını göstererek gezindiği rivayeti ortalıkta dolaşmaya başlar, fakat işlenen bu suç adsız kalır; Earwicker, suçunu kabul ettiği halde ve Park'ta işlenen başka cürümlerden de suçlu bulunduğu halde (İlk Günahtan), onun bütün bu cürümlerde kendi iradesinin bir rolü olmamıştır. Herhangi bir zamana veya kişiye ait olmayan bu suçlama, günahın işlenmesinden sonra, Earwicker'i zamanın ne olduğunu ısrarla sorarak rahatsız eden Cad'ın itham edici cümlelerinde devam edip gider.[72] Ahir zaman meselesi, Matty Armagh tarafından, Aziz Patrick'in İrlanda'ya varışından sonra, açıkça ifade edilir: 'İnancın hasta ettiğini, inanç tedavi edebilir.'[73]

Tanrı, insanı yarattığı zaman, tabiatı da yaratmıştır. Tanrı, Adem'e tabiattaki her şeye uygun bir isim vermeyi de öğretmiştir. Anna Livia Plurabelle, Joyce'un tabiat için kullandığı isimdir. Joyce, tabiat için, 'gün kadar mutlu ve ıslak, çağıldayan gürüldeyen, köpük saçan, kendi kendine gevezelik yapan ...canlı, lâf dolu Anna Livia.'[74]der. Liffey ırmağının Dublin'i yıkayarak akışı gibi Anna Liva da, günah yüklü zaman ve ebediyeti, Earwicker'in hiç durmaksızın yenilenen ve çürüyen rüyalarının rüyasını arındıran sularıyla yıkar, 'O'Croniona sandallarının içinde ufalanırken, sayısız güneşler batar.'[75]

Başka bir seviyede, Anna Livia Plurabelle (Evrensel Kadın) Earwicker'in karısı Maggie'nin de adıdır. Maggie, yaşlanmıştır, istek uyandırmayan bir kadın olmuştur. 'Geçmişten miras kalan felaketler, acayiplikler, rüyalar geçip gittikten sonra rüya bozulunca, H.C.E. Anna'ya geri döner.'[76] Anna, aşklarının artık yok olduğunu bildiği halde, onu kabul eder ve 'Tahammül, tahammül! Çünkü yaşayan hiçbir şey öldürmez. Bu ölümlü dünyada. Alışkanlıklar tekrar alevlenir.'[77]

Üçüncü bir seviyede, Anna Livia, Adem'in ruhudur veya anımsamasıdır. Adem, onun sayesinde çok, çok zor olan boyun eğmeyi öğrenir ve Anna'nın, ölürken inançsızlığın verdiği azap içinde kazandığı inancından dolayı Adem, Finn'in dönüşüyle rüyası bozulunca, Tanrı'ya döner ve şöyle der: 'Yine Finn! Eğer meleklerden haber getirmiş gibi beni beyaz kanatları altına almak için geliyorsa, onun ayaklarına kapanacağım, alçak gönüllükle ona tapacağım.'[78]

---

[72] A.g.e., s. 154.
[73] A.g.e., s. 482.
[74] A.g.e., s. 195.
[75] A.g.e., s. 415.
[76] A.g.e., s. 614-15.
[77] A.g.e., s. 628.
[78] A.g.e., ss. 415, 551.

Finn'in ölüşü ve dirilişi arasında, Earwicker'in rüyası içinde, tarihteki bütün düşmanlıklar sembolik olarak tekrar yaşatılır. Finnegan'ın düşüşünün bir sonucu olarak, İnsanoğlu Earwicker'in ruh yapısı bütünlüğünü kaybeder; rüyalarının ülkesine bütünlük getirmez; kendi ruhu da paramparçadır; kendisini oğullarının bitmeyen kavgası içinde bazen oğlu Kevin'le, bazen de Jerry ile özdeşleştirir. Kevin ve Jerry'nin değişen ve birbirine karışan isim ve çehreleri vardır, fakat kardeş kavgası, Earwicker'in ruhunda sonuna kadar kalan parçalanma gibi durmak bilmez. O, yazar Shem midir, yoksa postacı Shaun mudur?[79]

Sonunda, insanoğlunun günah dolu ruhu, varacağı hedefe, Tanrı'nın okyanusuna kavuşur ve alçakgönüllülükle sembolik bir şekilde yıkanıp arınır. Hayalci Earwicker için tarih, devrini tamamlamıştır. Bu durumda, insan ruhunun zaman ve fikir arasındaki hareketi gerçekleşmiştir. Fakat Earwicker bütün insanlığı temsil eder ve İnsanoğlu için tarihin oluş süreci devam eder. Son sayfadaki yarım cümle, kitabın birinci sayfasındaki ilk cümlede tamamlanır. Böylece Vico'nun çizdiği tarihî oluş süreci, 'Finnegans Wake' adlı eserde yeni başlangıçlar yapmak için, dairevî hareketini hiç durmaksızın tekrarlar.[80]

Yukarıda verilen özette sunulan alıntıların bazılarının tonu, Hristiyan olmayan mitik konuların Hristiyan bir çekirdek etrafında dönüşlerinin, Vico'nun anladığı anlamda yaratıcı olan, Hristiyan zaman kavramını çarpıttığını akla getirebilir. 'Wake'te 'İsa'nın tarihin merkezindeki kurtarıcı rolü' ısrarla tekrarlanan bir tema olarak tamamen ihmal edilmiştir; tesadüfen ele alındığı zaman ise, sadece kinayeli bir alegori olarak veya alay edilmek amacıyla işlenmiştir. Ne Hazreti İsa, ne de Hazreti Meryem, geleneksel olarak olumlu ve teknik bir anlamda ele alınmışlardır. Hâlbuki Diriliş ve Günahtan Kurtuluş, Hristiyanlıkta tarih kavramına ışık tutan doğmalardır. Joyce"un teoloji yerine mit kullanması, şiirin değerin kaynağı sayılması, sadece Joyce"da görülen bir olay değildir. Bu, modern edebiyatın en yaygın dinsizliğidir. Stephen Dedalus, **Ulysses**'te 'Zaman, şüphesiz, her şeyi dağıtır' 'Tarih, uyanmaya çalıştığım bir kâbustur' diye düşünür.[81] 'Finnegan'ın Uyanışı' (Finnegans Wake), adının da ima ettiği gibi, bir anlamda bir uyanıştır, fakat Joyce'un ifade ettiği ölümcül darbenin etkisi henüz tedavi edilmemiştir. Ümitin, ümit olmak için, rasyonel bir temele dayanması gerekir. Joyce ile birlikte, Tim Heal'in Dublin'inde gördüğümüz mezbahalar, ümitlerimizin rasyonel temellerini karartıyor. Dinin tekrar eski sağlığına kavuşması veya

---

[79] A.g.e., s. 411.
[80] A.g.e., s. 452.
[81] **Ulysses**, s. 35.

yeniden doğuşu gerçekleşinceye kadar, modern şiirde zaman harabelerinin küllerinden anka kuşunun yaşadığı başka bir güneş şehrinin hayat bulacağını ümit etmek için, akla yakın çok az sebebimiz vardır.[82]

D. S. BLAND

Romanda Fiziksel ve Sosyal - Kültürel Çevre

> Zannederim, bütün yazı çeşitlerinde tasvirin nasıl kullanıldığını inceleyen bir araştırmaya ihtiyacımız vardır. Amaç, hangi nitelikleri, nasıl kullanarak hikâye için en uygun şartları yaratmanın tekniklerini göstermektir.
>
> Thomas Purney, 'Ön Söz' **Pastorals** (1717).

XX. yüzyılın yarısından önce, romanın edebiyatımızda hâkim bir duruma geçmesine rağmen, roman yapısı ve metotları hakkında yapılan gerçekten yararlı tartışmalar, son elli yıl içinde yer almıştır. Buna rağmen, romanın yapısındaki önemli unsurlardan biri olan fiziksel ve sosyal-kültürel çevrenin yaratılmasında kullanılan tekniklerin rollerinin tartışılması, her nedense, ihmal edilmiştir. Bu konuya hiç değinmeyen pek çok kitap çıkmakta ve pek çok radyo yayını dinlemekteyiz. Romancının ahlakî maksadı, kahramanın tabiatı, destan roman veya romanda sembolizm veya başka herhangi bir konu, hiç şaşmayan bir intizam içinde tartışılmaktadır. Egdon Heath'in değerlendirmeleri ve **Uğuldayan Tepeler**'in fiziksel çevresi hakkında yazılmış bir eleştiriyi alışılmış bir 'evet'in ötesinde beğenen bir değerlendirmeye rastlamak çok zordur.

Bu ihmalin bir sebebi, bu çeşit tasvirin çok kolay, sadece tasvir olsun diye ve romanın bütünüyle ilişki kurulmaksızın yazılmış olmasıdır. Bu sebepten dolayı, eleştirici, uygunsuz bir yorum yapmamak için bu konudan uzak durmaktadır. Elizabeth Bowen'in 'Roman Yazma Üzerine Notlar' adlı eserinde işaret ettiği gibi, gerçekte 'tasvirin romanla ilişkisi'[1] çok önemli bir konudur. Romanda sahne, olaylar dizisini ve karakteri etkilediği ölçüde bütünün bir parçasıdır. Yani sahne, romanda dramatik bir fonksiyon icra etmelidir. İşte bu denemede romanda tasvirin dramatik rolü ve bütünle olan ilişkisi üzerinde durmak istiyorum, fakat bu yazının sınırları içinde uygun bulduğum çeşitten bir yaklaşımın sadece taslağını verebilirim.[2] Romanda tasvirlerin yapı ve karakter meseleleriyle hiçbir ilişkisinin olmadığını veya çok az ilişkisinin olduğunu düşünmek kolay ve caziptir; özellikle eğer bu tasvir-

---

[82] **Finnegans Wake,** ss. 594, 19-20.

[1] Elizabeth Bowen, **Collected Impressions** (London, 1950), s. 254.

[2] Bu yazıda, sadece İngiliz romanlarından örnekler verilecektir.

ler, güzel yazı yazma örnekleri olarak çarpıcı iseler, böyle bir izlenime kapılabiliriz. Fakat romanda da, şiir ve tiyatro eserlerinde olduğu gibi, seçilen kelimeler üzerinde dikkatimizi toplamamız gerekmektedir ve inanıyorum ki, dikkatimizi romanın çevre ve sosyo-kültürel atmosferini tasvir eden kelimeler üzerinde toplarsak, bazen düşündüğümüz gibi, bu tasvirlerin, romanın mesajıyla ilgisiz olmadığı sonucuna varırız.

Aynı zamanda, hiç olmazsa başlangıçta roman yazarları, tabiat tasvirlerinde manzara resmi yapan ressamların uygulamalarından çok yararlanmışlardır. İki sanat arasındaki bu ilişki, romandaki tasvirlere gösterdiğimiz tepkiyi etkilemiştir; roman okuyucularının bazıları bu tasvirlerden hoşlanırken, ötekiler bu gibi tasvirleri gereksiz görmektedirler. Resim sanatında manzara çizme, tamamen bağımsız bir dal olarak gelişmekte başarı kazanmıştır ve Constable veya Cêzanne'ın manzaralarının, hikâye anlatma veya ahlakî bir ders verme gibi bir amaçları yoktur. Bu çeşit manzara tasvirlerine romanda rastladığımız zaman, mizacımıza göre, ya onları kendi hatırları için beğeniriz ve onlardan resimden aldığımız duygusal tatmini sağlarız veya onları romandaki olaylar ve karakterlerle ilgisiz bulup bir kenara iteriz.

Bunun için, incelememi sadece manzara tasvirleriyle sınırlandırmak istiyorum. Fakat romanda manzara tasvirlerinin tesirine geçmeden önce, yeni bir kitaptan söz etmek istiyorum. Mr. Robert Liddell'in 'Roman Üzerine Araştırma' (Treatise on the Novel) adlı eserine, romanda tasvir konusunu işleyen yeni bir esere dikkati çekmek istiyorum, fakat amacım, bu tartışmayı ikinci dereceden bir mesele olarak görmektir.

> Edebiyatta tasvirin estetiği, henüz hak ettiği ilgiyi görmemiştir - özellikle hikâye türü edebiyatta tasvirlere genellikle çok değer verilmektedir. İçinde edebî unsurlar taşıyan resim ve musikî, zamanımızda sert bir şekilde eleştirilmektedir. Edebiyatta da bu çeşit tasvirleri eleştirmenin zamanı gelmiştir. Mr. Richards 'Uygulamada Eleştiri' (Practical Criticism) adlı eserinde şiirde tasvir aramamızı ısrarla istemiştir- romanın da, tasvirlerden arınması gerekmektedir.[3]

Mr. Liddell, okuyucunun tasvirlere çok değer verdiğini söylerken, bununla ilgili bir noktaya dikkati çekiyor. Tasvirlere verilen bu değer, Mary Webb'i göklere çıkarırken, Conrad'ın başarısındaki gerçek değeri gözden kaçırmaktır. Bununla beraber, olayların yer aldığı çevrenin tasviri, romanda yer almıştır ve almaktadır. Bu gibi tasvirler, başarıları ve tabiatları bakımından ayrıntılı olarak ele alınmalıdır. Bununla bir tasvirin güzelliğini abartmaktan söz etmiyorum, özellikle bu tasvir, romanın dokusuna ve bütünlüğüne

---

[3] Robert Liddell, **A Treatise on the Novel** (London, 1947), s. 110.

zarar verecek bir durumda ise, bu kazançlı bir şey olmaz. Aynı şekilde Mr. Liddell'in de bunun tam tersini savunmasını yanlış buluyorum. Mr. Liddell, Elizabeth devri tiyatrosunda olduğu gibi, olayların geçtiği yerleri belirten 'Londra'da bir sokak,' 'ormanın öteki yanı' gibi tabelâların veya nerede olduğumuzu gösterecek bir tarifin yeterli olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmektedir. Tartışma şöyle devam etmektedir: 'Bir oyunu okurken, gereğinden fazla yer tasvirleri sıkıcı ve şaşırtıcıdır. Eğer bu ayrıntılı tasvirleri sahnede gerçekleştirmeye kalkarsak, sonuç, küçük ayrıntılar üzerinde duran saçma bir şekilciliğe dönüşür. Bu, romanda daha da fenadır.[4]

Bu görüşe hemen karşı çıkılabilir. Profesör Ian Watt, 'Romanın Doğuşu' adlı yeni araştırmasında, romanın karakterlerini mahallî giyim ve özel isimleriyle verişini, ayırt edici bir özellik olarak görmüştür. Robinson Crousoe, Pamela Andrews, Tom Jones gibi isimler, normal insanları; Macbeth, Portia gibi oyun kahramanlarından ve Mr. Kötü adam gibi alegorik tiplerden ayırt eden özel isimlerdir. Romancının karakterleri, çağımızda yaşayan insanlardır ve her günkü somut dünyada hareket ederler. Trajik ve komik tiyatro eserlerinin belli bir zamana ait olmayan dünyalarında ise, karakterlerin belli bir çevreye ait olmaları önem taşımaz ve gerçekte belli bir çevreye ait olmazlar da. 'Bir Yaz Gecesi Rüyası' (A Midsummer-Night's Dream) adlı eserdeki ormanın Atina yakınında olduğu söylenir, fakat İngiliz zanaatkârlarının ve perilerin yaşadığı bir yer olup çıkar. Romanda karakterlerin belli bir çevreye yerleştirilmeleri önem taşımasa bile, Mr. Liddell'in bir oyundaki sahne tasvirleriyle, bir romandaki tasvirleri aynı değerde görmesi eleştirilebilir. Romandaki tasvirler, iyi kullanıldıkları zaman, tiyatro eserinde dramatik bir şekilde sunulan karakter tasvirlerine benzetilebilirler. Bu çeşit tasvirlerin çoğu, Elizabeth devri tiyatrosundaki tasvirlere benzerler ve sadece faydalı bir amaca hizmet ederler, ötekilerin ise, daha derin manası vardır. Böylece Duncan ve Banquo, Macbeth'in şatosunu tasvir ettikleri zaman, gerçekte bize nerede olduğumuzu bildirmektedirler, fakat 'hoş bir yer' ve 'tatlı bir hava' gibi sözlerde tasvir, faydalı bir amacı gerçekleştirmekten ziyade, dramatik kinayenin gereğini yerine getirmektedir.

Yukarıda da işaret edildiği gibi, romanda tasvirin yerini incelemek için teklif ettiğim yaklaşım, manzara resimlerine bağımsız bir sanat dalı olarak bakmak gibi bir tavrı gerektirir. Durum tabiat tasvirleri veren şiirlerdeki gibidir. Yani, tasvirin kendisi, birinci plandadır ve yazarın gözlerini eğitmeyi amaçlar.

Profesör Watt'ın ilk İngiliz romanlarında olayların yer aldığı çevrenin belirtilmesini istemesi, çok geçerli bir istektir; fakat tasvir, bundan başka

[4] A.g.e., s. 112.

amaçlara da hizmet eder ve ben bu gelişmelerden söz etmek istiyorum. Romanda olayların geçtiği yerin sınırlandırılması, karakterlerin ve hikâyelerin kendilerine sahne olacak çevre içine yerleştirilmesini sağlayan pratik bir meseledir. Aynı şey, dramatik olarak sunulan tasvirler ve tiyatro eserlerindeki sahne tasvirleri için de geçerlidir. Böylece Crusoe'nun yaşadığı adayı tasvir etmek, onun böyle bir adada neler yapabileceğini göstermek bakımından faydalıdır. Bu tasvir, **Hazine Adası**'ndaki veya **Mavi Koy**'daki romantik tasvirlerden çok farklıdır. Pamela'nın durumunda, Mr. B.'nin evinde, Pamela'nın mektuplarını yazabileceği ve herhangi bir saldırıdan kaçabileceği küçük odaların bulunduğunu bilmemiz gerekir. **Joseph Andrews**'de ve **Tom Jones**'da iyi bir hanla, kötü bir han ve Allworthy'nin düzenli eviyle, Squire Westerin düzensiz evi arasındaki farkı belirtmek önemlidir. Fielding'in eserinde, tasvir olmaktan başka bir amaca hizmet etmeyen bir tabiat tasvirine, **Joseph Andrews**'ün kısa bir bölümünde rastlarız.

> Adams, dünyanın en güzel yerlerinden birine gelinceye kadar, hikâyesini anlatmaya devam etti. Burası bir çeşit tabiî amfitiyatrdı. Küçük bir ırmağın büküle büküle akışı, ona bu şekli vermişti ve ormanın çok sık olan ağaçları, kademe kademe yükselen toprağın üzerinde yükseliyorlardı. Üzerinde bulundukları, gittikçe yükselen basamakları dallarıyla saklayan bu ağaçlar, çok hünerli bir bahçıvanın yarattığı desen içinde yerlerini almış görünüyorlardı. Toprak, tasviri mümkün olmayan güzellikte yeşil çimenlerle kaplıydı ve bütün bu manzara, Joseph ve Fanny'den daha yaşlı adamlarda, âşık olmadıkları halde de, romantik fikirler ve duygular uyandırabilirdi. (Kitap, III, Bl. V)

Fakat göreceğiniz gibi, XVIII. yüzyıl zevkine daha uygun olan **Tom Jones**'da Allworthy'nin evi ve mülkünün tasviriyle mukayese edildiği zaman, bu 'saf' bir tasvir gibi göründüğü halde, öyle değildir:

> Ev, tepenin güney-doğu tarafındaydı, fakat tepesinden çok eteğine yakın bir yerdeydi. Öyle ki, yarım millik bir sahada yükselen meşe korusu tarafından kuzey-doğudan gelen rüzgârlardan korunuyordu, fakat vadinin cazip görünüşünün zevkine varacak kadar da yüksekteydi.
>
> Korunun tam ortasında, meyilli bir şekilde eve doğru uzanan güzel bir otlak vardı. Evin çatısına yakın bir yerde çamlarla kaplı bir kayalıktan fışkıran bir dere, otuz ayak yüksekliğinde bir çağlayan oluşturuyordu ve sular, yavaş yavaş aşağı inmek üzere, kayanın dibine kadar yosunlu taşların üzerinden atlayarak düşüyordu. Sonra çakıllı bir yatakta kıvrıla kıvrıla gittikçe alçalan setlerden aşağı doğru düşerek akıyor ve evin yarım mil kadar güneyinde ve tepenin eteğinde bulunan, öndeki odaların pencerelerinden görülebilen bir göle karışıyordu. Kayın ağaçlarının ve karaağaçların zenginleştirdiği, koyunların otla-

> dığı güzel bir ovanın tam ortasını dolduran bu gölden bir nehir doğuyor ve denize karışıncaya kadar, binlerce çeşit otlakların ve koruların arasında kıvrılarak akıyordu. Nehrin büyük bir kolu, daha arkadaki bir adayı karadan ayırıyordu.
>
> Bu vadinin sağ tarafında, sarmaşıklarla örtülmüş olan ön duvarı kısmen sağlam kalmış harap bir manastırın kulelerinden birinin sınır teşkil ettiği köylerle süslenmiş başka bir ova vardı.
>
> Sol tarafta pek düz bir saha üzerine kurulmamış olan, içinde sanattan ziyade tabiatın hayranlık uyandıran zevkinin güzel bir şekilde yerleştirdiği tepeler, otlaklar, kuru ve su gibi çeşitli unsurların bulunduğu bir park vardı. Bunun ötesinde tedricen yükselen ve tepeleri bulutları aşan bir dağ silsilesi yükseliyordu. (Kitap, I, Bl. IV.)

Fielding'in 'Okuyucunun Kellesi Tehlikede' şeklindeki bölüm başlığının manasını küçümsememek gerekir. Böyle bir başlıkla Fielding, açıkça bizi olağanüstü bir şeyle karşılaşacağımız için ikaz etmektedir. Gerçekte Fielding'in bize verdiği şey, hiçbir XVIII. yüzyıl yazarı için istisna teşkil etmez. Allworthy'nin mülkü, Poussin ve Claude gibi ressamların tesiri altında ortaya çıkıp tabiatın küçük bir örneği olan yapay parkların örneği olarak bu yüzyılda bir mülk sahibinin benimsediği zevki ortaya koymaktadır. Fielding'in yapmak istediği, tabiatın tasvirini saf bir şekilde bize sunmak değildir. Böyle bir şey, XVIII. yüzyılın ortalarında çok tenkit edilecek bir hareket olurdu. Fielding, eserinde tabiatı, içine insanı yerleştirebileceği bir durumun panoramasını çizmek için kullanmaktadır. Bu çeşit tabiat tasvirleri, XVII. yüzyılda Avrupa'da yaygın olan, belli bir plana göre bahçe yapma geleneğiyle, romantik akımın karakteristik çizgisi olan vahşi tabiatın zevkine varma geleneği arasında bir geçişi ifade etmektedirler. Pope'un Twickenham'daki bahçesi, bu geçiş döneminin bir örneğidir. Allworthy'nin mülkünün içinden kıvrılarak akıp giden ırmak, Hogarth'ın güzellik anlayışına uygundur ve onun yılan gibi bükülerek akışı, Hyde Park'taki yapay ırmağa adını vermiştir. Durumun bir geçiş devrine ait oluşu, **Tom Jones**'dan alınan bu bölümün sonuyla, **Joseph Andrews**'dan alınan bir paragrafın mukayese edilmesiyle ortaya çıkabilir. **Joseph Andrews**'da ağaçlar, güzelliklerini çok hünerli bir bahçıvanın düzenlemesine borçludurlar, hâlbuki **Tom Jones**'dan alınan tasvirlerin son paragrafı, güzelliğini, sanattan çok tabiata borçludur.

Fielding'in bu gibi ayrıntıları vermesinin sebebi, artık açıklığa kavuşmuştur, zannederim. Fielding, bu çeşit tasvirlerle, hem Allworthy'nin sosyal mevkiini belli ediyor, hem de onun karakterini açıklıyor. Allwothy, Squire Western ile mukayese edildiği zaman, sakin mizaçlı ve zevkli bir insan olarak

ortaya çıkıyor. Çünkü Fielding, Squire Wastern'in mülkünü böyle tasvir etmemektedir. **Joseph Andrews**'da tasvir, başka bir amaç için kullanılmaktadır. Tabii anfiteatrın cazibesi, âşıkların romantik ruh hallerine hem uygundur, hem de ona zemin hazırlar. Karakterlerin ruh haliyle uyum içinde olan böyle manzara tasvirleri, romanda tasvirin gelişmesinde bir sonraki safhadır. Bununla beraber her iki durumda da, okuyucunun, aşina olduğu neoklasik bahçe düzenlemelerinden ve resimlerden yararlanarak, ifade edilen duygulara katılması beklenir.

Hem Poussin, hem de Claude, böyle ruh hallerini ifade eden resimler çizmişlerdir; Claude'un resimlerinde, sükûn içinde tefekküre dalmak, idealize edilmiş ṭabiat manzaralarında ifade bulmuştur. Salvator Rosa'da bu ruh hali, korku ve huşû duyguları ilham eden vahşi bir tabiat manzarasıdır. Bu resimleri gördükten sonra, aynı duyguların edebî tasvirlerinde de aranması bir ihtiyaç haline gelmiştir. Bu ihtiyacı, korku romanları yazan yazarlar karşılamışlardır. Bu romancıların, manzara ressamlarına ne ölçüde borçlu oldukları, 'Udolpho'nun Esrarı' (The Mysteries of Udolpho) adlı eserden alınan bir bölümde, Mrs. Radcliffe'in yaptığı bir tasvirde görülmektedir:

> Biteviye uzanan çorak bir arazide, arada sırada karaçam ve sedir ağaçları görülüyordu ve bu ağaçların kederli gölgeleri yara düşüyor ve dalları vadiye yuvarlanan sel sularına karşı duruyorlardı. Hiçbir hayat izi yoktu, sadece kayalar arasında dolaşan ve bakmaya korktuğumuz sivri kayalardan aşağıya doğru sarkan bir kertenkele vardı. Eğer Salvator yaşasaydı, böyle bir manzara çizerdi. Manzaranın romantik karakterinden etkilenen Aziz Aubert, herhangi bir kayanın ardından haydutların fırlayacağını düşünerek daima yanında taşıdığı silahlarından elini kaldırmadı. (Bl. III)

Salvator Rosa'nın böyle bir manzara çizeceğinden şüphe etmemek gerekir. O, bu gibi manzaraları, bir kere değil, defalarca çizmiştir. Mrs. Radcliffe ise, onun resimleri olmaksızın çok farklı bir tasvir yazabilirdi. Burada **Udolpho**'nun özünün en karakteristik özelliklerini anlatan bir şey vardır. Mr. Liddell bile bu gibi tasvirlerin tiyatro sahnelerindeki kısa tasvirlere dönüştürülmesi halinde, romanın hiçbir şey kaybetmeyeceğini iddia edemez. Aşağıda başka bir karakteristik sahne 'Otranto Şatosu' adlı romandan alınmıştır:

> Sonuçta Theodore, Matilda'nın kendisine göstermiş olduğu ormana doğru gitmeye karar verdi. Oraya varınca, ruhunda hüküm süren ve kendisine zevk veren melenkoliye en uygun olan, en karanlık gölgeleri aradı. Bu ruh hali içinde, farkında olmaksızın, eskiden keşişlerin sı-

> ğındıkları, şimdi ise kötü ruhların yaşadığı söylenen mağaralara doğru yürüdü.

Joseph Andrews'da 'dünyanın en güzel yerlerinden biri' Fanny ve Joseph'in yaşadıkları ruh haliyle uyum içindedir. Fakat Horace Walpole'un Theodore'u, melankolik ruh haline uygun bir yer arar ve bundan sonraki romanlarda yapılan tasvirlerde karakterlerin ruh halleriyle, içinde bulundukları durum arasında ilişki kurmak âdet olur. XX. Yüzyıl romanlarında durum tamamen böyledir. Disraeli'nin **Hanrietta Temple**'inde (kitabın sonunda) ve Wilkie Collings'in 'Beyazlı Kadın' (Bl. I, Kısım IX) adlı eserinde sahneler, hikâyedeki duygusal krizlerle tam bir uyum halindedir. Daha iyi romanlarda, bu tasvirler, **Jane Eyre**'deki kestana ağacının ifade ettiği gibi, sembolik boyutlar da kazanırlar. Bu kestane ağacının altında, güzel bir akşam Jane ve Rochester nişanlanırlar. Ertesi akşam ağaç, fırtınada yıkılır. Edebiyatımızın ilk devirlerinde, böyle bir olay, sadece kötüye işaret sayılabilirdi. **Jane Eyre**'de ise, bu hem semboldür, hem de kötü bir olayın habercisidir. Tasvirlerin bu iki anlamda kullanılışları, Viçtoria devri romanlarıyla birlikte göçüp gitmemiştir. L.P. Hartley, 'Ara Bulucu' (The Go - Between) adlı eserinde sembolik yabanî yasemini bu anlamda kullanmıştır.

Walpole ve Mrs. Radcliffe'in eserlerinde bu gibi durumlar, özellikle geliştirilmiştir ve bu sebepten dolayı, Jane Austen'in **Northanger Abbey**'de bu uygulamayla alay etmesi kolaydır, çünkü kendisi, manzara tasvirlerinde uygulamaları kullanmak eğilimini gösteriyordu. Jane Austen, sınırlı tasvirlerden dolayı, Mr. Liddell'in çok takdir ettiği bir yazardır. Bunun için onun bu uygulamalarını ayrıntılı bir şekilde incelemeye değer.

Jane Austen'in tipik manzara tasvirlerinden birini incelemek için, Emma'dan bir bölüm alalım:

> Bu tek başına duran kulübeye giden yol, kiliseye giden yolun aşağı tarafındaydı. Kiliseye giden yol ise, geniş fakat muntazam olmayan ana yoldan dik açılarla ayrılıyor ve tahmin edilebileceği gibi, kutsal Mr. Elton'un evine gidiyordu. Önce birkaç fakir evi geçmek gerekiyordu ve sonra yolun çeyrek mil kadar ötesinde papazın evi vardı. Bu eski, pek iyi olmayan ve mümkün olduğu kadar yola yakın olan bir evdi. (Cilt I, Bl. X)

Bu tasvirde her kelime, bir amaca hizmet etmek üzere kullanılmıştır. Sadece 'kutsal' kelimesinde kinaye vardır ve bu bölüm, Mr. Liddell'in istediği gibi, yani çevrenin haritası mahiyetinde bir tasvirdir.

Fakat Jane Austen'in bu tür tasvirleri, böyle faydacı bir amaca hizmet için yazılmamışlardır. Onun bazı tasvirleri, çok ustaca yapılmışlardır ve oku-

yucunun derinlikte yatan manayı anlaması için onları çok dikkatlice okuması gerekir. Jane Austen'in bu ustaca çizilmiş tasvirlerine bir örnek verelim:

> Hava sıcaktı; bahçede birbirinden ayrı olarak dolaştıktan bir süre sonra, fakrında olmaksızın birbirini ıhlamur ağaçlarının arasındaki yolun gölgesine kadar takip ettiler. Nehirden aynı uzaklıkta olan bu yol, bahçenin dışındaki gezinti sahasının bittiği noktaya kadar uzanıyordu. Yolun sonundaki alçak bir duvar ve yüksek sütunlar, aslında orada olmayan bir evin girişi gibi görünüyorlardı. Böyle bir bitişi yaratan zevk tartışılabilir, fakat yol, yürüyüş için çok cazip bir yerdi ve görünüşü çok güzeldi. Meyil, dibindeki manastıra yaklaştıkça, daha da dikleşiyordu ve yarım mil kadar uzakta aniden yükselen ormanla kaplı muhteşem bir yer vardı. Bu yerin dibinde ve himayesinde, önünde uzanan otlaklarıyla, nehrin kuşattığı Abbey-Mill Çiftliği yükseliyordu.
>
> Bu, insanın gözünü, gönlünü doyuran tatlı bir manzaraydı. İngiliz çayırlarının yeşilliği, İngiliz kültürü, İngiliz rahatlığı, parlak bir güneşin altında, insanı rahatsız etmeksizin tatlı bir manzara sunuyordu. (**Emma**, Cilt III, BI. VI.)

Bu bölümün sonu, şüphesiz ki, Walpole ve Mrs. Radcliffe'in tasvirlerine benzemiyor. Fakat bütün bu tasvir, Fielding'in tasvirlerine benzemekle beraber, 'Mr. Allworthy, burada kendisini yabancı hissetmezdi), burada farklı şeyler de vardır. Tasvir, manastırın çevresi ve Abbey-Mill Çiftliği olmak üzere iki bölümde incelenebilir. Çiftlik, Robert Martin'in yaşadığı yerdir ve Robert Martin'in Harriet Smith'e duyduğu ilgi Emma tarafından reddedilmiştir. Bu tasvir, Mr. Wilson'a göre, Emma'nın Robert Martin hakkındaki yanlış, züppece görüşlerini de açıklamaya yardım etmektedir. Emma'ya göre, Robert Martin sadece basit bir çiftçidir. Woodhouseların himayesinde olan bir kişi için uygun bir koca değildir. Jane Austen'in görüş açısından ise, bu tasvirde, Martin'in gerçek seviyesi ortaya çıkmaktadır. O, saygıdeğer bir çiftçi olarak Jane Austen'in hiçbir zamanı küçümsemediği bir kişidir. Tatlı ve İngiliz olan, çiftliğin görünüşüdür. Son cümledeki ölçülü olma endişesi, XVIII. yüzyılın coşkuya aldığı tavrı yansıttığı gibi, Martin'in sosyal düzen içindeki yerini de belirtmek içindir. Martin, bir aşağıdaki sosyal sınıfta olsaydı, görünüşe önem vermezdi; bir üst sosyal sınıfa ait olsaydı, yaşayışında yeni düzenlemeler yapar, Mr. Knightley'in Abbey mülkünü tasvirindeki eleştirilerde olduğu gibi, gösterişe kapılırdı. Tasvirin böyle kullanılması, son cümleyi ilk okuyuşumuzda edindiğimiz izlenimden, yani Jane Austen'in tabiat tasvirinin cazibelerinden ciddî bir şekilde kaçınmış olmasından çok daha önemlidir.

Bu, Jane Austen'in tasvirlerinde çok itinalı olduğunu inkâr etmek anlamına gelmez. Bu meselede Austen'in tavrı, Abbey mülkündeki yeniliklere yönelttiği eleştiride ifade bulmaktadır. Bu eleştirinin benzerlerini, aynı eserde başka bölümlerde de bulmak mümkündür. Böylece **Northanger Abbey**'de Bath'ın genel görünüşü, tabiat manzaralarındaki güzellik ölçülerine erişemediği için, mizahlı bir şekilde çizilivermiştir. Marianne'ın duyarlılığı, bu ölçülere duyulan inancın bir ifadesidir; **Mansfield Park**'ta diyaloğun büyük bir kısmı, yapılacak yeniliklerin tartışılmasına ayrılmıştır. Bu konuda Jane Austen'in yeri bellidir. Jane Austen, ölçülü olmanın yanındadır. Bu akla yakındır, çünkü modaya uygun bir şekilde yapılan tasvirlerde ölçüyü kaçırmak, Mrs. Radcliffe'inkine benzeyen tasvirlerin, ağırlık kazanmasına yol açabilirdi. Bazen Jane Austen'in, Mansfield Park'ta Fanny Price'in Portsmouth'un çevresini tasvir ederken, kendi ölçülerinin normal sınırlarını aştığı iddia edilir. Gerçekte bu eserde, Jane Austen, normal olarak kabul ettiğinden daha çok ayrıntıya girmiştir. Fakat bunlar, konudan soyutlanmış ayrıntılar değildirler. Sıkışık oturma odaları, kusurlu davranışlar, mahremiyete önem verilmesi, kitap kıtlığı ve diğer ayrıntılar, Mansfielt Park'la tezat oluşturacak şekilde ele alınmıştır. Romanın bu bölümünde sadece bir kere, Jane Austen, tasvirin eserin bütünüyle olan ilişkisini unutmuş görünüyor:

> Gün, olağanüstü güzeldi. Aslında Mart ayı olduğu halde, hava Nisan ayındaki gibi yumuşaktı, hafif yumuşak bir rüzgâr ve parlak bir güneş vardı. Hava, arada sırada kısa bir süre için bulutlanıyordu. Böyle bir gökyüzünün etkisi altında, her şey çok güzel görünüyordu. Birbirini takip eden gölgelerin, Spithead'deki gemilerin ve daha uzaktaki adamların üzerindeki etkisi, yükselen suların durmaksızın değişen renkleri, mutlulukla oynaşması ve surlara çarptıkları zaman çıkardıkları tatlı sesler hep birlikte Fanny'i büyüleyen bir ahenk oluşturuyorlardı ve ona gittikçe içinde bulunduğu şartları unutturuyorlardı. (Cilt III, BI, XI.)

Bu bölümü ilk okuduğumuz zaman, Jane Austen'in bu sahneye, bir roman yazarı olarak değil de, bir ressam olarak baktığını zannediyoruz. Bununla beraber, burada bile tasvir, bizi bir karakterin içinde bulunduğu duruma götürüyor. İlk şaşkınlığımız geçince, tasvir, Radcliffe'in ruh halleriyle tabiat tasvirlerini birbirine bağlayan üslubuna benzemeye başlıyor. Fanny ve ailesi, en güzel Pazar günlerinden birini yaşarken ve Henry Crawford'un kolunda, güzel bir günden başka ne isterdi? Fakat onun hemen hemen unuttuğu şartlar, idealize edilmiş olan bu tabiat tasvirinin bir parçası değildirler:

> Eğer onun kolunda olmasaydı, ona ihtiyacı olduğunu hemen hissederdi, çünkü bir haftalık bir hareketsizlikten sonra gelen böyle bir gezinti için kuvvete ihtiyacı vardı. Fanny, her zamanki faaliyetlerinden

> mahrum edilmiş olmanın tesirlerini hissetmeye başlıyordu. Portsmounth'a geldiğinden beri, sağlığı bozulmuştu ve Mr. Crawford ve güzel hava olmasaydı, şimdi ayakta duracak halde olmazdı.

Üstelik dostlukları ilerlediği halde, Crawford, Edmund değildir. Sonuçta burada tasvir, Mrs. Radcliffe'in tasvirlerinde olduğu gibi, durumun önemini artırmak için değil, mukayese için kullanılmaktadır ve bölümün sonuna kadar büyük çapta ayrıntının verilmesi gerekmektedir.

Jane Austen'in kaçındığı şey, Udolpho'daki tasvirlerin yapaylığıdır. O, eserin organik yapısı içindeki tasvirlerden kaçınmamaktadır; yani tasvirler, karakterleri, ruh hallerini ve durumları açıklayıcı mahiyette ise, onları kullanmaktan çekinmemektedir. Sir Walter Scott'un bu konuda bir endişesi olmamıştır. Mrs. Radcliffe gibi, o da, muhtemelen ondan öğrenerek, dramatik değeri olan tasvirleri, amacına uygun bulduğu takdirde, kullanmaktadır. O da, Mrs. Radcliffe gibi, yukarıda sözü geçen manzara ressamlarının eserlerinin tesirlerinin farkındadır:

> Eğer Hindistan, büyük bir ülke ise... Burası da romanslara sahne olmuş bir ülkedir. Tabiat insanda en ilâhî duyguları uyandıracak kadar güzel, gürüldeyen çağlayanlar, çıplak tepelerini gökyüzüne kaldıran dağlar, -gölgeli vadilerde kıvrılarak yayılan göller, her kıvrımda insanı daha romantik bir köşeye götürüyor- kayalar, gökyüzündeki bulutlara değiyor. Salvator'un bütün vahşi tabiatı burada; orada ise, Claude'un cenneti andıran sahneleri var.
>
> (Guy Mannering, BI. XVII.)

Sir Walter Scott, en iyi eserlerinde bu gibi sahneleri yaratmakta veya onları resimlerden ilham alarak çizmekte, Mrs. Radcliffe'ten ileri gitmiştir. Scott, daima gerçekten gördüğünü tasvir etmiştir. Aşağıdaki tasvir, 'The Heart of Midlothian' adlı eserde Jeanie Deans'in, ay ışığında esrarengiz Wilson'la karşılaşmasını anlatmaktadır:

> Yer, Salisbury Kayalıkları'nın arkasındaki vadinin dibindeydi. Arthur'un Yeri denilen dağın kuzeybatı yamaçları, bu kayalıklara çerçeve teşkil ediyordu. Dağların eteğinde, Aziz Anthony'ye ithaf edilmiş, keşişleri barındıran küçük bir kilisenin kalıntıları duruyordu. Böyle bir bina için bundan daha iyi bir yer seçilemezdi, çünkü küçük kilise, kayalık ve yolu olmayan dik yamaçların arasında bulunuyordu; büyük, kalabalık ve gürültülü bir şehrin yakınında olmasına rağmen, bir çöl üzerinde bulunuyordu. Şehrin uğultusu, uzak okyanusların sesi gibi, çok az dünyevî arzu ifade eden keşişlerin dualarıyla birbirine karışıyordu. Bu harabenin hâlâ görüldüğü dik yamacın altında, bu sayfalarda sözü edilen alçak Nicol Muschat'ın talihsiz karısını görül-

> memiş bir vahşetle öldürdüğü yer apaçık görülüyordu. Bu cinayetin işlenmesine sebep olan nefret, cinayetin işlendiği yerdeki taş yığınında yaşıyordu ve bu yeri korkuyla seyreden her yolcunun ağzından dökülen 'Mezarın bu taş yığını olsun' bedduasında ifade buluyordu.
>
> Kadın kahramanımız, bu felaket habercisi lanetli yere yaklaştığı zaman, kuzey-batıda yükselen ve yolculuğu esnasında karanlık bıraktığı yerleri aydınlatan dolunaya baktı. Bir an ayı seyreden kadın, ilk bakışta gözlerini kaçırdığı taş yığınına yavaş yavaş ve korkuyla döndü. Önce hayal kırıklığına uğradı. Ay ışığında gri bir nokta gibi görünen taş yığınının yanında hiçbir şey görünmüyordu. Kafası, birbirine karışan çağrışımlarla doldu. Beklediği kişi, kendisini aldatmış ve sözünde durmamış mıydı? Verdiği sözü yerine getirmek için acele etmiyor muydu Ya da kaderin bir cilvesi, onu gelmekten alıkoymuş olabilir miydi? Acaba bu kişi, gizli korkuların telkin ettiği gibi, dünyevî bir yaratık değil miydi? Amacı, onu boş ümitlerle aldatmak, boşuna yormak, korkutmak, yani halkın inandığı kötü ruhların yaptıklarını mı yapmaktı? Veya bu yaratığın amacı, sözleştikleri yere yaklaştığı zaman, kendisini ani bir korku kasırgasıyla kasıp kavurmak mıydı? Bu endişe dolu ruh hali, onun yavaş fakat kararlı adımlarla taş yığınına yaklaşmasını engelleyemedi.

Kullanılan dil, Mrs. Racliffe'inki gibidir, "meşum ve kutsal olmayan", "ani korkular" gibi ifadeler her iki üslupta da vardır, fakat manzaranın ayrıntıları gerçektir ve böyle bir yerde karşılaşma durumu, sadece okuyucuyu korkutmak için düzenlenmemiştir. Tasvirde böyle bir motif mevcut olmakla beraber, bu, Wilson'un içinde bulunduğu durumun mantıkî bir sonucudur. Ruh halleriyle, içinde yaşanan şartların uyumuna dikkat edilmiştir, fakat bir sanatçının materyalini böyle kullanmamasını gerektiren bir kanun yoktur. Yapabileceğimiz tek şey, sanatçı amacını gerçekleştirmekte başarılı olmadığı zaman, onu eleştirmektir. Scott, pek çok durumda olduğu gibi, bu durumda da suçlu bulunamaz.

Bu akımdan kendisini kurtaramayan yazarlardan biri de, Dickens'dir. Dickens'in tasvirlerinden çoğu, XVIII. yüzyıl ustalarında olduğu gibi, faydacı bir amaca hizmet ederler ve Dickens, olayların geçtiği yerleri seçerken, bunların eserin bütünü içinde ve bütünüyle uygun ve ilgili olmalarına dikkat eder. Dickens, tasvirlerine sembolik boyut kazandıran ilk İngiliz romancısı değilse de, bunlardan birisidir ve böyle yaparken büyük tehlikeleri göze almaktadır. 'Çorak Ev' (The Bleak House) adlı eserin girişi, Londralı bir bezelye çorbacısının temsil ettiği gerçek seviyesinden, Yüksek Mahkemenin yüreğindeki sembolik karanlığa geçiş bakımından meşhur bir bölümdür. Bu eserde yağmur ve selin, Lady Dedloc'un karakterindeki çözülüşü sembolleş-

tirmesi başarısızlık olarak değerlendirilebilir. Aşağıdaki tasvir, işlevsel olmaktan çok, saf bir tasvir olarak başarılıdır:

> Sel suları, Lincolnshire'a vardı. Parktaki köprülerden biri yıkıldı ve suların altında kaldı. Bitişikteki genişliği yarım mil olan alçak arazi, bataklığa dönüştü. İçindeki ağaçlar, mahzun adalara benziyorlardı. Bataklıktaki su, bütün gün yağan yağmurla bulandı. Hava, günlerce ve gecelerce öyle nemliydi ki, ağaçlar da sırılsıklam olmuştu. İşçi ağaçları keserken düşen dallar ve gövdeler çatırdamıyordu. Kemiklerine kadar ıslanmış olan geyikler, geçtikleri yerlerde küçük durgun su birikintileri bırakıyorlardı. Islak havada patlayan tabancaların sesi, keskinliğini kaybediyordu ve tabancaların arasından çıkan dumanlar, yeşilliğe fon teşkil ederek ağaçların tepesine doğru yavaş yavaş iniyorlardı.

Bu bölüm hakkında Mr. Liddell'in dediklerini kabul ediyorum. Onu sembol olarak kifayetsiz kılan şey, tasvirin niteliği değil, vurguladığı melodramatik durumdur.

Bu yazımda savunduğum fikirleri açıklamak için seçtiğim örnekler, eserin bütünü içinde işlevsel olmanın dışında, hiçbir ilkeye bağlı değildirler, fakat tesadüfen bu tasvirlerin yarattıkları tesirde bazı çıkış ve inişler ortaya çıkmaktadır. Hikâye ve tiyatro eserlerindeki olaylar dizisi ve karakterlerin yaşadıkları fiziksel ortamı belirtmek için, bu çeşit eserlerde eskiden bulunmayan, faydacı tasvirlerin tahliliyle işe başladık. Bundan sonraki safha, karakteri, yaşadığı coğrafî olduğu kadar da sosyal olan çevrenin içine yerleştirmek oldu ve sonra korku romanlarında manzara tasvirlerinin karakterlerin ruh hallerine ve durumlarına uygun olup olmadığını inceledik. Bu, bize pek yeterli görünmeyebilir, korku romanları, okumuş sosyal sınıflar tarafından pek tutulan bir moda olmamıştır. Bu modanın çöküşünü, 'Northanger Abbey' adlı eserde gördüğümüzü söylerken, tereddüt edebiliriz, fakat Jane Austen, buna şiddetle karşıdır ve romanda tasvirlerin, karakterlerin sosyal ve kültürel yerlerini tayin etmekte kullanılması gerektiğini söyler. Bununla beraber Scott, Mrs. Radcliffe'ten daha tabii bir şekilde atmosfer yaratan tasvirlere devam eder, çünkü eserlerinin özelliği bunu gerektirir. Nihayet Dickens'da tasvirler, sembolik bir boyut kazanırlar.

Bundan sonraki örnekte yeni bir akımın başladığını görüyoruz. Bu konuda hiç kimse, Trollope'tan daha faydacı olamaz. Trollope, hiçbir zaman, tasvirlerini bir ruh halini ifade etmek, onlara sembolik boyutlar kazandırmak için kullanmamıştır. Trollope'un bu gibi tasvirlerdeki başarısının genel seviyesi, 'Şifa Yurdu Müdürü' (The Warden) adlı eserin ilk bölümünde Hiram'ın Hastahanesi'nin tasvirinde görülmektedir:

> Hiram'ın Hastahanesi, bir şifa yurdunun adıdır; oldukça güzel bir binadır ve kilisenin yetiştirdiği mimarların sahip oldukları zevkin bir delilidir. Bu bina, katedrali kuşatan nehrin en uzak kıyısındadır. Londra'ya giden yol, bir derenin üzerindeki tek kavisli güzel bir köprüden geçer ve bu köprüden bakan yabancı, yaşlı adamların kaldıkları odaların pencerelerini görür ve her pencere diğerinden küçük bir payanda ile ayrılmıştır. Nehirle bina arasında, her zaman bakımlı tutulan çakıllı bir yol vardır; yolun sonunda, köprünün yakınındaki siperin altında, geniş ve iyi kullanılan bir yer vardır. Güzel havalarda bu yerde Hiram'ın üç veya dört duacısının oturduğu görülür.' Bir sıra halindeki payandaların, köprünün ve burada ani bir kavis çizen nehrin ötesinde, Mr. Harding'in evinin cumbalı pencereleri ve bakımlı çimleri görülür. Hastahanenin giriş kapısı, Londra yolu üzerindedir. Bu girişte on iki yaşlı adamın korunması için varlığı pek gerekli olmadığı halde, bizi Hiram'm şifa yurdunun hayırlı bir yer olduğuna inandıran ağır bir taş kemerin altında bir kapı vardır. Sabah saat 6'dan akşam 6'ya kadar kimseye kapalı olmayan, ondan sonra da hiç açık almayan ve sadece ustaca asılmış, ortaçağdan kalma bir çanın ipinin çekilmesiyle açılması mümkün olan, tokmağını kimsenin bulamadığı bir kapıdan geçerken, yaşlı adamların kaldıkları altı yer görülür. Bunların ötesinde ince bir demir perde vardır. İşte Barchester'in mutlu azınlığı, buradan geçerek Mr. Harding'in yeryüzü cenneti olan evine girebilirler.

Bu bölümde her şey, tek bir şey hariç, sadece yerin belli edilmesi için kullanılmıştır. Bunun doğruluğunu anlamak için, yerin kabataslak bir haritasını çizmek yeter. Bu tasvirde verilen her şey, bu maksat için gereğinden daha yeterlidir. Burada istisna olarak kullanılan ifade 'yeryüzü cenneti'dir. Mr. Eliot'un evini tasvir ederken, Jane Austen'in kullandığı 'kutsal' sıfatı gibi, 'yeryüzü cenneti' de faydacı tasvir olarak karakterlerin, durumlarını belli edecek bir şekilde kullanılmıştır. Bu ifade, Hiram'ın vasiyetinde yer alan duacıların sosyal statüleriyle, bakımevi müdürünün yaşama şartları arasındaki farkı göstermek için kullanılmıştır; aradaki perde incedir, ama demirden yapılmıştır ve bu perde, bu fakir adamları cennetin dışında tutmaktadır. Bundan başka 'yeryüzü cenneti' ifadesi kinayeli bir şekilde kullanılmıştır, çünkü onun temsil ettiği sulh ve sükûn, reformcu güçler tarafından bozulmak üzeredir.

Eğer bu örnek, tartışmamızda bir geriye dönüş anlamına geliyorsa, aşağıdaki, tasvirlerin çeşitli kullanılış şekillerini özetleyen bir örnektir:

> Gri ve kuru bir kasım sabahı Dorothea, arabayla amcası ve Celia ile birlikte Lowick'e gitti. Mr. Casaubon bir malikânede yaşıyordu. Bahçenin bazı kısımlarından görülebilen, karşısında papaz evi bulunan, yakındaki bina küçük bir kiliseydi. Kariyerinin başlangıcında, Mr. Casaubon, sadece bu malikânede yaşıyordu, fakat erkek kardeşinin ölümünden sonra ona sahip oldu. Bu malikânenin, meşe ağaçlarıyla dolu, iğde ağaçlarının gölgelediği bir yolu. güney-batısında bozuk bir çitle ayrılan ve piknik yeri olan bir parkı vardı. Salon pencerelerinden baktığımız zaman, mısırların ve otlağın bulunduğu seviyede, iğde ağaçlarının bittiği noktaya kadar uzayıp giden, yeşil. mevilli bir sahayı bütünüyle görebilirdiniz. Bu otlak, batan güneşin ışıkları altında göle karışıyor gibiydi. Evin insanı mutlu eden yanı buydu, çünkü güneydoğu yakası en parlak sabah güneşinin altında bile kasvetliydi. Buradaki saha daha sınırlıydı, çiçek yatakları bakımsızdı ve büyük ağaç kümeleri, özellikle koyu renkli porsuk ağaçları, yedi yarda kadar bir mesafede epeyce yükselmişlerdi. Yeşilimsi bir taştan inşa edilmiş olan bina, eski İngiliz mimarisine göre inşa edilmişti; çirkin değildi, fakat küçük pencereli ve kasvetliydi. İçinde çocuklar, çiçekler, açık pencereleri ve parlak eşyaları olsaydı, bu ev bir yuvaya dönüşebilirdi. Sonbaharın ikinci yarısında, koyu yeşil bitkilerin üzerine güneş ışığından mahrum bir sessizlik içinde düşen sarı yaprakların kalıntılarıyla bu evde de sonbahar hüküm sürüyordu. Mr. Casaubon ise, ortaya çıktığı zaman, kendisini böyle bir fondan ayırt etmemize yarayan herhangi bir canlılığa sahip görünmüyordu. (**Middlemarch,** Kitap I., BI. IX.)

Bu tasvirin amacı, açıkça olayların yerini belli etmektir. Nerede olduğumuzu biliyoruz ve sahneyi tasvir edebiliyoruz. Burada da, ıhlamur ağaçlarının gölgelediği yola, bozulmuş çite yapılan atıflarda, XVIII. yüzyılın insan tarafından düzenlenen, insan merkezli tabiatını hatırlatan unsurlar vardır. Batan güneşin ışıklarında göle karışıyor gibi görünen mısır tarlaları ve otlaklar, bize Claude'u hatırlatıyor. Bunlara ek olarak, karakter ve durumu açıklamaya yarayan bir grup ayrıntı vardır. Casaubon, sonbahardaki ölüm imajıyla eleştirilmektedir. Kasım sabahı gibi, o da gri ve kurudur. Mevsim özellikle seçilmiştir ve korku romanlarındaki gibi, sahne ve ruh hali arasındaki uyuma paralel bir manayı vurgulamaktadır, fakat George Eliot, bu sahnede mevsime sembolik bir boyut da kazandırmaktadır. Evin mutlu yanı, Dorothea'nın evliliğinde mahrum kalacağı hayatın sembolüdür; bu evde hiç çocuk olmayacak, bu evde parlak şeylerin süslediği hayaller gerçekleşmeyecektir.

Bütün bunlar geleceğin konularıdır. Dorothea ve Casaubon evlendikleri zaman, bu durumu tekrar hatırlamamız gerekecektir. George Eliot, balayından sonra, onların Lowick'e varışlarını tasvir ederek durumu bize tekrar hatırlatır. Son cümledeki keskin tezatlar, Dorothea'nın mutsuzluğun kışında yaşadığını şüphe götürmez bir şekilde ifade eder:

> Balayından dönen Mr. Ve Mrs. Casaubon, ocak ayının ortasında Lowick'e vardılar. Kapıda arabadan indikleri zaman, kar hafif hafif yağıyordu ve sabahleyin giyinme odasından mavi-yeşil oturma odasına geçtiği zaman, Dorothea, yolun her iki kenarından yükselen ıhlamur ağaçlarının beyaz bir yerden beyaz dallarını karanlık ve hareketsiz bir gökyüzüne doğru uzattıklarını gördü. Gökyüzünün en uzak tabakası, monoton bir beyazlıkta, alçalan tek renkli bulutların arasına gömülmüştü. Odadaki eşyalar da, onları en son gördüğü zamandan beri, sanki küçülmüşlerdi. Halıdaki geyik, mavi-yeşil bir fon içinde hayalet gibi görünüyordu. Kütüphanedeki okumuş tabakaya hitap eden edebiyat, esaslarının değiştirilemez taklitleri gibiydiler. Ocakta yanan meşe dallarının çıkardığı parlak ateş, durumla ters düşmekle beraber, Dorothea'daki yeniden doğuşu, canlanışı sembolleştiriyorlardı. Celia için aldığı akik işlemeli süs eşyalarının kırmızı deri kutularını taşıyan Dorothea da, yeniden doğuşun bir sembolüydü. (Kitap III., BI. XVIII.)

Işık ve gölgenin yarattığı tezat, 'Casterbridge Belediye Başkanı'(The Mayor of Casterbridge) adlı eserden alınan aşağıdaki örnekte de görülebilir. Middlemarch'tan alınan tasvirler, Claude'un ölçülü manzara resimlerini hatırlatırken, Hardy'nin tasvirleri, Salvator Rosa'nın resimlerini ve ilham ettiği renklilik ve canlılık kültünü hatırlatmaktadırlar:

> Bu muhitler, Casterbridge hayatının kasvetli yönlerini canlandırıyorlardı; güney ise, tam aksine neşeli bir muhitti. Bütün bu çevre, yazın bile güneş ışıklarından mahrumdu; ilkbaharda öteki çevreler sıcaktan kaynarken burada yer, kırağı kaplıydı. Kış mevsiminde ise, aynı yer, bütün ağrıların, romatizmaların ve azap veren ıstırapların yeriydi. Casterbridge doktorları, eğer kuzeydoğudaki bu coğrafi durum olmasaydı, açlıktan ölürlerdi.
>
> Yavaş, sessiz ve karanlık nehir ve Casterbridge Schwarzwasser'i, alçak bir yarın dibinde, her ikisi de, bir sınır oluşturacak şeklide akıyorlardı ve bu kıyıda duvarları ve sun'i toprak yığınlarını gereksiz kılıyorlardı. Burada Franciscan papazlarının yaşadığı yerlerin kalıntıları ve onlara ek olarak bir değirmen vardı. Bu değirmende akan sular, aşağıdaki çıkıştan gürüldüyerek düşerken, insana yalnızlığın feryadı gibi gelirdi.

> Yarın üstünde ve nehrin arkasında, bir grup bina yükseliyordu. Bu kütle, heykeli olmayan bir kaideye benziyordu. Heykelsiz olan bu kaide, yarım kalmış bir eser gibiydi ve gerçekten eksik olan, bir adamın ölü gövdesiydi. Çünkü kare şeklindeki kütle bir idam sehbasıydı, geride uzanan binalar ise, hapishanelerdi. Henchard'ın şu anda üzerinde yürüdüğü alan, idamları seyretmek için toplananların durduğu yerdi ve orada barajın gürültüsüne uygun bir ruh haliyle manzarayı seyrederlerdi.
>
> Bu yerin kasvetine karanlığın eklediği mübalağalı boyutlar, Hanchard'ı beklediğinden daha çok etkiledi. Henchard'ın özel durumuyla bu gamlı atmosfer arasındaki benzerlik eşsizdi, başka hiçbir tesir, sahne ve katkıya ihtiyaç yoktu. Bu manzara, yüreğindeki yangını melankoliye dönüştürdü ve Hencehard şöyle bağırdı: "Ne demeye buraya geldim!' İngiltere'de bu işlerin tek bir adamın tekelinde olmasından önce, idamları icra eden yaşlı adamın yaşayıp öldüğü kulübenin yanından geçip gitti. Köyün arkasına düşen dik bir yamacı tırmanarak köye girdi.

Bu tasvir, iyi olduğu kadar da, geriye atılmış bir adımdır. Mrs. Radcliffe gibi, Hardy de, oyununu açıklamakta, tasvir ettiği sahneyle Henchard'un ruh hali arasındaki uyumu ifade etmektedir. Hardy, bu işi Disraeli veya Wilkie Collins'den iyi yapmaktadır, çünkü o da, kısmen Scott gibi, gerçek bir manzaradan ilham alarak tasvirini gerçekleştirmektedir.

> Artık konumuzu özetlemenin zamanı geldi. Başlangıcında roman yapısı, karakterlerin fiziksel ve sosyal çevrelerinin eski hikâye türü edebiyatta olduğundan daha iyi bir şekilde belirtilmesini gerektirmiştir, çünkü bu karakterler, daha az evrensel ve daha çok yazarın yaşadığı zaman ve çağa aittirler. Karakterlerin yerlerinin tayini, somut bir şekilde yaratılan fiziksel ve sosyal çevrelerin yaratılmasıyla mümkün olmuştur. Bu, tasvirlerin, önce genel anlamda karakteristik özellikleri, sonra da karakterlerin ruh hallerini açıklamak amacıyla yaygın bir şekilde kullanılmasından çok eski değildir. Romanda 'falan karakter çok üzüntülüydü' deyip geçmek anlamsızdır. Tiyatro eserlerinde karakterlerin ruh hallerine katılmak daha az dolaysızdır. (Mesela bir romanı okurken, onu kendi duygularımıza göre yorumlarız) ve karakterlerle okuyucu arasında ilişki kurmanın bir yolu, tasvirlerin çağrışım yaratma güçlerinden geçer. Burada romancı, kendi zamanındaki resim sanatındaki gelişmelerden faydalanmak durumundadır.*

* Günümüzdeki resim sanatının romanın tasvir gücünü hala etkilediğini dikkate sunmak yerinde olur. Aşağıdaki alıntı, Virginia Woolf'un 'Between The Acts' adlı eserinden alınmıştır: 'Çatı, havanın tesiriyle kırmızıya çalan bir portakal rengine dönüşmüştü; içerde boş, hava bacasından gelen ışıkla aydınlanan, mısır kokulu, kapılar kapanınca karanlık

Bu safhadan sonra tasvirin sembolik boyut kazanması gelir ve böylece romandaki tasvirler, yazarın söylediklerinden daha fazla şey ifade etmek ve daha çok sözle ve zorlukla ifade edilebilecek şeyleri kısaca ifade etmek için kullanılırlar. Bir de meselenin bu denemede ima edilen yönü vardır. Bu yön, L.P. Hartley'in 'Kusursuz Bir Kadın' adlı, 1955'te basılmış olan romanında çok basitçe ifade edilmiştir: 'Tabiatın insanın duygularını yansıtması fikrinde bir yanlışlık yoktur; insan, kendi duygularını tabiata yansıttığı için, tabiatla insanın ruh hali arasındaki bir uyum bulunmaması duygusuzluk ve hayal gücü eksikliği anlamına gelirdi.' (BI. XVIII.) Fakat her yerde tasvirin, romanın bütünü içinde bir yerinin olması şarttır; bundan sonraki önemli kural ise, tasvirin en uygun yerde kullanılmasıdır. Bu esaslara dikkat edildiği takdirde, tasvirler, romanın dokusu içinde yerlerini alır ve bu bütünden soyutlanan zevk için okunan parçalar olmazlar, ne de romanın bütünlüğüne zarar vermeksizin çıkarılıp atılabilirler.

---

olan, fakat vagonları içeri almak için kapılar açılınca pırıl pırıl aydınlanan bir hol vardı. Uzun alçak vagonlar, denizdeki gemiler gibi, denizi değil mısırı göğüsleyen vagonlar, samanla dolu olarak akşamları dönüyorlardı. 'Eğe bu tasviri, Jane Austen'in, Mr. Elton'un evini tasvir ettiği bölümle mukayese edersek, artık tasvirlerin faydalı bir amaç için değil, istenen çağrışımları uyandırmak için kullanıldıklarını görürüz. Bu, çağdaş romanda kullanılan tasvirlerde görülen karakteristik bir niteliktir ve en iyi örneklerine kadın roman yazarlarından Elizabeth Bowen, Rosamund Lehman ve İris Murdoch'un eserlerinde rastlamak mümkündür. Virginla Woolf'un durumuna gelince, kendisinden önceki izlenimci yazarların etkisi olmaksızın onun da, kendi üslubunu bulması mümkün olamazdı. Bu konuyla ilgili bakımından Virginia Woolf'un kız kardeşi Vanessa Bell, çok hassas bir ressamdır; eniştesi, eleştirici Clive Bell'dir ve kendisi de biyografi yazarı Roger Fry'ın yakın arkadaşıdır.

VIII. BÖLÜM

ROMANDA SEMBOL

Roman teorisinin pek çok yönü, karmaşık olmakla beraber, hiç olmazsa rahatça anlaşılacak şekilde sınırlıdır. Mesela, sadece hikâye türü edebiyat, özet, tahlil ve sahne tekniklerini sırası geldikçe kullanır; sadece hikâye sanatında, bakış açısı geçerli bir kategoridir. Sembol ise, cesaret kırıcı bir şekilde geniş bir konudur. William York Tindall'ın dediği gibi, 'sembol' kelimesini bu anlamda ele alırsak, insanın bütün faaliyeti semboliktir. Şüphesiz ki, bir anlamda bütün edebiyat semboliktir. Dil için de aynı şey söylenebilir. Bir roman eleştiricisi, herhangi bir romanın, hatta en tek boyutlu ve gerçekçi bir romanın bile, bir semboller sistemi olarak görülebileceğini anlatan genel ve felsefi ölçüleri aklında tutmalıdır. Bununla beraber, roman eleştiricisinin, 'sembol' kelimesini kullandığı zaman, çok daha sınırlı bir şeyi kastetmesi muhtemeldir. Tindall'ın makalesinin amacı, bu zor kelimenin çeşitli anlamlarını birbirinden ayırmaktadır. Tindall, dilin edebiyatta kullanış şeklini açıklayabilmek için, bu güç kelimenin anlamını tam olarak tayin etmek istemiştir. Öyle ki, 'Çorak Ev' (Bleak House)'deki sisin **Karanlığın Yüreği**'ndeki karanlığın ve **Altın Çanak**'taki çatlağın sembolik anlamlarının anlaşılması mümkün olabilsin.

Amaca hizmet eden bir tanım üzerinde karar kıldığımız zaman, geriye onun eleştiride kullanılması kalmaktadır. Gide'in 'Pastoral Senfoni' adlı eserinin başlangıcında kar yağmaktadır. Bu kar, sembolik bir anlamda mı kullanılmaktadır, yoksa Gide, sadece romanın karlı bir havada mı başlamasını istemiştir ve yağan kar, yılın bu mevsimini somut bir şekilde ifade etmenin akla uygun bir yolu mudur? Eğer Joyce'un, karın, kesin ve açık bir şekilde sembolik olarak kullanıldığı 'Ölüler' (The Dead) adlı eserini okuduktan sonra, Gide'in eserinde dönerseniz, karın bu eserde de sembolik bir değere sahip olduğunu düşünebilirsiniz. Öte yandan, Rusya'da kar her zaman yağdığı için, karlı havalardan söz eden Rus romanlarını okuduktan sonra, Gide'in eserini okursanız, tavrınız ne olur? Gide'in eserinde yağan karı sadece

bir çerçeve olarak görmeye meyilli bir okuyucu için karın sembolik yorumu, gereksiz bir zekâ gösterisi olarak görünebilir. Aynı eserde kara sembolik bir anlam veren okuyucu da, karı kar olarak gören okuyucuyu duygusuz bulabilir. Bir eleştirici, diğerini, edebiyatı şifre çözen biri gibi okuduğu için, diğeri ise, hasmını, edebiyata derinlik, genişlik, anlam zenginliği kazandıran boyutları, -üstelik bu boyutlar, Joyce gibi yazarların açıkladıkları gibi, edebiyatın dokusunda mevcutken- inkâr eden biri olarak görülebilir. Bibliyografyada Philip Rahv, Robort Wooster Stallman, Harry Levin, Saul Bellow gibi yazarların eserlerinde ve Susanne Langer'in 'Yeni Bir Anlamda Felsefe' (Philosophy in a New Key) adlı klasik eserinde, sembol konusundaki bu farklı görüşler vardır.

Tabii ki, herhangi bir durumda, bir eseri sembolik anlamda değerlendirme, eserin tonunu ve ifade şeklini iyice anlamakla geçerli olabilir. Fakat bir eseri sembolik olarak değerlendirmek için, bazı genel hükümler yapılabilir. Ursula Brumm'ın denemesinin amacı, sembolik yorumun sınırlarını belli etmek, romanda kullanılan sembollerin tabiatını yeniden tanımlamak, sembollerin etkili bir şekilde kullanılışını açıklayarak bir sınıflandırma yapmaktır. Profesör Brumm'un denemesinin tesadüfen verdiği zevklerden birisi, William York Tindall'ın yazısından sonra gelmekle beraber, onun bakış açısından tamamen farklı bir görüşü savunmasından ileri gelmektedir. Roman teorisi, herhangi bir şeyin teorisi gibi, eleştiricilerin birbirlerine karşı çıkma kapasiteleriyle doğrudan doğruya ilişkili bir şekilde daha kesin çizgilere sahip olmaktadır. Roman teorisindeki eksikliklerden birisi de, benzeyen görüşlerin farklı olanlardan daha ağır basmasıdır.

William York TİNDALL

Sembol: Dilsiz Konuşma

Sembollerin, uygun dünyalar inşa ederken ve bu dünyaları tanıtırken, duygu ve düşüncelerimizi de ifade ettikleri, Hazreti Musa ve Blake'ten önceki bütün yazarlar için bilinen bir şey olduğu gibi, o günden beri herkesin bildiği bir konu haline gelmiştir. Hemen akla Melville, Baudelaire ve İbsen geliyor, fakat XX. yüzyıl, çağımızın en büyük yazarları da dâhil olmak üzere, daha kalabalık bir romantik sembolist yazar grubunu da beraberinde getirmiştir. Bunlar, yalnız Wallace Stevens ve Faulkner, Mann, Kafka ve Conrad gibi bütün birinci sınıf yazarlar değil, aynı zamanda onlar kadar önemli, fakat daha da popüler olan F. Scott Fitzgerald ve T.S. Eliot gibi, sembolik unsurlardan sembolik dünyalar yaratan ve gerçeğe bakış açımızı şekillendiren yazarlardır.

'Muhteşem Gatsby' adlı eserden Dr. T. J. Eckleburg'un gözlerini düşününüz:

> West Egg ve New York'a giden yolun tam ortasında araba yolu, tren yoluyla birleşiverir ve çeyrek mil kadar ona paralel bir çizgide ilerler ve sonra arazının terk edilmiş, belli bir noktasında gözden kaybolur. Burası, dişbudak ağaçlarının doldurduğu bir vadidir -burası dişbudakların, buğdayların gibi silsile oluşturdukları olağanüstü bir çiftliktir ve burada tepeler ve dişbudakların ev biçimine girdikleri acayip bahçeler vardır... Fakat gri renkli toprağın ve onun üstünde oradan oraya sürüklenen kuru tozun üstünde, aniden Doktor T. J. Eckleburg'un gözlerini görürsünüz. Dr. T. J. Ecleburg'un gözleri, mavi ve çok iridirler- onların retinaları, yarım yarda kadar yüksektirler. Bu gözler, bir yüzden değil, hiç olmayan bir burnun üstünde duran bir çift muazzam, sarı gözlük camlarının arkasından bakarlar. Açıkça ülkenin bu yöresinde sanatını daha iyi icra etmek isteyen bir göz doktoru, çılgınca bir şaka yapmış ve bu gözlükleri oraya yerleştirmişti. Sonra onları arada unutmuş, kendisini ebedi bir körlüğe mahkûm etmiş, göçüp gitmişti. Fakat renksiz günlerin kararttığı bu gözler, güneşin ve yağmurun altında karanlık çöplüğü seyretmekte ve düşünmektedirler.

Fitzgerald'ın insanı hüzünle dolduran ve romanda tekrarlanan bu imajı, birçoklarının sembol dedikleri şeydir. Eğer bu imaj, daha geniş bir yapının vazgeçemez bir parçasıyla -Faulkner'ın 'The Sound and the Fury' adlı eserinin sonunda yer alan tablodaki tek göz, Eliot'un 'İçi Boş Adamlar' adlı şiirinde Beatrice'in gözleri gibi, açıkça olmasa da, kötülük habercisi olarak romanda ve şiirde esas yapının unsurları olarak kullanılmışlarsa- sembollerin bir eserin unsurları olduğu ortaya çıkar. Bir eserin kendisinin de, unsurları gibi, sembolik olabileceği ihtimal dışı değildir.

Kokteyl Parti, sembollerden oluşmuş bir semboldür; eserde, açılanması zor olan bu semboller, birbiriyle gizli bir işbirliği içinde, işlevler yaparlar. Cin ve suyun, var olmayan bir malzemeden yemek yapmanın ve tek gözlerin, akla getirdiği, esasla ilgisi olmayan fikirler, eserin yaratacağı tesiri derinleştirebilir veya sınırlayabilir; eleştiriciyi heyecanlandırabilir, fakat bu gibi sembolleri oldukları gibi kabul eden seyirci, onların zenginleştirdikleri tecrübenin zevkine varır. Eliot'un Thomas ve Becket'i sanki seyircilerden söz ediyormuş gibi şöyle der: 'Onlar, biliyorlar ve bilmiyorlar.'

Bilenlerin ustaları, sembol yaratmanın bizim içinde yaşadığımız durumun tabii bir sonucu olduğunu söylerler. Sanatçılara yetişmeye çalışan veya onların yazdıklarını açıklamaya çalışan yeni filozoflar, sembollere atfettiğimiz değerin çok yerinde olduğuna bizi inandırmaya çalışırlar. Eğer kendisini

doğru anlıyorsam, Whitehead, sembolizmi bir algılama şekli ve hata sebebi olarak görür, fakat bazen edebiyattan söz etmesine rağmen, edebî sembolleri anlamamıza yardım etmek bakımından hükümleri çok genel ve konu ile ilgisizdir. Konu ile daha yakından ilgilenen Cassirer, insanın sembol yaratan bir hayvan olduğunu; dil, mit, din, bilim ve sanatın onun gerçeklerini yansıtmak ve anlamak için kullandığı sembolik ifade şekilleri olduğunu ve 'Bu sembolik ifade şekillerinin dışında kalan gerçeğin, insan tecrübesinin de dışında kaldığını' söyler.

Bütün bu filozofların iddia ettikleri gibi, algıladığımız her şey, aşırı ilgi duyduğumuz her şey ve bütün sanat dalları her zaman temelde sembolik olabilirler, fakat sembolizm, bazen bilinçli ve bir amaca yönelik olmuştur. İşte sembolizmin amaçlı ve bilinçli olduğu bu devirlerden birisiyle ve sanat dallarının birisiyle ilgilenmek istiyorum. Edebî sembolü tanımlamadan önce, genel anlamda sembolü ele almak ve sembolle işaret (sign) arasındaki farkı belirtmek veya hiç olmazsa, nasıl kullanıldıklarını göstermek gerekir. Webster'e göre, sembol 'kendisinden başka bir şeyi, muhakeme, çağrışım, alışkanlık veya tesadüfen temsil eden veya akla getiren bir şeydir; bu iki şey arasında özel bir benzerlik olmayabilir; sembol, devlet ve kilise gibi gözle görülmeyen bir fikir, bir nitelik, bir niteliğin görünen işareti olabilir.' Başka bir şeyi temsil eden bir şey olarak sembol, çokda cazip olabilir, fakat bir araştırmacının bakış açısından çok genel ve belki çok basite irca edilmiş bir tanımdır. Ben sembolü 'Görünmeyen bir şeyin görünür işareti' olarak tanımlamayı tercih ederim. Fakat bu tanım, notaya geçirilmemiş veya sadece duyduğumuz müziği içine almaz. Webster'in dua kitaplarındaki ifadelere benzeyen tanımı üzerinde durulabilir ve tanım, 'sembol bir ruh halinin görülebilen işarettir' şeklinde ifade edilerek daha kapsamlı bir hale getirilebilir. Bununla beraber, Webster gibi, bizim de başımız 'işaret' kelimesiyle derde girebilir.

'Sembol' ve 'işaret' kelimeleri, yaygın bir şekilde birbirinin yerine kullanılırlar, fakat bazen bazılarımız, 'işaret'le bir şey kastederken, 'sembol'le farklı bir şey kastetmektedir. Birisi, bir güçlük yaratırken, diğeri başka bir güçlüğün sebebi olur; 'işaret' anlatılmak istenen durumun tam karşılığı olarak 'sembol' anlamına gelir. Sembol ise, anlatılmak, istenen durumu çağrışımlatan bir teknik olarak işaret anlamına da gelebilir. Dr. T. J. Ecleburg'un gözleri, bir tabelayı işgal ettiklerine göre, basitçe 'işaret' sayılabilirler. Fakat kabul etmeliyiz ki, sembol oldukları için de, bir işaret sanılabilirler. Eğer işaret, kastedilen mananın tam karşılığı ise, sembolü de için olmalıdır, çünkü bir sembol de, kastettiği mananın tam karşılığıdır. Fark, işaret belli bir şeyin karşılığı olduğu halde, sembol belli olmayan bir şeyin karşılığıdır. Durum, zannedildiği kadar karışık değildir, 'sınırlı veya belli' kelimele-

riyle 'sınırsız veya belli olmayan' ifadeleri birbirlerine karıştırılmaksızın kullanılabilirler; özellikle eğer 'tam veya belli' kelimelerinin anlamlarını düşünürsek, bunlardan birisi uygundur. Dr. Eckleburg'un gözleri, Dr. Eckleburg ve işini kast eden bir işarettir. Sembol olarak Dr. Eckleburg'un gözleri, Webster'in açıklamasını kullanmak gerekirse, ifade edebileceğimizden daha fazla duygu ve düşünceyi akla getirirler. Çünkü verimsizlik, banliyö, modern dünya, amaçsızlık veya ahlaki baskı gibi kelimelerin ifade edebileceğinden çok daha fazlasını ima ettikleri için de, aynı kelimeler semboldürler.

Burada 'işaret' kelimesini tek ve belli bir şeye tekabül eden semboller için kullanacağım. Mesela, Amerikan bayrağı, Birleşik Devletlerin işaretidir. Bu işaret, postahanelerin, vergi dairelerinin ve gemilerin, bu devlete ait olduklarını göstermek için kullanılır. Bayrak, aynı zamanda, Iwo Jima'yı, General Grant'ın purosunu ve mezuniyet gününü de akla getirebilir - tıpkı Times Meydanı'nın belli bir yeri olduğu kadar, zengin kelimesinin psikolojik anlamlarını, imalarını ve çağrışımlarını bir yana bırakırsak, 'işaret' kelimesini, gösterge olarak düşüneceğim. İşareti, sembol olarak veya sembolü de taşıyan bir kelime olarak düşünmekten çok, sembol'ü, 'işaret'i de içine alan bir kelime olarak düşünmeyi tercih ediyorum - mesela, bayrak, yakınlık ve alışkanlıktan dolayı, postahaneyi de akla getirebilir.

Eğer işareti bir şeyin göstergesi ve Webster'in sembol için verdiği ve benim ikinci anlamda yaptığım değişiklikleri kabul edersek, sanatı sembol olarak düşünebiliriz ve sembolü de sanatta bulabiliriz. Cassirer'in '*İnsan Üzerine Deneme*' adlı eserine göre, sanat sembolik bir ifade şeklidir ve bu bakımdan dine veya bilime benzemektedir. Sanat, din ve bilim, insanın tecrübelerini yorumlayıp düzenleyen ayrı kâinatlar inşa ederler. Bu kâinatların her biri, gerçeğin yeni bir keşfi, yeni bir düzende yaratılmasıdır. İşlevleri birbirine benzemekle beraber, bu sistemlerin ifade ettikleri gerçekler farklıdır. Bilim, sistemini olgulardan oluştururken, sanat sistemini, niteliklerin bizde uyandırdıkları duygular, sezgiler ve ruh hayatımızdaki başka olaylardan oluşturur mit ve din de, farklı derecelerde aynı şeyi yapar. Cassirer'e göre, sanatın, mitin ve dinin ne olduğu, mantıki tanımlarla açıklanamaz.

Bununla beraber, Clive Bell'in, sanat hakkında söylediklerini görelim. Clive Bell, sanata 'manalı bir biçim' der, fakat bu tanım sanatın ne olduğunu ifade edemez. Sanatın bir biçimi olduğunu kabul ederek bu biçimin 'manâaı' oluşunu tartışabiliriz. Clive Bell 'manalı' sıfatıyla 'önemli' demek istemiyor, ne de 'manalı' kelimesi 'işaret'le aynı işlev icra eden bir kelime olarak kullanılıyor. Ona göre sanat, tabiatı kaynak olarak kullanmıyorsa, anlamsızdır. Bununla beraber, bir sanat eseri, yaratıcısının duygularını ifade ettiğine ve okuyucuda da bazı duygular uyandırdığına göre Clive Bell'in 'manalı' keli-

mesi, sanatın bazı duyguları ifade edebilmesi ve bazı duyguları uyandırabilmesi anlamına gelmektedir. Sanatta ifade edilen ve sanatın uyandırdığı duygular 'estetik duygulardır; kaynağıyla ve herhangi bir amaçla ilgisi olmayan bu estetik duygular, düşünce hayatımızın bir parçasıdırlar.

Bell'in 'manalı biçim' tanımını açıklamaya çalışan Roger Fry, Whistler'in 'sanat, sanat içindir' kuralına da aynı değeri vererek, Flaubert sanat 'bir fikrin ifadesidir' demekle sanatın anlamını açıklamış sayılır, der. Fakat ne Fry, ne de Flaubert, 'fikir' le ne kastdettiklerini açıklayamazlar. Bununla beraber bir fikir veya duyguyu okuyucuda da uyandırmak için, sanatçı ham maddesine 'belli bir düzen', 'belli bir desen' verir veya onu 'sembolik bir biçim' içinde sunar. İşte bu sembolik biçim, tecrübelerin en gizli, tanımlanması en zor olan tonlarlını bize iletir.

Fry ve Cassirer arasında bir yer işgal eden Susanne Langer, ikinci yazara daha yakın olmakla beraber, bir seminerde, bir sanat eseri, 'temsil ettiği gerçeğin kesin ve sınırlı olmayan, lenguistik bir yapıya sahip bir sembolüdür' der. Bu tanım, Susanne Langer'in son eserinde bulunmadığı için yazar, bu tanımdan vazgeçmiş olabilir. Fakat bu tanım Fry'inkinden çok daha doğru görünüyor. Bir sanat eserinin temsil ettiği gerçeğin kesin ve sınırlı olmayışı, onun sabit bir nesneye bağlı olmadığını ifade eder; sanat eserinin 'lenguistik bir yapıya' sahip oluşu ise, onun birbirleriyle ilişki içinde olan parçaların oluşturduğu bir bütün olması anlamına gelmektedir. 'Duygu ve Biçim' (Feeling and Form) adlı esere göre, bir sanat eserinin sembol oluşu, somut bir tecrübeden soyut bir fikir oluşturabilmesi demektir. Bana göre, sembolün böyle tanımlanması, daha ayrıntılı bir şekilde açıklanmasını gereksiz kılar. Bununla beraber, şimdilik, sembolü bir ruh halini ifade etmek için kullanılan bir teknik olarak düşünürsek, temsil ettiği ruh halinin kesin ve sınırlı olmadığını ve lenguistik bir yapıya sahip olduğunu kabul edersek, geçici olarak Susanne Langer'in tanımını benimseyebiliriz.

Mrs. Langer, birbirine paralel sembolik biçimleri olan sanat dalları, kullandıkları materyaller ve temsil edilen gerçek bakımından birbirinden farklıdırlar, der. Musiki, sesleri; resim, renkleri; heykeltraşlık, mermeri kullandığı gibi; edebiyat da, zamanın, yerin ve duyguların dinamik perspektiflerini yaratmak için kelimeleri kullanır. Musiki gerçek zamana, resim fezanın bir benzerine, edebiyat ise canlı desenlere dikkatini toplar. Resim ve edebiyatın unsurları veya materyalleri, her ne kadar kendilerinin dışında bir kaynaktan alınıp mantıki ilişkiler içinde düzenleniyorlarsa da, bu sanat dalları da, musiki kadar bağımsız ve tutarsız olabilirler.

Kendi başlarına kelimeleri amaçsız bulan Susanne Langer, onların edebiyat için sadece materyal olmaktan daha önemli olduklarını ifade eder. Edebiyatın unsurları, karakter, olaylar dizisi ve imaj olabilir; fakat kelimeler, bu unsurları oluşturan materyal ve bu unsurların oluşturduğu biçimden daha başka amaçlar için de kullanılırlar; edebî eserin lenguistik yapısında mecaz olarak da hizmet ederler. Cassirer'in 'Dil ve Mit' adlı eserinde dediği gibi, bir esiren özü, gücünü kendisini yaratan kelimelerden alır. Yine Cassirer'in başka bir yerde dediği gibi, eğer dil, bir eserin sembolik yapısına oluşturuyorsa, edebiyat bir semboller sisteminin unsurlarını başka bir sistemin sembolleri olarak kullanmaktadır. Kelimeler semboldürler, fakat sembollerin çoğu gibi, dilbilimindeki psikolojik anlam (connotation) ve objektif anlam (denotation) kavramlarında olduğu gibi, subjektif ve objektif imalardan mahrum değildirler. Eğer kelimeler, edebiyatın hem materyali, hem de unsurları iseler, bir sonattan ve estetik bir soyutlamadan farklı olan bir şiir, her parçası yaşanan bir tecrübenin bir kısmını temsil eden sembolik bir bütündür. Sınırlı veya sınırsız tecrübenin bir sembolü olarak edebiyat, sanat felsefecilerini ve ahlakçıları aynı şekilde meşgul eder.

Benim edebiyatla olan ilgim, bir felsefecinin ilgisine benzemediği gibi, bir ahlakçınınkine hiç benzemez. Cassirer, genellikle sanatı sembolik bir biçim (form) olarak tanımlıyor. Susanne Hanger ise, şiiri bir tecrübenin sembolü olarak görüyor. Hâlbuki ben, sadece şiir ve edebiyatı sadece sembolik bütünler olarak görmüyorum, aynı zama da bu sembolik bütünleri oluşturan unsurların da sembolik değerlerini işaret etmek istiyorum. Edebiyatta sembolleri incelerken, imajlardan hareket ederek eseri bütün olarak ele alıyorum. Bir sanat eserinde imaj, aşağı yukarı bütünün bir örneği olduğuna göre, Dr. Eckleburg'un gözlerine dönerek edebî sembolüm yapısını anlamak mümkün olabilir.

O tabelayı imaj olarak ele alırsak, onu belli bir eşya veya en az eşyaya benzeyen bir şey olarak görebiliriz. Bu obje, kendi başına bir anlam ifade etmemekle beraber, tecrübe ve hatıralarımızla zenginleşir. Biliriz ki, gözler, hatta gerçek gözler bakmak, gözlemek, suçlamak içindir ve gözlerle pek çok etkinlik ve davranışı birleştirebiliriz. Gözlerin bize hatırlattığı şeyleri hissetmemiz, açıklamamızdan daha kolaydır. Wall Street ile, eve dönen simaların geçtiği bir şehirlerarası yola yakın banliyö arasında, aynı yolcuları taşıyan bir tren yolu yakınında ve küllerle kaplı boş bir arazi ve gecekonduların ortasına yerleştirilmiş olan, tahripkar imalarla dopdolu kelimelerle ifade edilen bu tabela veya daha ziyade onun taşıdığı mana, aynı anda içinde bulunduğu dil ortamı tarafından zenginleştirilmekte ve sınırlandırılmaktadır. Kabul ediyorum ki, bu tabela boşlukta da olsa, aynı hüküm geçerli olurdu, çünkü ortam

olarak boşluk da bir anlam ifade eder. Bir eserde kullanılan her imajın bir dil ortamı vardır ve her imaj, taşıdığı anlamın bir bölümünü bu ortama borçludur. Dil ortamı, imajdan yararlandığı gibi, yollar, küller ve ima edilen yolcular, anlamca bu gözlere çok şey borçludurlar. İmaj ve onu ifade eden dil ortamı; birbirlerini sınırlayan ve anlamca zenginleştiren, sanat eserinin birbirleriyle etkileşen bu iki unsuru, aynı anda belli ve belirsiz duygular ve düşünceler taşırlar; bu imaj ve dil ortamından oluşan bileşik, sembolü oluşturur.

Dil ortamı içinde, ifade bulan imaj, **Muhteşem Gastsby**'nin bir unsurudur fakat, eğer bu imaj, içinde fonksiyon gösterdiği sembolik bütünün küçük bir örneği ise, ancak yaklaşık olarak böyledir; çünkü eser ve imaj, aynı şekilde ve birlikte bir fikri veya duyguyu ifade eden unsurlardan oluşmaktadır. Tabii toplumun durumu, edebî geleneği, kitabın yazarı ve okuyucusu hakkında bildiklerimiz, yer, zaman ve atmosfer, kitabı etkileyen ortam olarak düşünülebilir. Fakat bu çeşit bütün işleriniz için geçerli olan şartlar, çok genel ve uzaktırlar ve Dr. Eckleburg'un tabelasının içinde bulunduğu şartlar kadar etkili olabilirler. Bunun için, sembol olarak eser, sembol olarak imajdan farklıdır, çünkü o, imajı sınırlayan veya zenginleştiren yakın çevreden mahrumdur. Eser ve imaj, birbirine benzeyen lenguistik yapı ve işleme sahip olabilirler, fakat eser, etkileşeceği yakın ortamdan mahrumsa ve onun tarafından sınırlandırılıp yönlendirilmiyorsa, anlaşılması da zordur. Eserle çevre arasındaki etkileşim eksikliği, az çok eserin içindeki unsurlar arasındaki ilişkilerin karmaşıklığı ve zenginliği tarafından telafi edilir. Bu ilişkiler, eseri sınırlayarak ve zenginleştirerek bütünü oluştururlar.

Edebî sembol, ister bir eser olsun, isterse onun parçalarlından birisi olsun, açıkça somutlaşmış bir fikirdir. Ruhumuz ve canlılık prensibi, vücutlarımızı nasıl işgal eder ve onun yardımıyla parlarsa, düşünce ve duygu da, bir sanat eserinin biçimini ve sembol dediğimiz somut varlığını işgal eder. Shakespeare'in 'Bir Yaz Gecesi Rüyası'nda Theseus, sembol veya ona benzer bir şeyden bahsederken, şairlerin ve çılgınların 'saf aklın algılayabileceğinden çok daha fazlasını anlayabildiklerini, hayallere şekil verebildiklerini' söyler: 'Hayal gücü, bilinmeyen şeylere vücut verirken, şairin kalemi onları dilin kalıplarına döker ve gözle görülmeyen varlıkların zamanda bir yeri ve ismi olur.' Eğer Shakespeare'in bu sözlerini edebiyatta sembolün açıklaması olarak kabul edersek,'sembol'ün bilinmeyen ve görülmeyen bir tecrübenin hayal gücünün somutlaştırıcı gücüyle şekillendiğini anlarız. Semboller, şairin kaleminden çıktıkları ve kelimelerden oluştukları halde, bu kelimeler, sebep–netice ilişkisini işleyen mantığın hizmetinde değildirler ve mantık dışı amaçlara hizmet ederler. Mantıki ve pratik amaçlara hizmet etmeyen şiir dili, sembolik kavramlar oluşturmaya hizmet eder. Shakespeare'in bu çeşit

bir konuşmaya hizmet eden kelimeleri vardır; bu kelimeler, artık dil değil, somutlaşmış, şekillenmiş sembollerdir. 'Fırtına' (The Tempest) adlı eserde, şekillerden, jestlerden ve seslerden söz eden karakterlerden birisi, anlam yüklü olduğu halde, mantıki olmayan sembollere 'bir çeşit olağanüstü dilsiz konuşma' der.

Dikkatinizi, gösterdiği şeyin anlamından çok kendisine çeken 'işaret'in aksine, sembol temsil ettiği manadan ayrılmaz; çünkü sembol, temsil ettiği şeyin kendisidir veya bir çeşit kısaltma ile bütünü temsil eden bir parçadır. Sembolü tercüme etmek mümkün olmadığı gibi, onun yerine geçecek başka bir sembol bulmak da mümkün değildir. Wilbur Marshall Urban'ın **Dil ve Gerçek** (Language and Reality) de dediği gibi, sembol, genişlemeye direnen bir kavramdır. Duyular üstü gerçeklere uzanan sembol'ü kaynağı ifade edilmeksizin 'mananın yoğunlaştırılması' olarak tanımlayan bir filozof, sembolün 'açıklanan bir kaynağı içine alacak şekilde genişletilebileceğini' iddia eder. Eğer durum böyle olsaydı, sembol kullanmaya gerek kalmazdı. Dansçı 'Eğer manasını açıklayabilseydim, onu dans ederek anlatmak zorunda kalmazdım' demekle, sembolün dilde ifade edilmesinin mümkün olmadığını söylemek istemiştir. Bu fikirlerinden dolayı tenkit edilen Urban, Yeni Eleştiricileri hedef almıştır. Fakat sembol, hâlâ açıklanması gereken ve açıklanması zor olan bir kavramdır. Sembol, sınırlı ve genellikle kendisiyle özdeşleşebilen bir işarete de sahip olmakla beraber, ne kadar uğraşırsak uğraşalım, içinde tayini mümkün olmayan bir şey taşır. Onun içinde zekânızla açıklayamadığımız bir sır vardır. Carlyle'in dediği gibi, bizim de inandığımız gibi, sembol, manasını aynı anda açıklar ve gizler.

Sembol, taşıdığı anlamı gizler ve tam olarak bu anlamın açıklanması mümkün değildir. Çünkü sembol, filozofların rasyonel olmayan, çocukça ve ilkel buldukları iki şey arasındaki benzerlik (analoji) üzerinde kurulmuştur. Cassirer, ilkel insanın bir şeyin benzerini, gerçeğiyle karıştırdığını söylemiştir. Whitehead de, eşyanın gerçeğini araştırırken, benzerliğin modern bir hataya sebep olduğunu söylemiştir. Fakat yazarlar, eski bir hayali tekrar yakalayarak ondan konuşma dili'nin ifade edemediği şeyleri anlamak için, maddi dünyaya meydan okuyan uygun bir ifade aracı, bir teknik yaratmışlardır. Eğer sembol bir benzerliğe dayanıyorsa, mecaz ile ilişkisi vardır, fakat bu ilişkiyi açıklamak için biraz beklememiz gerekir. Şimdilik sembol, yarısı ifade edilememiş, yarısı belli olmayan bir mecazdır, demek yeter. Mecazda olduğu gibi, benzeyen ve kendisine bir şey benzetilenden oluşan denklemin her iki tarafındaki unsurlar, birbirlerine yarı yarıya benzerler. Bu benzeyiş, bazen nitelik bakımından yapısaldır; bazen de işlevseldir, fakat hiçbir zaman taklide veya temsile dayanmış Dr. Eckleburg'un gözleri ve bu gözlerin çevre-

si, ifadesi mümkün olmayan bir duyguyu ve düşünceyi uyandıracak güçtedir; onlarla benzerliği vardır, fakat onun bir takliti değildir.

Böyle bir sembolün yaratıcısı, Henry James'in antikacısı gibidir; altın çanağı kutusundan çıkaran bu antikacı, bu değerli nesneyi, kendisi kadar önemli olan bir mesajı vermek için, ortada bırakır. Bu sembolün yarattığı tesir, bir açıdan belli olduğu halde, başka bir açıdan belli değildir ve bu tesiri yaratan şey veya sembolün kendisi tanımlanabilecek kadar bellidir. Belki de tanım aramak boşunadır. Çünkü eğer tanımları, gözden geçirip benim tartışmalarıma bağlı kalarak hüküm verirsek, bu çok zor bir iş olur. Bununla beraber, benim edebiyatta sembol hakkında düşüncelerimi aşağıda bulacaksınız:

Edebî sembol, ifade edilemeyen bir tecrübenin benzeridir, dil unsurlarında ifade bulur, bu dil unsurları dilin sınırlarını ve ifade edilmek istenen gerçeğin sınırlarını aşar; duygu ve düşüncelerimizin karışımından oluşan bir tecrübeyi somutlaştırarak ifade eder. Konuşma dilinde ifadesi mümkün olmayan bir tecrübenin benzerini sadece bir imajla somutlaştırmak gerekmez. Bu tecrübeyi bir sembolde somutlaştıran, bir ritm, bir olaylar dizisi, bir edat, bir yapı veya bir şiir de olabilir. Bu garip denklemin tek yarısı, öteki yarısını somutlaştırabilir ve sembol, sembolleştirdiği şey olur.

İyi işleyen bu tanıma alınan tavır, çok güzeldir ve her devrin edebiyatına uygulanabilir. Fakat **Tom Jones** ile **Moby Dick**'taki sembolleri mukayese edersek, aralarında derece farkının olduğunu görürüz. Aklımdaki şey, genellikle edebiyattan çok, sembolist edebiyattır. Özellikle sembolik yazma, sembolist edebî devirlerde, metodunu kendiliğinden uygulamada yaygın olan dil içinde bulur. Benim ele alacağım yazarların çoğu, bilinçli sembolistlerdir - sembolist yazarların bilinçli veya bilinçsiz olmaları önemli değildir, önemli olan, yarattıkları eserin çeşididir. Zannederim ki, bu yazarların eserlerini birbirinden ayrıt eden derece farkını tanıyabiliriz. **Tom Jones**'un yazarı, sembolist ise, edebiyat sembolik olduğu için sembolisttir. Farkı ayırt etmemize yarayan işaret, sembolün vücut bulduğu analojidir veya imajdır.

Sembolik anlamda mecazın bilinçli ve bilinçsiz bir şekilde kullanılışına dönüp dört sembolistin yaptığı hükümleri görelim. Mrs. Hawthorne'a yazdığı bir mektupta Melville, **Moby Dick** hakkında şöyle der:

> Mesela, 'Ruh Fışkırması'n ima edişiniz, önce bana onda anlaşılması zor bir mananın olduğunu gösterdi. Fakat o durumda, ben onu kastetmedim. Kitabı yazarken, eserin bütünüyle alegorik bir yapıya sahip olduğuna dair belli belirsiz bir fikre sahiptim, kitabın bölümleri de, alegorik bir yapıya sahiptirler. Fakat Mr. Hawthorne'un mektubunu

> okuduktan sonra, ikinci derecede önemli olan bölümlerin alegorik değerlerini ilk defa gördüm. Bu mektup, herhangi bir örnek göstermeksizin eserin bütününün alegorik olduğunu ima ediyordu.

Zannederim 'alegori' kelimesiyle, Melville, bizim 'sembol' dediğimiz şeyi kastetmektedir. Yarattığı eseri keşfetmekten mutlu ve yarattığı eserin taşıdığı anlamın kitapla okuyucu arasında bir şey olduğunun hoşgörülü bir şekilde farkında olan yazar, eserinin başkalarında bazı duygu ve fikirleri uyandırdığını, bunun yaratıcısıyla hiçbir ilişkisi olmadığını bilmektedir. Merville, eserini yazarken, yarattığının kısmen bilincinde görünmektedir. Andre Gide, 'Plaudes' adlı eserinin önsözünde şöyle diyor:

> Eserimi başkalarına açıklamadan önce, onların onu bana açıklamasını beklerim. Yazarın bir eseri önce açıklaması, onun anlamını kısıtlar, çünkü ne söylemek istediğimizi bilsek bile, sadece onu söylemiş olduğumuzu bilemeyiz. İnsan, daima söylemek istediğinden fazlasını söyler. Ben, eserime farkında olmadan da neler koyduğumu bilmek isterim - eserimde bilincinde olmaksızın ifade ettiğim şeyler, Tanrı'ya aittirler. Bir eserin değeri de o kadar büyüktür. Tabiatta her şeyin kendi kendisini açıklamasını beklediğimiz gibi, kitaplarımız da okuyucular tarafından anlaşılmalıdırlar.

Bir mektubunda sembolist sanatın bilinçli ve bilinçsiz her çeşit niteliklerinden söz eden D.H. Lawrence, kullandığı sembollerin çoğunun planlı bir şekilde yaratıldığı halde, bazılarının çok sonra farkına vardığını söylemiştir. Kendisiyle yapılan bir görüşmede William Faulkner, 'Ben sadece bir yazarım. Edebiyatçı değilim...' demiştir. 'Belki de her çeşit sembol ve imaj eserde yer alıyor. Bilmiyorum. İyi bir marangoz bir şey yaptığı zaman, çivileri gereken yerlere çakar. Marangoz, işini bitirdiği zaman, çivilerin oluşturduğu şekil, olağanüstü bir desen ortaya koyabilir, fakat çivilerin bulundukları yere çakılış sebebi bu değildir.' Faulkner'ın cümleleri, herkesin bildiği gerçeği sade bir şekilde ifade ettiği halde, belki de o çiviler, bazı sembollerin de sembolüdürler.

Bilinçli veya bilinçsiz, şu veya bu meslekten yazarlar, semboller yaratırlar ve okuyucular da bu sembolleri benimserler. Elimizden geldiği kadar bu sembollerin işlevlerini ve kimin için yaratıldıklarını bulmalıyız. Romanda semboller, bir karaktere, yazara, okuyucuya veya eleştiriye hizmet edebilirler.

Bazı semboller, açıkça kitaptaki karakterlerden birisine hizmet edebilirler, bu karaktere bir mesaj taşıdıkları gibi, karakterin verdiği tepkiyle de, karakter hakkında bizi aydınlatabilirler. Eğer Joyce'un 'Bir Karşılaşma' (An Encounter) adlı hikâyesindeki yeşil gözlü adam gibi bir karakter, saç ve kır-

baca tepki gösterirse, onun tabiatını daha iyi anlarız. Sembolün yazara nasıl hizmet ettiğini anlamak için, psikoloji ve tarih bilgisine ihtiyacımız vardır, çünkü okuyucu o zaman ve tek bir fikre saplanmaz, sembolün kullanılış şeklini tayin edebilir. Bütün bunların ötesinde yazar, sembollerini düşündüğü şeyleri somutlaştırmak, hissettiklerini keşfetmek veya ifade etmek için kullanır veya eğer Faulkner gibi bir sanatçıysa, onları bir desenin unsurları olarak kullanabilir. Konuşma dilinin rasyonel ve günlük gerçeğin dışındaki tecrübeyi ifade etmek için yeterli olmadığına ve gerçeği tamamen açıklayamayacağına inanan yazar, dili mantık ölçüleri içinde kullanmak yerine, mantıki bir manayı, nitelik ve imaları zenginleştirmek için, anlatmak istediği tecrübeyi somut bir sembolle ifade edebilir. Sir Thomas Browne, 'Nerede aklımızın erişemeyeceği kadar derin bir mana varsa, bir ima ile yetinmek iyidir' der. İfade ettiğini zannettiği şeyle yetinmeyen bir yazar, onu daha iyi bir şekilde ifade etmek için sembol kullanabilir. Felsefeci, psikolog veya tarihçi için, yazarın sembolle olan ilişkisini araştırmak, yerinde bir harekettir. Fakat eleştirici için bu doğru değildir. Korkarım ki, eleştirici böyle yaptığı takdirde, amacını aşan bir hataya düşer.

Bir noktaya kadar okuyucu, yazarla aynı ilgileri paylaşabilir ve sembolde kendi tecrübesini hatırlatan bir şeyler bulabilir, fakat okuyucu için bir sembolün esas fonksiyonu, kendi tecrübesini bir perspektif içine yerleştirmek ve zenginleştirmektir. Bunun gerçekleşmesi için, sembolün anlaşılması, hatta dikkatsizce de olsa okuyucunun, bilinçaltı bir seviyede bu sembole tepkide bulunması ve açıklayamadığı bir anlamda tecrübesinin zenginleştiğini hissetmesinden dolayı şaşırması gerekir. Belki de bu, sembolist edebiyatı okumanın en yaygın ve en iyi yoludur. Bununla beraber, eleştiricileri için, bilinçsizlik bir hatadır. Onların sembollere gösterdikleri tepki, (bu tepki, yazar ve okuyucularınkinden çok daha keskindir) iki çeşittir. Birincisi, bir bilmece karşısında zekâ gösterisine benzer: Eleştiriciler, sembolün manasını açıklarlar ve somut olan sembolü konuşma dilinde ifade ederler. Veya eğer bu tepki estetikse, eleştiriciler, sanat eserinin bütünü içinde parçaların işlevlerini tayin etmeye çalışırlar.

Yazar ve okuyucu için sembol birleştiricidir. Sözlüklere göre, 'sembol' kelimesi, kökleri itibariyle 'dağıtmak' veya 'bir araya getirmek' gibi anlamlar taşır. Sembol, insan tecrübesinin bir alanıyla, öteki alanını, mesela bitkisel hayatla, ahlaki hayatı birleştirir. Birbirinden ayrı olan tecrübeleri birleştirerek bir düzene koyan sembol, görünüşte birbirinden ayrı olan şeyler araksındaki ilişkiyi ortaya koyar ve huzur verir. Tanrı'ya inananlar, sembolün birleştirici gücünü överler. Sözde olsun, şekilde olsun, dini ve politik semboller, insanı insanla ve insanı kendisinden daha büyük olan toplum ve Tan-

rı ile birleştirirler. Sembolün birleştirici ve barıştırıcı gücünden söz eden Jung, onun bilinçaltını bilinçle birleştirdiğini ileri sürmüştür. Whitehead ise, sembolün tecrübe çeşitlerini birleştirdiğinden söz eder. Bugünkü gibi dağınık bir dünyada bu birleştirici güç, değersiz değildir. Bunun için bundan daha önemli ve acil olan şey, sembolün bir edebî eserde parçaları birleştirerek bütünün hizmetine vermesidir.

Sembolün birleştirici olduğunu biliyoruz, fakat onun, yazarla okuyucuyu da, aralarında iletişim kurarak, birleştirip birleştiremediğini görmemiz gerekir. Sembolün, anlam taşıyıcı olarak ortaya attığı güçlük, -dilde ifade bulan bir nesneye benzemesine rağmen- manasının kesin olmayışından ileri gelmektedir. Önce sembol, kesin olarak tanımlanamayan bir şeyin benzeridir ve sonra bu benzeyen şeyi tam olarak anlamak mümkün değildir. Üstelik benzeyen şeyin dilde ifadesi açık değildir. Anlatılmak istenen tecrübe, sembolde somutlaştığına göre, sembolün dışında onu aramak mümkün değildir. Ya da manayı sembolden ayrı düşünmeye çalışmak, hem belli, hem de belirsiz olan boş bir şekil elde etmek demektir; bu şekil, sadece sahip olduğu şekilden dolayı anlamlıdır. Anlaşabilmek için, bir şeyi araç olarak kullanmak gerekir. Sembol, mana ile nesnel olanı veya geleneksel bir çağrışımı birleştirerek iletişimi sağlar. O halde sembol, bir şey işaret ettiği için bir anlama sahip olduğu ölçüde, yazarı, okuyucuyu ve olguyu birleştirir, fakat anlam, sembolün en küçük parçasıdır. Sembolün daha büyük olan parçası, meçhuldür ve manayı iletmek bakımından garanti vermez. Gördüğümüz gibi, yazarın sembolle aynı manada birleşmesi, ekseriye kusursuz değildir; bunun için yazarın, bir sembolle okuyucuya bir manayı iletmesi daha da kusurludur. Sembolün gerçekte taşıdığı anlamın ötesine geçtiğimiz zaman, iletişimin en iyi ihtimalle belirsiz ve kısmi olduğunu görüyoruz. Bir okuyucunun sembolden anladığı şey, sadece yazarın kastettiği şey değil, aynı zamanda okuyucunun kendi duyarlılığına ve bunun sonucu olarak sembolü kavrayışına bağlıdır. Sembolün taşıdığı anlamın derinliğine inmek, sembolün ifade şeklinin gittikçe daha iyi anlaşılmasından doğar. S.T. Eliot'un şiir hakkında söylediklerini burada hatırlamak yerinde olur. Şiir, bir sembol ve bağımsız bir nesne olarak yazarla okuyucu arasında, ilişki halinde bulunur; fakat yazarla arasındaki ilişki, okuyucu ile arasındaki ilişkiye benzemek zorunda değildir. Sembol, yazar bu manayı açıkça belirtirken, okuyucuya sadece telkin edebilir, fakat birinci durumdaki açıklama ile telkinin aynı olmak mecburiyeti yoktur. I.A. Richards, Eliot'un tam zıddı olarak, şiiri iletişimin en seviyeli şekli olarak görür ve onun sembolü işarete dönüştürerek bu işi başardığını söyler. Eğer sembol, işaretinden ayrı olarak yazar ve okuyucu arasında iletişim sağlama bakımından küçük bir değere sahipse, bu değer, sembolle okuyucu arasındaki iletişimden ileri gelmektedir. Bununla beraber, sembolün okuyucuya

taşıdığı anlamla, okuyucunun anladığı şey, birbirinden farklı şeyler olabilirler. Yine de sembolün okuyucu için ifade ettiği değer, bu kusurlu ilişkide aranmalıdır.

Belki de, sembol, bir öğrenme şekli olarak bir değere sahiptir, fakat bilmenin anlamı, bilenin ait olduğu ekole göre değişir. Eğer bu kişi, bilimsel ekole aitse, bilgi, olguyla tanışmak demektir; işaret bilmenin aracı olur ve Ernest Nagel'in işaret ettiği gibi, bilimin sembolü, işarete yardım eden bir icat olarak, sadece, bizi bilime götüren bir araçtır. Gerçekle dolaysız ilişkisi bakımından edebî sembol, bilimin sembolleri gibi, ama ondan daha kötü bir şekilde, bilgiyi taşıma işleminden öyle uzaktır ki, sembolün işareti bile faydasızdır veya bir tanım yapmaktan uzaktır. Eğer bilgi, gerçeği öğrenmek anlamına geliyorsa, edebî sembol, belirleyici olmadığı ölçüde daha uygun bir araç olarak görünebilir. Bununla beraber Yeats, yaşlı bir adam olduğu zaman 'İnsan, gerçeğin vücut bulmuş bir şeklidir, fakat gerçeği bilemez' demiştir. Burada 'bilmek' kelimesini kullanan şair, bir rasyonalist gibi konuşmakta ve sebep - netice ilişkisine dayanan bir muhakeme şekliyle öğrenmekten söz etmektedir. Hâlbuki biz, bir romantik şairin sembolü sezgiyle - mantığın müdahalesi olmaksızın bilginin kavranması - veya duyguyla kazanılan başka bir çeşit bilginin aracı olarak görmesini bekleriz. Onun için, sembol, duygu ve sezgiyle kazanılan, kusurlu olmasına rağmen gerçek gibi görünen bir bilgiyi somutlaştıran bir araçtır. Charles Williams'ın bir romanında, bir karakter, 'Ben, manaya en yakın olmak, sanki mana varmış gibi hissetmektir, diye düşünürüm' der. Duyguyla kazanılan gerçek bilgi, sembolün taşıdığı bilgidir. Fakat 'gerçek' kelimesi, gerçek bilginin bilimsel bilgi olduğunu ima eder; Yeats'ten verdiğimiz alıntı da, aynı şeyi kasteder.

Bilginin anlamını kabul etmeden önce, tecrübeye dayanmayan gerçekçiliğin (naive realizm) düşmanı olan ve bilimsel bilginin, bilgi çeşitlerinden birisi olduğunu savunun ve her bilgi çeşidinin gerçeği tanıtmaya uğraşan sembolik bir sistem olduğunu söyleyen Cassirer'in fikirlerine dönelim. Kendi gerçeğinin bilgisini taşıyan edebî sembol, bu bilgiyi nitelik bakımından eşyanın tabiatına denk olan şekliyle değil gerçeği yeniden yaratarak taşır. Yaratılan gerçeğin biçimini kavradığımız ölçüde, onun taşıdığı bilgiyi de kazanırız. Eğer bu açıklamayı kabul ediyorsak, sembolün değeri, gerçeğin bir örneğini yaratabilmesi ve onu bize anlatabilmesiyle ölçülür. Yalnız yaratıcı olmakla kalmayan edebî sembol, şekillendirdiği gerçeğin keşfine de hizmet eder. Belki bilgiyi dar anlamda düşünürsek, edebî sembolün sadece bir bilgi ediniş şekli olmayıp, aynı zamanda o bilginin kendisine de sahip olduğunu, bir anlamda taşıdığı bilgiyle dopdolu olduğunu ve kendisini yaratan bilinci de beraberinde taşıdığını söylemek yerinde olur.

Eğer duygu, gerçeğin bir kısmını kavramaya yarıyorsa, çok çeşitleri olan duyguyu ele almalıyız. Yazarın yaşadığı ve dilde somutlaştırdığı tecrübe bir yana, duygu bizim için bir işaret ve uyarıcı olan sanat eserine gösterdiğimiz tepkidir. Eğer hassas ve tecrübeliysek, onda bulunan değeri anlarız. Fakat birbirine benzeyen hatalı yorumları yapan kişilere göre, bizim bulduğumuz değer subjektiftir ve mümkün olan bir değerin ifadesi olmadığı zaman, güvenilir olamaz. İkincisi, sembolün somutlaştırıp bize ilettiği duygu olabilir. T. S. Eliot'un 'Gelenek ve Şair' adlı denemesinde dediği gibi, bu duygu objektiftir, öznel değildir ve anlamlıdır. Üçüncü olarak duygu, ifade şeklinin yarattığı bir duygu olabilir. Sembolün taşıdığı duygunun kavranışı ile mukayese edilirse, bu pek de bize ait ve bilincinde olduğumuz bir duygu değildir ve hem bizden uzaktır, hem de özdeşleşme (empathy) yoluyla yakınlık duyacağımız bir tecrübedir. Eğer durum böyle ise, duygudan çok duygunun tefekkürü, bu icatlarla mutlu bir şekilde yüz yüze geldiğimizi ifade eder.

Sembolün taşıdığı duygu, bizim tepkimizdeki duygudan daha önemli olduğuna göre, sembolün kendisi, telkin ettiği şeyden daha önemlidir. Duygu, bir sembolde somutlaşmaz ve kendisini uyandıran gerçeğe benzemezse, psikolojik çağrışımlar, bir vücut bulup onda yeşerinceye kadar asıl kaynağına geri döner. Bu durumda sembol, başka bir şeyi gösteren başka bir şeyin yerini alan veya hatta başka bir şeyi temsil eden bir işaret gibi kullanılmamıştır; aksine yarattığı anlamla özdeşleşmiştir. Bu konuda Whitehead'in fikirlerindeki zorluk, onun sembolü sembolleştirdiği durum veya anlamla eşdeğerde görmesinden kaynaklanmaktadır. Ona, sembol ve taşıdığı anlam, bir denklemin iki çeşit ve aynı derecede önemli yanları gibi gelir. Bu, sadece kolaylık olsun diye, bazı sembol ve işaretler için geçerli olabilir, fakat edebî semboller için doğru olmaktan çok uzaktır. Biz, vücutsuz ruhlarla değil, bir vücutta somutlaşmış ruhlarla ilgileniyoruz; bu görüş, bizim metafiziğimize canlılık ve sıcaklık kazandırıyor; klasik bir şiirde ifade edildiği gibi, sembol, bizi vücudu üstünde iken büyüler.

Fikirleri mantığa ters düştüğü için, sembolist bir eleştirici, bir eserin bölümlerini çözümleyerek ve bu bölümlerin işlevlerini tespit ederek bütün hakkında hüküm vermesini sağlayacak rasyonel bir metoda sahip değildir. Eğer bir eleştirici, sembollerden çözümlemelerle doğruluğu ispatlanamayacak anlamlar çıkarırsa, yardım için sezgi ve duyguya başvurmalıdır. Bu, bir eserin keşfine yarayan ani bir ilham değil, eserin içindeki duygunun anlaşılmasına yardım eden duygudur. Bu gibi duyguların doğruladığı çözümlemeler, bu duyguları açıklamaya da yararlar. Coleridge, 'Edebiyatın Biyografisi' (Biographia Literaria) adlı eserinde, 'Anlamaya başlar başlamaz hissettim' demiştir. Eser ve eleştirici, ne kadar nesnel olurlarsa olsunlar, edebiyat eleş-

tirisi, bir obje ile bir şahıs arasındaki ilişkidir. Yorum yapan araştırıcı, ne kadar soğukkanlı ve nesnel görürse görünsün, hisseden bir kişidir, çünkü insan, düşündüğünden çok hisseder. Eğer eleştirici, hassas bir kişi ise, onun çözümlemelerini yöneten ve sanat eserindeki duyguları anlamasına yardım eden şey, kendi duyguları olacaktır. Belki bu çeşit duyguya 'zevk' veya Eliot'un dediği gibi, 'duyarlılık'ta diyebiliriz. Eğer Eliot'un tavsiyesini küçümseyerek duyguların öznelliğinden, bizi gerçekten uzaklaştırmasından korkarsak, kendi sınırlı varlığımıza tahammül etmeye çalışmalıyız. Eğer bu çözülmesi zor mesele karşısında, bilgisizliğin getireceği taraftarlıktan korkarak Euclit'in bilgisine ihtiyaç duyarsak, başka bir boyuta sahip olan sembolün, konuşma dilinin başaramayacağı bir işi başardığını hatırlamalıyız. Sembolist edebiyatla uğraşan bir eleştiricinin yapacağı en iyi şey, Keats'in dediği gibi, 'eleştiricinin kendisini sanat eseriyle özleştirmesi' olmalıdır. Keats, eleştirici, meçhuller, sırlar ve şüpheler arasında, gerçeğin ve aklın sınırlarını ihlal etmeksizin yarım bilgiyle tatmin olmak zorundadır, der.

Bu edebî çözümlemelerin önemi -bu mesele, bu denemin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır- edebî bir eserin yapısın ortaya çıkarma ve daha dikkatsiz bir yaklaşımla gözden kaçabilecek bölümleri dikkate sunmalarından ileri gelir. Sembollerin çeşitlerini kısmen açıklamaya çalıştığım için, çözümlemelerim, sadece bu anlamda örneklere dayanmaktadır. Ele aldığı meseleleri çözümlemekte çok yönlü olmak veya başka eleştiriye yer bırakmamak şöyle dursun, eleştirilerim, okuyucunun rekabetine açıktır ve eğer onun esere gösterdiği tepki, benimkinden iyi ise, yardımından dolayı kendisini alkışlarım. Bununla beraber, eğer okuyucu -edebî bir eserin taşıdığı anlam, kesin bir şekilde sınırlı olmadığından- kendi yorumlarının sınırsız olduğunu söyleyerek bana karşı çıkarsa, bende, bir eserin taşıdığı anlamın sınırlarının kesin olmamasının 'sınırsızlık' anlamına gelmediğini söylerim. Onun veya benim yorumlarımızın ve bütün yorumların esere bağlı kalınarak yapılması gerektiğini eklerim. Yani yorumunuz, eserdeki sembolün hem kendisinin, hem de içinde bulunduğu dil ortamının sınırları içinde yapılmak zorundadır. Bir eserin taşıdığı manayı anlamaya çalışmak, ne kadar boşuna olursa olsun, eseri önümüzde tutan edebî çözümlemeler, son sözü söyleyecek kadar kesin ve kusursuz olmasalar da, herhangi bir açıklama kadar iyidirler.

Büyüleyici bir varlığın manasını anlamak için yapılan boşuna gayretler olarak tanımlayabileceğimiz, katı veya sıcak bir şekilde ahlaki ve öğretici bir sembol olan **Moby Dick** eleştirilerini ele alalım. **Moby Dick**'teki romantik semboller sistemini inceleyen 'Gazap Taşkını' (The Enchafed Flood) adlı makalede, W.H. Auden, 'Sembol, manası bilinçli bir şekilde anlaşılmadan

önce hissedilen bir şey veya bir olaydır. Bu, aklın çözümünden önce, duyguların aniden kavradığı bir şey veya olay veya objedir'dır. Bu fikre itiraz etmek, hemen hemen mümkün değildir, fakat Auden, şöyle devam eder: 'Bir sembolün manası, kesin bir şekilde sınırlı olmayıp çağrışımca zengindir ve farklı insanlar, aynı sembolde farklı manalar bulabilirler.' Auden, bu iddiasını Moby Dick'in, Starbuck, Ishmael, Ahab ve öteki gemilerin kaptanları için farklı manalar taşıdığını, söyleyerek açıklar. Her yorum ötekilerden farklı ve baştan sona kadar açık olduğuna göre, balinanın anlamı, hem çeşitlidir, hem de bellidir. Bu, bize Auden'ın sözlerini hatırlatıyor, çünkü o da, sembolde çok anlamlılık bulmakla beraber, sembolü alegori ve işarete yaklaştırmaktadır ve böylece elimizde bir seri denklemle kalmaktayız. Bununla beraber, sembolün işaretinin, çok sayıda belli anlamlar taşımasında değil, anlamların belirsizliğindedir. Bu, Auden'nki gibi, muhakeme gücü olan bir makineye benzeyen sembolleri işarete dönüştürerek manaya düşkün yorumculara uygun, bilgisizce öznel bir tutumdur.

D. H. Lawrence, **Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler**'i okurken, Moby Dick hakkında şöyle der: 'Moby Dick, tabi ki, bir semboldür. Ama neyin sembolüdür? Bunu Melville'in de bildiğinden emin değilim. O, sembollerin en iyisidir.' Daha sonra Lawrence, Melville'i kendisininkine benzemeyen bir metafiziğin adamı olarak suçlar, hikâyeyi 'ruhun bir macerası' olarak kabul etmeyi reddeder ve onu metafizik boyutlarından sıyırarak normal bir deniz macerası olarak anlamayı tercih eder. Bu, iyi bir başlangıçtır: Balina, bir balinadır, fakat herhangi bir balinadan daha anlamlı bir şeydir. Lawrence, dayanamayıp kendi felsefesi içinde belli bir yorum yapmak için, zevkle okumakta olduğu bu deniz macerasını bir tarafa bırakır ve şöyle der: 'Öyleyse Moby Dick nedir? O, beyaz ırkın en derinden akan kanının ta kendisidir. ... O, bizim, beyaz bilincimizin ve düşüncelerimizin yarattığı manyak bir yobazlığın büyülediği bir yaratıktır. 'Eğer balinanın imajı üzerinde düşünürsek, kabul etmemiz gerekir ki, onda cinsel çağrışımlar da vardır. O, düşüncenin ve bilincin tehlikeye attığı erkekliktir, fakat diğer sembolleri dışarıda bırakacak kadar liberal görünmemektedir. Her birimiz, çeşitli yorumların kalabalığına aldırmaksızın dağarcığımızı sembole taşıyor ve onun bize getirdiklerini takdirle bu dağarcığa dolduruyoruz. Sembol, böyle bir sorumluluğu üstlenmemizi gerektiriyor; bizim kusurumuz, manası kesin olmayan kavramlara tahammülü zor buluşumuzdur.

Orta Çağ'da yazılmış hayvanlara ait hikâyelerde de, balina figürü kullanılmıştır. Manzum eserlerin bu balığa hasredilmiş olan birinci bölümlerinde balina tasvir edilir. İkinci bölümde ise, balinanın manası tanımlanır. İnsan dimağını günümüze kadar kaybetmediği sembol yaratma alışkanlığı, Moby

Dick'i sınırlar veya somut varlığından arındırır. Eleştiricilerin düşüncelerini yansıtan bir ayna olan Moby Dick, onların antropolojik, politik, sosyolojik ve psikolojik olgu alanlarını ifade eder veya temsil eder. Bu gibi eleştirileri düşünüyormuş gibi, Melville, aşağıdaki alıntıyı girişinin özetine dâhil etmiştir: "Aman Tanrım! Mr. Chace, ne oluyor? diye cevap verdim. "Bir balina tarafından delik deşik edilmekteyiz."

William Ellery Dedgwick, balinayı yaratılış sırrının bir sembolü olarak görürse de, sembollerden belli denklemler oluşturmayı reddeder: 'Hiçbir hüküm, bu sembollerin taşıdıkları anlamı ve canlılığı ifadede edemez. Tek tek veya birbiriyle ilişki içinde (balina, Ahab ve deniz) nihai bir tanım veya özne- nesne ilişkisi içinde düşünülemezler.' Birbirleriyle sınırsız bir şekilde örülmüş olan ilişkiler ağı içinde, insan zekâsını şaşırtmaktadırlar. Sembolün mantıküstü bir anlam taşıyıcı olduğunu savunan Charles Feidelson, **Moby Dick**'ın felsefi bir arayış olduğunu söyler. Balina ve deniz imajlarında da bir dünya görüşü arayan insan, Emerson'un gerçek kavramına yaklaşır. Newton Advin, Melville'i bazen kendisiyle karıştırmasına, bazen de Dante ile alay etmesine rağmen, onun balinasının sade, Freud'cu, ahlakçı ve mitik anlamları, eseri tam olarak açıklamaktan uzaktır. Başkalarının balinayı anlayışları da başkadır.

Melville, belki de, yazdığı şeyin tam olarak farkında olmadığı halde, kitabına, hem bütünün parçaları olacak, hem de sembolik boyutlar taşıyacak bölümler koymaya dikkat etmiştir. Meşela, Spouter Han'ında Ishmael, 'tamamen ise bulanmış, her tarafı bozulmuş bir resimle karşılaşır. Bu resmin manasını anlamak için, onu birbiriyle çapraz bir şekilde kesişen ışık huzmeleri altında görmek, çok dikkatli bir şekilde incelemek, sistemli bir şekilde pek çok kere görmek ve çevredekilere onun hakkında sorular sormak' gerektiğini söyler. Resim, 'anlaşılması mümkün olmayan ışık ve gölge oyunlarından yaratılmıştır'. Bu anlaşılması zor, harikulade obje üzerinde düşünceye dalan Ishmael, şaşkındır fakat tablonun esrarlı ihtişamı, onu araştırmaya mecbur eder. O, 'ara sıra parlak, fakat ne yazık ki aldatıcı bir fikir olarak sizi harekete geçirebilir. O, gecenin rüzgârında karanlık bir denizdir. O, sıcağın kavurduğu bir çöldür. O, ebedi ışık, bolluk ülkesinden bir sahnedir. O, donmuş zaman selinin eriyişidir. Fakat bütün bu hayaller, tablonun ortasındaki meşum ve harikulade şeye yenik düşmüştür.' Onun deney mahiyetinde ve kısmen pek çok yaşlı adamın görüşlerine dayalı olarak geliştirilmiş olan teorisi, ortadaki meşum ve harikulade şeyin balina olduğunu savunur. Bu tablo, kitabın sembolüdür. Ishmael'in açıklamak için duyduğu mecburiyet, okuyucunun, eleştiricinin ve belki de yazarın içinde bulunduğu zor durumu ifade eder. Nihayet imajı keşfetmiş olmaktan duyduğu tatminle, Ishmael'in

onun manasını açıklamakta gösterdiği aceleci davranışı dikkate değer; hâlbuki Ishmael'in balina hakkındaki ilk düşünceleri, pek çok eleştiricininkinden daha iyidir.

Biraz sonra Father Mapple, Hz. Yunus ve balinanın hikâyesinden belli bir ders çıkarır. Bununla beraber, bu ders Ahab ve balinanın hikâyesini açıklamaktan uzaktır. Moby Dick'in bulunmasını teşvik etmek için, geminin orta direğine Ahab'ın çakmış olduğu altın para, bu durumu açıklamaktadır. Yerin merkezinden çıkarılmış olan bu altın para, üzerine işlenmiş olan üç dağ, bir kule, bir alev, bir horoz ve güneş kursunun yarısından oluşan figürlerle, Beyaz Balina'nın tılsımı olarak saygı görür ve yoruma açıktır. Ahab, monomanyak bir şekilde, bu figürleri anlamlı bulur, çünkü Emerson'un, uyum teorisine göre, 'Her şeyde belli bir anlam gizlidir, aksi halde bu şeyler değersizdir ve bu yuvarlak dünya, bu anlamdan sıyrıldığı zaman, bir hiçtir veya Boston civarındaki tepelerde yaptıkları gibi Samanyolu'ndaki boşlukları dolduracak bir toprak yığınıdır'. Ahab, sadece monomanyak değil, aynı zamanda kendisinin her şeyin merkezinde gören bir kişidir ve altın parayı, hem kendisini hem de dünyanın bir imajı olarak görür. Para, hem dünyaya, hem Ahab'a, hem de herkese Ahab'ın kendi esrarlı varlığını yansıtır. Starbuck, dünyaya daha sıhhatli bakar, fakat onun için de her şeyin alegorik bir anlamı vardır: Güneş, Tanrı'dır; vadiler, hayatımız ve üç dağ, Tanrının üçlü vahdetinin dünyadaki bir sembolüdür. Burçlar kuşağına aklını takmış olan Stubb, Bowditch'i insan hayatının süresi olarak görür. Flask için altın para, sigara parasıdır. Sadece geri zekâlı, eleştiricilerin eleştiricisi olan Pip, takdire layık bir yorumda bulunur: 'Bakıyorum, bakıyorsun, bakıyor; bakıyoruz, bakıyorsunuz, bakıyorlar' demekle yetinir. Obje ile karşı karşıya, gelip ona sadece bakan kişiler olarak kalırız, fakat ister monomanyak, öznel, ister pratik olsun, bütün bu seyirciler, yanılmaktadırlar. Bazı eleştiricilerin kabul ettikleri gibi, kitabın yorumunu kolaylaştıracak bir ipucu olmak şöyle dursun, bu altın para episodu, **Moby Dick**'in veya herhangi bir sembolik eserin nasıl yorumlanmaması gerektiğini gösterir.

Balinanın beyazlığı üzerine yazılmış olan bölüm, daha anlamlıdır, "Beyaz Balina'nın Ahab için manası açıklanmıştır" der, Ishmael ve 'Onun anlamı benim için daha ifadesini bulmadı' diye ekler. O, her şeyin niteliği olarak kabul ettiği beyazlık hakkında kararsızdır; beyazlık, birbiriyle çatışan zıtlıklarla dolu ve evrenseldir. Beyazlık, 'belirli olmayan, isimsiz bir korkunun sembolüdür', öte yandan 'yüce ve lütufkâr bir şeyin de sembolüdür'. Roman kişilerinin birkaçı beyazlığın bu iki özelliğinin tamamen bilincindendir. Oldukça bilinçli olan Ishmael bile, beyazlığın manasını öyle 'ifade edilmesi zor' bir şey olarak görür ki, onu anlaşılır bir şekilde ifade edebileceğinden ümidi-

ni keser; dağlarda ve beyaz denizlerde balinanın beyazlığının mistik boyutlarını' bulduğunu söyler; 'O, mana dolu, dilsiz bir boşluk mu' diye sorar. 'Evrenin muazzam boyutlarını ve kalpsiz boşluklarını gölgesiyle dolduran, onun sonsuzluğu mudur?' Sonsuzluk fikrini ve duygusunu ifade eden bu gibi sorular, benzetmeler, örnekler ve birbirine ters düşen hükümlerden sonra, Ishmael, 'Beyaz Balina, bütün bu şeylerin sembolüydü' sonucuna varır.

Sembolün nasıl oluşturulduğunu görelim. Melville, tasvirleriyle balinanın ilgisizliğini, yırtıcılığını ve olağanüstü cüssesini okuyucuya sunar. Yazar, denizin, geminin ve arayışının tabiatı ve faaliyetleriyle, balinanın muazzam boyutlarını ortaya çıkarır ve yapısındaki karmaşıklığın önemini belirtir. 'Muazzam balinanın herkesin benliğini kaplayan varlığı,' daha sonra peşine düşenlerin düşünceleriyle çeşitli boyutlar kazanır: Ahab'a göre balina, kötülüğün vücut bulmuş bir şeklidir, balinaların yaptığı gösterinin tam ortasında yer alan, muazzam külahlı bir hayalettir, deniz, onun merkezinde yüzdüğü ruhudur ve beyaz balina, bu denizin üzerinde gökyüzüne kadar yükselen kardan bir dağ gibidir. Balinanın anatomisi üzerine yazılmış bölümler, balina avının tarihçesi, balinaları su üstüne çekmenin yolları ve bunun gibi şeylerle balina imajı hacimce ve derinlikçe büyür - Somerset Maugham, bu unsurlara yer vermediği için, bu noktayı gözden kaçırmıştır. Father Mapple'in söylediği gibi, balina edebî ortamı içinde ele alındığı zaman, çok anlamlıdır; Hz. Yunus'un hayatında geçen bir olaydan söz eden yazar, bunun Melville'in balina hikâyesinin kaynağı olarak düşünülebileceğinin söyler. Dr. Eckleburg'un gözleri gibi, balinanın da canavarlaşması, imaj ve lenguistik ortamın etkileşmesinin sonucudur.

Melville'in, kendi gerçek anlayışını somutlaştırmak için, bu etkileşimi şekillendirmekte gösterdiği başarı, çeşitli yorumlar tarafından ispatlanmıştır. Kendi yeteneğinin ve saplantısının sınırları içinde düşünen ve yazan her eleştirici, Melville'in gerçek anlayışının bir veya iki yanını bütün olarak görür ve az çok bulduğu imajlar ve dil unsurlarından destek alır. Eserden sosyolojik ve politik mana çıkarmaya yatkın olanlar, kitabın sembolik sonundan cesaret almaktadırlar. Freudcular ise, yorumlarını Ahab'ın eksik bacağından yararlanarak yapmaktadırlar. Metafizik düşünceye yatkın olan eleştiriciler ise, fikirlerini destekleyecek pek çok unsur bulmaktadırlar. Fakat kendi dil ortamı içinde balina, bir insan için herhangi bir şeyden çok daha büyük ve anlamlıdır. Balina, yeryüzünde ve gökyüzünde, tanımı imkânsız ve sınırsız, kendimizde ve çevremizde yüz yüze geldiğimiz duygu ve düşüncelerimiz ve her şeyin somut bir sembolüdür.

Beyaz balinayı, her eleştirici, kendi anlayışı içinde yorumlarken, doğmatik olmayan eleştiricinin düşünceleri ne durumdadır? Eğer böyle bir

eleştirici, balinayı bir bütün olarak görmeyi tercih ediyor ve onu kendi dışında ifade edilmesi mümkün olmayan bir gerçek anlayışının imajı olarak yorumluyorsa, kendisini sıkıcı olmak tehlikesiyle karşı karşıya bulabilir. Aynı şey, 'Ulysses', 'The Trial', 'Bateau vivre' adlı eserler için de söylenebilir. Fakat ne kadar genel olursa olsun, her sembol, taşıdığı duygu ve nitelik bakımından özeldir ve eleştirici, tanımlanması mümkün olmayanı tanımlamaya çalışmaksızın onun sadece özel manasını ifade edebilir; imajı ve imajı tamamlayan dil ortamını çözümleyerek imajın şeklini, eserin bölümlerinin birbirleriyle ve bütünle olan ilişkisini ve her bölümün bütün içindeki işlevini ortaya çıkarabilir: eleştirici, elinden gelirse, yorumunda yazarın niyetinden, zaman ve mekân şartlarından yararlanabilir. Dürüst bir şekilde şüpheciliği elden bırakmazsak, inceleyeceğimiz şeyin eser ve apaçık ortada olan sembolün kendisi olduğunu unutmadığımız ölçüde eleştiri gerçekleşir. Eserin sunduğu gerçeğin görüntüsünü düşünürken, Wallace Stevens'in söylediği gibi, onun şeffaflaştığını görürüz, fakat eğer, Ahab ve onun eleştiricileri gibi, onun bir aynaya dönüştüğünü görürsek, aynanın içindeki imaja tekrar tekrar bakmalıyız.

Ursula BRUMM

Sembolizm ve Roman

Edebiyatta sembolizm çağını yaşıyoruz. Bu olguyu, özel bir coşkuyla değilse de, sakin bir şekilde kabul ediyoruz. Çünkü sembolizm, bize çok ağır gelen bir şey istemiyor. Sembolizm bizden ne trajik bir katılma, ne doğru düşünme gayreti istiyor, ne de her şeyin üstünde, herhangi bir şeyi savunmak veya ona karşı olmak gibi bir karara bizi zorluyor. Gerçekte sembolizmin ortaya çıkışının pek bilincinde olmamışızdır. Sembolizm, şiire öyle uzun bir zamandır hâkimdir ki, ona tamamen alışmış durumdayız. Sembolizmin romanı ve tiyatro eserlerini fethedilmesi ise, kolaylıkla ve yavaş yavaş gerçekleşmiştir. Bu iki alanda da sembolizmin ortaya çıkışı, çoğunlukla ve tedbirli bir şekilde realizmle perdelenerek gerçekleştirilmiştir. Bir düşünce alışkanlığı olarak sembolizmin zaferi, pek çok eleştirici tarafından öyle büyük bir coşkuyla kabul edilmiştir ki, bu eleştiriciler, sembol düşkünlüğünden dolayı, çok acemi bir tavır içinde edebiyatı sembolizmle eş değerde görmeye başlamışlardır. Zamanla sembol, edebî değeri ölçen en önemli ölçü haline gelmiştir. William York Tindall, 'Edebî Sembol' (1955) adlı eserinde 'Sembolizm, edebiyatın mecburi şartı olduğuna göre, bütün romanlar semboliktir' demiştir. Bildiğim kadarıyla bu anlamsız hüküm ve aynı şekilde dogmatik olan öteki hükümler, Philip Rehv'ın 'Roman ve Roman Eleştirisi'

(**Kenyon Review**, ilkbahar, 1956) adlı denemesi hariç, hiçbir itiraza maruz kalmamıştır. Tindall, tezini desteklemek için, Henry Green, Virginia Woolf ve James Joyce gibi yazarların modern romanlarını ileri sürer. Bu eserlerdeki sembolik unsurları bir araya getirir ve eleştirinin değerlendirici süzgecinden geçirmeksizin ortaya koyar. Romanda sembol yakalama işi, zamanımızda çok yaygın bir spor olmuştur. Eğer bir romanda, bir pastanın içindeki üzümler gibi, toplayacağımız semboller varsa, o roman edebî bir eser olma iddiasına sahiptir.

Bu denemenin amacı, romanda sembollerin yapı ve işlevlerini incelemektir. Tamamen farklı kanunların yarattığı lirik şiir, bu tartışmanın dışında kalır. Amacımız, mümkün olduğu kadar eksiksiz bir şekilde mensur edebiyatta sembollerin oynadığı rolü tanımlamaktır. Bu, basit bir iş değildir, çünkü hem sembol, hem de roman, esasta, sırasıyla sembolizm çeşitlerini ve hikâye türü edebiyatın çeşitlerini bir araya getiren kolektif kavramlardır. Doğru ifade ve hatta en sade hükümler, roman ve sembol arasındaki karmaşık ilişkiyi aydınlatabilir ve bu yaklaşımın kendi içinde taşıdığı tehlikelerin de oldukça farkındayım. Hatta sembolizmin zırhında küçük bir hata bulmanın bile, bir insanı sevilmeyen kişi yapmak için yeteceğinin de farkındayım.

Herhangi bir eleştiri meselesine alınan tarihi yaklaşım, bugün ümitsiz bir şekilde modası geçmiş bir metot olarak düşünüldüğü halde, sadece kişisel önyargılarımıza ve yaygın görüşlere karşı tedbirli olmak için, tarihin perspektifine ihtiyacımız vardır. Modern yazarların belli bir anlamda geliştirdikleri sembolizm, edebiyat için kaçınılmaz bir şart değildir, ne de bütün romanlar semboliktir. (Çünkü ne biz, ne de bu doğmayı savunanlar, sadece hayatı temsil ettiği için, her sanat eserinin kabaca sembolik olduğunu kabul ederler.) Büyük XIX. yüzyıl romanı, hayatı temsil eder, ama sembolik anlamda değil. Stendhal, Balzac, Tolstoy gibi sadece en büyük yazarlar bile, belli anlamda sembol kullanmaksızın başarı kazanmışlardır; pek çok iyi sebepten dolayı, eserlerinde sembole yer yoktur. Romanın bu çok anlamlı geleneği, sembolik değildir veya sembole karşı en nötr olanıdır.

Başlangıcında Avrupa romanı, Amerikan romanıyla mukayese edildiği zaman, tarihi, bir yaklaşımın ve aydınlanma çağının mahsulüdür. XVIII. yüzyılın sonunda ve XIX. yüzyılın başında yazılmış olan ve gerçekçi oldukları savunulan romanlar, gerçeğe aldıkları tavırda ve kullandıkları teknikte insan tecrübesine çok önem vermişlerdir. Bu devrin romanları, insan gerçeğinin hatasız bir benzerini yaratmak amacıyla işe başladıkları için değil, sadece aktüel olanın insanın kaderi hakkında güvenilir malzeme sağlayabileceğini savunduğu için, gerçekçidirler. Bu anlamda roman, inançsız, şüpheci, materyalist ve tecrübeye önem veren bir tavrın mahsulüdür. 'Romanın Do-

ğuşu' (1957) adlı eserinde Ian Watt, Defoe, Fielding ve Richardson'un romanlarının, Locke ve Descartes'in felsefelerinin özünden doğduğunu göstermiştir. Bu eserler, hayatı önyargısız ve eleştirici bir gözle görmüş ve onu kaderleri, bireysel nitelikleri, toplumda sahip oldukları yer, içinde yaşadıkları zaman ve o devirde hâkim olan fikirler tarafından tayin edilen, hatırlanmaya değer kişilerin yaşadıkları şekilde sunmuşlardır. (Çağımızın eleştiricilerinin, bu karakterleri sosyal durumlarının mahsulü olarak düşünmeyi tercih etmeleri, tarihi ölçünün kabul etmeyeceği başka bir önyargıdır.) Aynı görüş, Stendhal'in, Balzac'ın ve Tolstoy'un eserleri için de doğrudur. Bu yazarların yarattıkları romanların klasik biçimi ve pek açık olmayan gerçekçiliği (burada bu kelimeyi, durumu açıklamak için kullanıyoruz) belli bir anlamda sembolik değildir. Çünkü onlar, sembollerin ait oldukları sınıftaki unsurlara benzemezler. Gerçekçi roman, başlangıcını ve varlığını, fabl, efsane, mit ve geleneksel tipik hikâye çeşitlerini ve edebiyat dünyasının malı olan ve her hikâyede kullanılan karakterleri veya evrensel tipleri -bu tipler, bugün de popüler olmaya başlamışlardır- asırlarca kullanılmış olan edebî çeşit ve ifadeleri reddetmesine borçludur. Gerçekçi roman tiplere, çeşitli maskeler altında gizlenen değişmez unsurlara, ebedi ve herkesçe kabul edilmiş otoriteye karşıdır. Roman, bireysel tecrübeyle ve bireyin ayrıcı nitelikleriyle ilgilidir. Yani roman, özel olanla, özel şartlar içinde, bireyin yaşadığı ve başka bir gerçeğin kopyası olmayan gerçekle ilgilidir. Gerçekçi roman, modern, bilimsel, şüpheci yaklaşımın edebiyattaki ifadesidir (fakat 'modern' kelimesi ne kadar çabuk eskiyor ve geçmişte kalıyor). Modern roman için, sadece yaşanmış ve ölçüye vurulmuş gerçek, öğrenilmeye ve yaratıcı faaliyette kullanılmaya değen hammadde olarak geçerlidir. Sadece bu çeşit bir gerçek, bir romancının hayatın resmini çizmesinde yardım eden temel unsur olarak güvenilir sayılabilir. Böylece bir tavrın sembole ihtiyacı yoktur, çünkü sembol, eğer bir inanç meselesi değilse, daima açıklanması gereken bir şeyi temsil eder.

Klasik roman, tecrübeye aldığı tavır bakımından, aynı zamanda, romanınkine benzeyen prensiplerden yola çıkan ve çalışma sahasını ve ufkunu muazzam bir şekilde genişleten tarihe benzemektedir. Tarih gibi, roman da, belli bir zaman ve mekânda, belli ve somut bir gerçeği araştırmak ve göstermek amacını gütmektedir. Bundan dolayı, tarihi unsurların, özellikle çağdaş tarihi unsurların, gerçekten bu gibi romanlarda kaçınılmaz ve önemli bir yeri vardır. İlk birkaç sayfa içinde olayların geçtiği tarihi devri belirtmeyen roman, hemen hemen yoktur: Stendhal, Parma Mahkumü'nda '15 Mayıs 1796'da General Bonapart Milano'ya girdi' diye başlar, bu olay, Frabrizio del Dongo'nun hayatında ve kaderinde dayanak noktası olur. Bu romancıların ilgilenip vurguladıkları şey, hiçbir zaman tarihin mito-poetik yönü değil-

dir; tarih, bireyin hayatı bakımında önem taşır. Hatta mito-poetik tavrı gerektiren durumlar bile, geçiştirilir ve gerçekte hayalin bu durumlara kazandırdığı boyutlar, bilinçli bir şekilde tahrip edilir. Stendhal, Napeleon'un savaşlarının gerçek yüzünü gösterir; Tolstoy, Moskova'daki büyük yangını mitik boyutlarından sıyırıp onun gerçek yüzünü gösterir. Yangının, Rus direnme gücünü göstermek için, Moskova'nın sakinleri tarafından çıkarılmadığını vurgular. Bu olay, bir vatanseverlik işareti, bir sembol değildir; şehir, ahşap evlerle doludur ve bundan dolayı, şehrin, halkı kaçıp da, işgale uğradığı zaman, alevler içinde kalması normaldir. Tolstoy için yaşanan olayların gerçek yüzü, en uygun bir sembolik yorumdan daha anlamlıdır. Bir semboliste göre, bu durumda sanatçı Tolstoy, tarihçi Tolstoy'a yenik düşmüştür. Fakat burada ifade edilen gerçek, tarihi roman ilkesine uygun olan gerçektir ve tarihi romanlarda olaylar, manalarını sadece yaşanmış ve ona göre kayda geçmiş gerçekten alırlar.

Bu çeşit bir romanı yaratırken sanatçının takip etmesi gereken ilkeler nelerdir? En önemli ilke, konuyla ilgili olandır. Bu romanların hemen hemen hepsi, temsil ettikleri tarihi devrin ve roman başkişisinin kişiliğinin en iyi bir şekilde ifade edilmesi için yazılmışlardır. Romana şeklini veren temel ilke budur. Julien Sorel, Fabrizio del Dongo, Balzac'ın kahramanlarının çoğu, Pierre Bezukhov, Prens Andrey ve Anna Karenina, sanat eserine yaraşan cazip şahsiyetlerdir. Bu karakterler, kendi devirlerinin kazandırdığı karakteristik niteliklere sahiptirler, fakat sadece tipik değildirler. Aksine, bu karakterler, sadece kendilerine benzerler, birer kişidirler. Fakat öyle yaratılmışlardır ki, insan olmanın gerekli kıldığı bütün meselelerle yüz yüzedirler. Eğer karakter, kültür ortamı, tarihi devir ve bireyin bunlarla ilişkisinin kendi kaderini şekillendirmesi, romanın başarması gereken iş ise, romanda konunun seçimini tayin eden ilkenin ne olduğu açıklanmış olur. Dış dünyayla insan faaliyetleri arasında sadece tam olarak gösterilebilen değil, aynı zamanda eyleme dönüştüğü için kabul edilen, sebep-sonuç ilişkisinin dayandığı ilke, konu seçimini tayin eden ilke olmalıdır. Aynı ilke, romandan daha geniş bir ortamda, tarih önünde konunun seçiminde hâkim olan ilkedir. Belli şartlar içindeki belli unsurlar, kahramanın kaderini ve faaliyetlerini şekillendirir. Bundan dolayı, şartlardaki bazı ayrıntılar önemlidir ve romancı, bu ayrıntıları okuyucuya açıklar. Stendhal, **Kırmızı ve Siyah**'ın başlangıcında, küçük ve özellikle ilgi çekici olmayan Verrieres kasabasının ayrıntılı bir tasvirini verir. Verrieres, sadece Julien'le ilgisi bakımından önemli bir kasabadır. Julien'in içine doğduğu ve arkada bırakmak istediği belli gerçeklerin bulunduğu kasabadır. Buna ek olarak tarihin belli bir devrinde Fransa'da küçük burjuvanın yaşa dışı taşra hayatının karakteristik özelliklerine de sahiptir. İppolito Nievo'nun '(Seksenlik Bir Adamın İtirafları' - The Confessions of an

Octogenarian) adlı İtalya'da yeni ortaya çıkarılmış büyük bir romanını ele alalım. Eserde Kuzey Venedik'te güzel, fakat eskimiş olan Fratta Şatosu'nun tasviri verilmektedir. Bu şatoda, XVIII. yüzyılın sonuna doğru kale kumandanını meteliksiz bir akrabası, gençliğini geçirmiştir. Nievo, dökülen kuleleri, mutfağın eski bir mağaraya benzeyen kilerini, bilgisiz ve yetersiz yöneticiler hiyerarşisini, şatonun sakinlerini ve onların zevklerini anlatır.

Bunlar, sembol müdürler? Bunlar, özel anlamda sembol değildirler, tecrübeyle kazanılmış gerçeğin hakiki unsurlarıdır ve imaj olabilecek güçte olduklarından değil, yaşanılan somut gerçeğin unsurları oldukları için, romanın da unsurları olmuşlardır. Bu bakış açısından, gerçekte aranan manayı somutlaştırmak için kullanılırlar. Fratta Kalesi, Verrieres kasabasının aksine, sembol olmaya daha yakındır. O belli bir anlamda, 'görülmeyen bir şeyin görülebilen bir işaretidir', çünkü kısmen soyut kalan güçleri ifade eder ve böyle olduğu için de sembole yakındır. Hâlâ feodal adetlere göre yönetilen eski kale, başka şeylerin yanında, bir zamanlar İtalya'da hüküm süren, geçmişte kalmış anarşik şartların da bir sembolüdür. Daha iyi açıklamak gerekirse, gerçeği oluşturan güçlerin ve fikirlerin somut ve özel bir ifadesidir. Böyle olduğu için de, bir sembolün işlevini icra eder. Bu gibi gerçekçi sembollerle, modern edebiyatın sembolleri arasındaki en karakteristik fark, modern sembollerin aksine, gerçekçi sembollerin tek ve güçlü bir duygusal izlenim yaratan bir imajlar sistemi olmayıp ekseriya gerçeğin yaygın ve kolayca sınırlanamayan parçaları oluşlarından ileri gelir. Buna ek olarak bu gibi semboller, romanda ifade bulan gerçeğin hakiki unsurlarıdırlar ve onun içinde bulunurlar (hakiki bir gerçekçi, gerçeği sembol yaratmak için kullanmaz). Gerçekçi semboller, yazarın manayı açıklamak için ilave ettiği unsurlar değildirler. Bu fark, gerçekçi ve sembolik roman arasındaki farkı açıklamaya yeter. Gerçekçi roman, manayı aktüel tecrübede arar ve onu aktüel tecrübeden öğrenmekle yetinir; sembolik roman ise, aktüel tecrübeye özel bir mana yükler. Buna mukabil olarak gerçekçi romanda sembol, manayla sebep-netice ilişkisi içinde birleşir; sembol gizli olan sebebi temsil eder. Sembolik romanlarda ise, sembol, metafizik veya görünmeyen bir mananın somutlaştırılmış imajıdır. Mesela, kuzu, masum bir kurbanı; kanadı kırık bir kuş ise, bir hayal kırıklığını temsil eder. XVIII. yüzyılda İtalyan devletlerinin yapısı bozulduğundan, Fratta'da hayat, bu bozukluğun karakteristik niteliklerini taşımaktadır ve bundan dolayı kale, İtalyan'daki şartların sembolü olarak görülebilir. Bu durumda, olayların sembolik işlevi ikinci derecede ve gerçeği ifade etmekte oynadıkları rol ise, birinci derecede önem taşımaktadır. Tabiî ki, bu, gerçekçi romanın, roman kişilerinin kendi hayatlarıyla ilişkileri bakımından mecazî bir anlamda yorumladıkları olayları ve imajları dışladığı anlamanı gelmez. Mesela, yenik düşmüş bir kahraman, yolun kena-

rındaki idam sehpasını başarısız hayatının bir sembolü olarak görebilir. Bunlar ve bunlara benzeyen semboller, daima, yazarın değil, roman karakterlerinin subjektif yorumlarıdır. Gerçekçi yazar, bu dünyadaki olayları objektif bir şekilde görmek ister ve onları oluşturdukları karakteristik gruplaşma ve çeşitlilik içinde görür, çünkü olayların bu özel gruplaşması, hiç olmazsa, yazarın ifade etmek istediği mananın tam yarısıdır. Bunun tam aksine, sembolist bir yazar, cüretle olaylardaki çokluğu ve çeşitliği sembollerle ifade edilecek bir seviyede görür; dünyayı maddi boyutlarından ve kendine has niteliklerinden soyutlar ve belli özelliklerinden mahrum eder. Modern sembolik romanların, giderek kısalmaları tesadüf değildir.

Gerçekçi romanda sembol, ifade edilmek istenen manayı doğrudan doğruya yansıttığından, ekpresiyonist potansiyellere sahiptir ve bu potansiyeller cesaretle gerçekleştirildikleri zaman, XX. yüzyıl romanında kullanılan ekspresiyonist teknik ortaya çıkar. Öte yandan sembolik roman, gerçekçi değil, romantik romandan doğmuştur. Hangi anlamı ifade ederse etsin, ekspresiyonizm, olayların yaşanışında sebep-sonuç ilişkisini veya ihtimal kanununu reddeder. Sembolizm, anlam ve imaj arasındaki sebep-netice ilişkisini reddederek aynı sonucu doğurur; imaja metafizik bir boyut kazandırır. Gerçekçi ve metafizik semboller arasındaki fark, bir mukayese ile açıklanabilir. 'Edebî Sembol' adlı eserinde W.Y. Tindall, gerçekçi romanlar arasıdan sadece bir örnek verir. Tolstoy'un 'Anna Karenina' adlı eserine atıfta bulunarak 'Vronsky, yarışta atını öldürmek pahasına kötü sürerken, hırsla ve acemice atın belkemiğini kırdığı zaman, yaptığı hareket, eserin olaylar zinciri için gerekli değildir, gerçekçi olmaktan uzaktır ve Anna ile olan ilişkisinin bir sembolüdür.' Burada Tolstoy'un eserinde çok az rastlanan bir durumla karşı karşıya bulunuyoruz. Tolstoy, bu durumda olaylara sembolik romanlarda göreceğimiz boyutları kazandırmaktadır. Yine de sembol, gerçekçi bir sembol olma niteliğini korumaktadır, çünkü at yarışları, her roman okuyucusunun bileceği gibi, Rus aristokrasisinin hayatında tabii bir unsurdur. Vronsky'nin söndürdüğü hayatın kendi dünyasına aittir. Onun ölümüne sebep olan şey, Vronsky'nin sabırsızlığı ve düşüncesizliğidir. Onun bu nitelikleri, Anna'nın mahvına yaptığı katkı ölçüsünde, Anna ile Vronsky arasındaki ilişkinin bir sembolü olarak işlev yapar. Eğer bu örneği, Henry James'in, iki âşık arasındaki ilişkinin sembolü olan çatlak altın çanağıyla mukayese edersek, fark kendiliğinden ortaya çıkar. Çanak, romanda sadece sembolik değerinden dolayı vardır ve bu sembolik karaktere sahip olduğu için de, eserin yapısını etkiler. Tolstoy'un sembolü, okuyucunun, olduğu gibi kabul edebileceği, ikinci dereceden bir olayın akla yakın bir yorumudur. Fakat James'in altın çanağının manasını anlamayan bir okuyucu, bütün romanın mesajını kaçırır. Sadece 'Altın Çanak' adlı eserde, sembolizm, keli-

menin tam manasında kullanılmıştır, sembol bir imajdır; ifade etmek istediği manayı tesadüfe bağlı olara değil, ifade etmek istediği için ifade eder. Çanağın garip bir antikacıda bulunması ve alınış şeklindeki gariplik, sadece görünüşte eserin yapısıyla sebep-netice ilişkisi içindedir, fakat üstünkörü bir inceleme, bu ilişkinin gerçek olmadığını ortaya çıkarmaktadır. Sembolle mana ve çanakla iki âşığın ilişkisi arasında sebep-neticeye dayanan bir bağ yoktur, sadece garip benzerlik vardır. Üsteli, çanaktaki çatlak, roman kişilerinden herhangi biri tarafından yapılmamıştır. Bu, gerçeğin alanı dışında kalan esrarlı güçlere sahip bir motiftir. Çanağın kırılması, iki aşığı bir araya getiren sihirli etkileri başıboş bırakır.

Bu çeşit bir sembole 'metafizik sembol' diyorum, çünkü bu durumda bir imaj, dolaylı bir şekilde ilişki içinde bulunduğu bir manayı somutlaştırmaktadır. Çatlak altın çanak, küçük Maggie Verver ile yakışıklı kocası arasındaki ilişkinin tehlikede olduğunu gösteren bir semboldür. Bu çeşit metafizik boyuta sahip bir sembol, zamanımızda hâlâ biraz bulunan inancın bir ifadesi, dinin dünyamızda hala yaşayan son sihirli izidir. Çünkü mananın imaja dönüştürülmesi, daha az iddialı olan mecazda olduğu gibi, cesurca yapılan bir mukayesenin mahsulü değildir. Sembolde mana, inancın, mitin, efsanenin, peri masallarının ve sihirin mahsulüdür; semboller manayı bağlayan bir büyüdür. **Altın Çanak**'ta peri masalı unsurları, modern bir görüntü altında gizlenmektedir. Güzel kızına koca arayan dolar kralı bir baba, gizli bir şekilde lanetlenmiş bir düğün hediyesi ve bu tılsımın akıl ve sebatla çözülüşü, çeşitli hikâyelerde kullanılan masal unsurlarıdır. Hatta kötü kalpli üvey ana figürünün bile, ilgi çekici bir çeşidi kullanılmıştır. İşte hikâyede kullanılan sembolün kaynağı, bu mit ve peri masalının yer aldığı dünyadır ve sembol, günümüze kadar bu kaynakla olan ilişkisini muhafaza etmiştir. İlk gerçekçi romanın, bilerek reddettiği mitolojik ve efsanevî motiflerin bugün romanda sembolle birlikte ortaya çıkışı, bir tesadüf değildir. Eliot'un '*Çorak Toprak*' adlı eserinde görüldüğü gibi, modern sembolizmle, onun mitolojik kaynakları arasındaki bağ çok kuvvetlidir. Eliot, 'Şiirin planı ve olayların sembolik değeri, Missi Jessie L. Weston'un '*Ayinden Romansa*' (From Ritual to Romance) adlı, Kutsal Kap (The Holy Grail) efsanesi üzerine yazılmış olan eserinde bulunabilir' der. Eliot, daha zengin bir kaynak olarak Frazier'in 'Altın Dal' (The Gollen Bough) adlı eserini verir. Kısaca anlam ve sembol arasındaki ilişki, mantıkî terimlerle açıklanamaz; bu ilişki, duyular ötesi veya metafizik bir boyut taşır.

Hatta sembolik roman, örtülü bir şekilde az çok metafizik materyal kullanmadığı zaman bile, imajlarını dinî ve mitolojinin alanlarından sağlar. Bu en çarpıcı imajların dinde ve mitlerde bulunmasından dolayı değil, fakat

inancı kullanarak sembollere en güvenilir yorumu getiren veya hiç olmazsa inanç ile sembolü gerçek anlamda birbirine bağlayan hatıraları sağlayan alanların sadece dinî ve mitolojik oluşundandır. Böyle mitolojik bir geçmişe sahip olmayan semboller, özel buluşlardır ve böyle oldukları için de, hayal gücümüz üzerinde etkili oldukları söylenemez. Son zamanlarda insanın yuvasız kalışını yaygın bir şekilde sembolleştiren tren ve benzin istasyonları gibi, Virginia Woolf'un deniz feneri ve Eliot'un kokteylleri, özel sembol yaratma temayülünün zayıf sonuçlarıdır. Öte yandan Henry James, sembol olarak, çatlağı olan herhangi bir değerli objeyi değil de, altın bir çanağı kullanıyor ve böylece *Kutsal Kap Efsanesi*'ndeki kutsal sembolü bize hatırlatarak, geleneksel bir şekilde, insanî ilişkilerin tabiatüstü ve ilahî manasını anlatmaya çalışıyor.

Edebiyat tarihinde en seçkin akımlardan biri olarak düşünülen sembolizm, hâlâ esasta gücünü sihirli, efsanevî bir geçmişin inancından almaktadır. Zamanımızda sembolik edebiyatın varlığını iki varsayıma bağlayabiliriz: Bunlar, imajlara aç bir hayal gücünün ve insan hayatının, her nasılsa, sebep-netice alanının dışında etkisini gösteren gizli bir anlamı olduğu halde, kendisini gözlenebilen olaylarda ifade eden, tarifi imkânsız güçler tarafından tayin edildiğini ima eden belli belirsiz bir inancın varlığıdır. Bu, aşağı yukarı modern insanın inandığı amentüdür ve sembolik roman, kendisini bu anlayış içinde gerçekleştirir. Bu inancın doğuşundaki sır ve başarı aşağıda açıklanmıştır. Biz insanlar, özde, hoşlanalım veya hoşlanmayalım, romantik bir yaratılışa sahibizdir. Sembolik edebiyatın temel eğilimi, sezgiyle kazanılanı, somut olmayanı ve belirsiz olanı anlatmaktır. Hristiyan olmak da, dinsiz olmak kadar modası geçmiş bir olaydır; sadece sembolist olmak, bütün yolları açan ve hiçbir inanca gerek göstermeyen bir yoldur. 'Dolaylı', 'telkin' ve 'ima' yoluyla anlatma, sembolik eleştirinin takdirini kazanmış olumlu ölçülerdir. W.Y. Tindall, sembolik romanı şöyle tanımlar: 'Bir şiir kadar sıkı dokulu, kendi özünü yansıtan sembolik romanlar taşıdıkları manaları ima yoluyla verirler. Atıflar, imalar, ritmik değişiklikler ve ton -kısaca çağrışımlarımızı uyandıran bütün teknikler- esas yükü destekler ve bazen de taşır' burada özün kesin ve belirli olmayışı, bir değer ölçüsü olmuştur. Böylece bir özü dengelemek için, kusursuz bir biçim anlayışı, günümüzde büyük önem kazanmıştır.

Romanda kullanılan ve sayılamayacak kadar çeşitli olan sembolleri, iki önemli grupta toplamaya çalıştık: Sebep-sonuç ilişkisi içinde kullanılan gerçekçi sembol ve şiirsel romanın duyular ötesi bir alandan mesaj taşıyan, mistik sembolleri. Her iki çeşit sembol de, insanın hayalinin mana arayışının sonunda yarattığı sembollerdir; bu sembollerin bazı çeşitleri, birbirlerine

çok yakındırlar. Mesela, gerçeği kesin bir şekilde yumuşatan gerçekçi semboller olduğu gibi, gerçeğe sımsıkı bağlanmış olan metafizik boyutlu, modern semboller de vardır. Bununla beraber, sembollerin bu iki tipi, farklı kaynaklardan doğarlar; birinin diğerinden bir tekâmül neticesi olarak doğduğu, yanlış bir fikirdir. Bu iki sınıf sembol, temelde birbirinden farklı zihniyetlerin gerçeğe aldıkları zıt tavırlarda ifadesini bulmuştur.

Eski inanç ve mitlerden gelen semboller, tabiatı bakımından gerçeğe bağlı bir edebî ifade şekli olan romana nasıl girmiştir? Bu sorunun cevabını sembolist şiirin ve özellikle Fransız sembolistlerinin büyük prestij ve tesirinde aramak çok akla yakındır. Aslında bu, modern roman açısından temelde doğrudur. Fakat lirik sembolistlerin de, yeri geldiği zaman, romanda çok güçlü bir model bulduklarına dikkat etmek gerekir. Novalis'in parçalar halinde bulunan şiirsel romanlarından, özellikle Alman romantizminde meşhur bir sembol olan 'mavi çiçek' etrafında gelişen '*Heinrich von Ofterdingen*' adlı eserden söz ediyorum. Yazara göre bu eser, şiirsel ve romantik bir romandır. Yani, kasıtlı olarak gerçek hayattın şartlarını görmezlikten gelen, esasta gerçekçi olmayan bir romandır. Bir Orta Çağ şairi olan Heinrich von Ofterdingen, tabiatın ve onun kanunlarının, aşkın ve şiirin manasına araştırmak için bütün dünyayı dolaşır ve onların manasını, tipik olarak romantik bir şekilde, efsane ve peri masallarında bulunur. Bu romanda mucize dolu, sembolik bir dünya buluruz; bu dünyada, sembollerin sembolü olarak fonksiyon gösteren 'mavi çiçek', şiir sanatının en güzel manasını ifade eder. Bu romanda insan hayatının gerçekleri, hemen hemen hiç görülmemiş bir derecede ihmal edilmiştir. Henry James'in '*Altın Çanak*' adlı eserinde, sembolün hâkim rolüne rağmen, dikkatli bir incelemede peri masalının evrensel unsurları görülse de, hiç olmazsa XIX. yüzyılın gerçekleri görünüşte muhafaza edilmişlerdir.

Bununla beraber, Amerikan romanında sembolün önemli rolü, Avrupa romantizminin ve Fransız sembolizminin tesiriyle yeterli bir şekilde açıklanamaz. Sembolizm, Amerikan edebiyatının tabii bir unsurudur ve bu ülkede daha erken ve daha gür bir şekilde yeşermiştir. Amerikan edebiyatında sembolizmi besleyen Kalvenizm (Calvinism) olmuştur. Bu da, farklı bir şekilde sembolün kaynağının inanç dünyasında bulunduğunu savunan gözlemimizi desteklemektedir. Amerikan sembolizmi, Kalvenizmin dinî boyutlarından sıyrılmış, estetik amaçlara hizmet etmek için geliştirilmiş bir şeklidir. Hawthorne'un alegorileri, Emerson'un 'her tabii olgu, ruhi bir olgunun sembolüdür' prensibi, Melville'in dünyanın manasızlığını benimseyen inancı -'Her şeyde belli bir mana gizlidir, aksi halde her şey değersizdir ve yuvarlak dünyanın kendisi bile sadece boş bir sıfırdır'- Kalvenizmin dünyayı yo-

rumlayışının gittikçe dinî boyutlarını kaybetmesinin bir sonucudur ve Orta Çağ sembollerine ve İncil'in yorumuna çok şey borçludur. Kalvenist, bu dünyanın gerçeklerini kabul eder ve onları değiştirmeye çalışmaz; bu gerçekleri İncil'in ışığında daha önceki yorumlara göre yorumlamayı görev edinir. Bu amacı geçekleştirmek için Kalvenist, İncil'deki ve dünyadaki olaylar arasındaki benzerlikleri vurgulayan bir sistem oluşturur ve yorum tekniğinin özelliğinden dolayı, öteki gerçekçilerden farklıdır. Onun yorumu, dünyevi değildir ve sebep-sonuç ilişkisine değil, aksine inancın gerektirdiği metafizik bir dünya görüşüne dayanır ve dünyevi her şeye tekabül eden metafizik kavramları ima eder. Bu bakımdan Kalvenist yorum, modern sembolist yorumdan bir basamak geridedir. Modern yorumcu, mana ve olaylar arasında denklikler kurarak yoruma hizmet eder, fakat kendisini Kalvenizmin doğmatik bağlarından ve gerçeği onun katı kalıpları içinde yorumlamaktan kurtarmıştır. Amerikan edebiyatında modern sembolizmin, Kalvenizmin doğmalarından kurtuluşu, Amerikan mistikleri (transcendentalists) tarafından başarılmıştır. Mit ve peri masalı unsurları kullanan Avrupalı romantik şair ve filozoflar, bu mistikleri desteklemişlerdir.

Amerikan sembolizminin dinî temeli, F.O. Matthiessen tarafından 'Amerikan Rönesansı' adlı eserde belirtilmiş, Yvor Winters tarafından daha açık bir şeklide ifade edilmiştir. Winters, Kalvenist geleneğin XIX. yüzyıla kadar Amerikan edebiyatına özel damga vurduğunu söyler. Winteris'in meşhur denemesi romantisizmi eleştirir ve bu eleştiri, sembolizmi reddetmekle beraber, onu da içine alır. Charles Feidelson'un '*Sembolizm ve Amerikan Edebiyatı*' adlı eserinde Amerikan sembolizminin Kalvanist bir kaynaktan doğduğunu anlatan ilgi çekici bir deneme vardır. Bu deneme, Winters gibi yazarları tartışma konusu yapmakla beraber, kararlı bir şekilde sembolizmi tutar ve sembolizm hizmetlerinin çok büyük ölçüde olduğunu iddia eder: 'Hawthorne, Whitman, Melville ve Poe'nun önemli eserlerinde, sembolizm, hem teknik hem de temadır. Sembolizm, esere şekil veren temel ilkedir, sadece bir üslup meselesi değil, bir bakış açısıdır.' Bu hüküm, edebî bir eleştiriden çok edebî bir tebliğ mahiyetindedir.

Sembolistler, sembolün bir eserde Feidelson'un 'bakışı açışı' dediği perspektifi tayin eden unsur olduğuna inanırlar. Bununla beraber, Feidelson, sembolizmin kendi içinde taşıdığı bazı meseleleri görememektedir. Bunlar, yorumda keyfilik, rasyonel olamayış ve sembol-imajın spekülasyona açık oluşundan dolayı, yorumun anlamsız olma ihtimalidir. Feidelson, bir sembolizm felsefesi oluşturarak bu meseleleri çözmeye çalışmaktadır. Şiiri hâlâ mantık dünyasından tamamen ayrı bir hayal ve ideal dünyası olarak gören Cassirer'in fikirlerinden yola çıkan Feidelson, tartışmasını şöyle

sürdürür: 'Şiiri norm kabul edip mantıki hükümleri hayal olarak görmek, pek mümkündür; bu, gerçekte, mantıkî işaret ve yaratıcı sembol arasındaki zıtlıkla başlayan bir felsefenin daha tabii bir sonucu olarak görünmektedir. ...Sembolist ....şiirsel metodun ışığında öğrenme sürecinin ve gerçeğinin durumunu bütünüyle yeniden tanımlar. Sembolist, insanın duygu ve düşüncelerini, iki zıt algı kutbunu, bir araya getirmeye ve bu öznel ve nesnel dünyaları dildeki ifade şekillerinin bir işlevi olarak görmeye çalışır. Böyle bir tanım, meseleyi felsefi olarak el çabukluğuyla çözmekten başka bir şey değildir. Bu, kurtuluşu açıkça şiir dilinde, dilin kullanılış şekillerinde, yani üslupta bulmayı dogma olarak kabul etmiş bir inancın diyalektik bir şekilde ifade edilişidir. Sembolizmi bir inanç olarak kabul edenler, ibadetlerini hâlâ onun mihrabında icra etmektedir.'

Melville'in hem sembolik işleve, hem de gerçek bir varlığa sahip olan Moby Dick'i için, İncil'in sembollerini kullanarak yapılan bir yorum, hâlâ kısmen kesin bir sonuç verebilir. Henry James ve onun nesli için, Kalvenist semboller sistemi artık etkisini kaybetmiştir ve saf bir şekilde estetik olan yorumlar, dinî yorumların yerini almıştır. Stephen Crane'in renkli imajlarında, dinî sembolizmin son ışıklarını görmekteyiz-'kırmızı güneş, ayin ekmeği gibi gökyüzüne yapışmıştı'- fakat burada Philip Rahv'ın söylediği gibi, bu imaj süsleyici bir işleve sahiptir. Bu noktada sembollerin anlamları somutlaştıran imajlar olarak estetik bir amaçla kullanıldıklarını görüyoruz. Bu, kullanılan bir imajda derin bir sembolik mana bulmaya çalışan müfrit eleştiriciler için tipik bir kapandır. Başka edebiyatlarda da sembollerin doğmatik baskılarının gevşediği bir zamanda, gelişmeye başlaması çok ilgi çekicidir. James Joyce'un *'Bir Sanatçının Portresi'* adlı eserindeki yoğun sembolik yapı, dini sembollerin estetik bir amaç için kullanılmasıyla oluşmuştur. Eserde kahramanın takip ettiği yol, onu kiliseden sanata götürdüğü için, Joyce'un bu tavrı yerindedir ve hatta konunun gereğidir. Roman başkişisinin, çocukluğunda öğrendiği dinî sembolleri sürekli bir şekilde dünyevi terimlerle yorumlaması, okuyucunun onun yaşadığı ruh hallerini anlamasını sağlamıştır.

Modern insan ve onun gerçeklerle ve problemlerle dolu olan bir dünyadaki çıkmazıyla ilgili temaları işleyen modern roman, ifade ortamında sembolizmi hâkim kıldığı zaman, sembolizm şüphe götürür bir durum arz etmektedir. Sonuçta tema ve teknik arasında uyuşmazlık doğmaktadır, çünkü sembolistin, gerçeğin tabiatına ve sonuçlarına ne sempatisi, ne de sabrı vardır. Truman Capote, Frederick Buechner veya Jean Stafford gibi yazarlar, çağın gerçeklerini kendilerine özgü bir şekilde süblime ederek ve onu anlamsızlaştırarak tema ve teknik arasındaki uzlaşmazlığın yaratacağı tehlikelerden kaçmaktadırlar. Bu yazarların yaptığı en iyi şey, sembollere sığınarak

kaçtıkları çağın meselelerini bu gibi kaçış halindeki ruh durumlarına yansıtmaktır. Paul Bowles ve Malcolm Lowry gibi sembolist yazarlarda durum farklıdır. '*Koruyan Gökyüzü*' (The Sheltering Sky) veya '*Volkanın Altında*' (*Under the Volcano*) gibi romanlarda, bu yazarlar, güncel olayların (politik anlamda) bilincinde olan karakterlerin kaderlerini çizmek için, sembolik teknikler kullanmaya çalışmışlardır. Onların teması, Avrupalıların veya Amerikalıların çok medeni olan düşünce sistemlerindeki çözüklük ve başarısızlıktır. Fakat bu yazarlar sembollerini, temadan ayrılması mümkün olmayan gerçekten hareket ederek geliştirmemekte, bunun yerine yabancı ülkelerin renkli ortamlarından yararlanmakta veya bu ortamları kahramanlarının ruh durumlarını anlatan semboller olarak kullanmayı tercih etmektedirler. Sonuç olarak bu yazarlar, kahramanlarını Kuzey Afrika veya Meksika gibi ülkelerdeki yabancı ortamların içine taşımakta ve bu ortamlardan sağladıkları imaj sembolleri onların problemlerini anlatmak için kullanmaktadırlar. Fakat bu metot, sembol ve anlam arasındaki sebep-sonuç ilişkisinde olumsuz bir etki yaratmakla kalmaz, gerçekte bu ilişkiyi tersine çevirir. Kültürde ve şahsiyette çözülmeyi yansıtan imaj semboller, sadece yabancı ülkelerde bulunacağına göre, bu talihsiz batılılar, gerçekte ve sembolik olarak mahvolabilecekleri bir yere gitmek mecburiyetindedirler. Fakat bu, onların düşlerini sembolün taşıdığı metafizik anlamda meydana getiren ve sebep-sonuç ilişkisini dışlayan şartlar altında gerçekleşir. Bu karakterleri şekillendiren dünya bir yana itildiği gibi, gerçek sebepler de ifadesiz kalırlar, çünkü sembolist yazar, olgulara ve karakteristik niteliklere önem vermez.

Geniş çapta savunulan fikirlerin aksine, bu, sembolik romanın başarısını değil, çıkmazını işaret eder. Çünkü ciddi nesir dili ile gerçekler dünyasının somut katılığı daima birbirine bağlıdır. Böyle bir nesir dilinin en anlamlı ve önemli konusu, ruhu olan bir varlık olarak insanın maddi gerçeklere tarafından şartlandırılmış olmasıdır. Objektif unsurları, sadece subjektif olan unsurlar lehine bir kenara itmek, sadece lirik şiirin cesaretle göze alabileceği bir şeydir. Conrad'ın tropik iklimlerde mahvolan kolonistleri, para yaparak; tamahlarını tatmin ederek ve meydan okudukları kaderin getirdiklerine dayanarak mesleklerinin icabını yerine getirirler. Fakat Bowles'un ve Lowry'nin kahramanları isteksiz ve iradesiz bir şekilde sürüklenirler. Bu karakterler, kötü bir cadı tarafından büyülenmiş, kötü, aldatıcı ve anlaşılması mümkün olmayan olaylarla dolu yabancı ülkelerde kayıp olmuş çocuklar gibidirler. Bu romanlar, kötülüğü anlatan peri masallarına benzerler. Bu eserler, anlam üzerinden gereğinden fazla spekülasyon yapıldığı için, ifade ettikleri dünyayı sadece gerçeklerden yoksun bırakmamışlar, aynı zamanda anlamsız da kalmışlardır.

Bu romancıların sıkıcı sembolizminden daha az görülmeye değer manzaralar sunan ve daha gerçekçi olan, Saul Bellow'un *'Günü Yakalamak'* adlı eseridir. Bu eserde edebî teknik, temayı iyi işlemeye yeterlidir ve imajlarını temaya bağlı olarak geliştirir.

Bugün pek çok genç yazarın, kendileri ve yarattıkları eserler için faydalı olmaktan çok, zararlı olan eleştiricilerin etkisi altında kaldıkları söylenebilir. Bu eleştiriciler, sembolizmi çok iyi bildikleri için, geçmişin ve çağın eserlerini üslup farklarına önem vermeksizin sembolik terimler içinde yorumlayarak tutkularını tatmin etmektedirler. Bu, edebiyatta ve edebiyat eleştirisinde bir kısır döngü yaratmaktadır. Edebiyat ve edebiyat eleştirisi arasındaki tabii ilişki, ters dönmüştür ve yazarlar, yetişmek için eleştiricilere başvurmak zorunda kalmışlardır. Böylece eleştiri, ortaya kanunlar koyarak geleceği tayin etmek gibi gizli bir güce sahip olmuştur. Hâlbuki eleştirinin böyle bir güce sahip olmaya hakkı yoktur. Edebiyatta da güç ayrımına dikkat etmek ve bu durumu korumak zorundayız. Edebiyat eleştiricileri, hüküm verme işleviyle yetinmeli ve kanun yapmaktan ellerini çekmelidirler.

(Almanca'dan çeviren, Willard R. Trask)

IX. BÖLÜM

HAYAT ve SANAT

Konusu bakımından önceki bölümlerden ayrılan bu son bölüm, önce tartışılan meseleleri basite indirmek, sonra da bütün karmaşıklığıyla ortaya sermek amacıyla yazılmıştır. Robert Scholes ve Robert Kellogg tarafından yazılmış olan birinci bölüm, birbiriyle bağdaştırılması mümkün olmayan zıt tavırları temsil ediyormuş gibi görünen belli estetik teorileri bir bütünün parçalarını oluşturacak teoriler haline dönüştürmekte ve onları savunmaktadır. Scholes ve Kellogg'un farklı estetik formüllerin hikâye türü edebiyatın farklı çeşitleri için uygun olduğunu savunan sentezlerini kabul edersek, gereksiz tartışmalara yer verilmemiş olur. Bununla beraber, romancılardan yapılan seçmeler, genel anlamda insan tecrübesiyle sanat arasındaki ilişki üzerine verilmiş bir grup klasik hüküm, buna ters düşen bir etki uyandırmaktadır. Yani sanatla tecrübe arasındaki ilişki, hayat ve sanat konusu, beklendiği gibi çok büyük, anlaşılması ve ifadesi güç olan bir meseledir.

Scholes ve Kellogg'un tartışmalarının altında, hayat ve sanat meselesine alınan iki temel ve zıt yaklaşım şekli yatar. Birinci yaklaşım, hikâye türü edebiyat da dâhil olmak üzere, sanatı; insan tarafından kendi kanunlarına göre yaratılan, sadece sanatçının hayal gücüne hitap eden, kendi varlığı dışında hiçbir amaca hizmet etmeyen, kendi kendine yeterli ve tutarlı, bilimsel bir bileşik olarak kabul eder. Bu, MacLeish'in sanata aldığı meşhur tavrın ima ettiği durumdur. 'Bir şiir, bir mana taşımaktan ziyade, şiir olmalıdır.' Bu, aynı zamanda, romana genel estetik açısından yaklaşıldığı zaman, ortaya çıkması muhtemel olan durumdur.

Eski Yunan küpleri veya Mondrian'ın çizdiği bir resimle, insan tecrübesi arasındaki ilişkinin ne olduğunu, en dolaylı ifadeler dışında, pek sormayız. Bunun tam tersi olan yaklaşım ise, Arnold'un dediği gibi, sanatı hayatın eleştirisi olarak kabul eder ve sanatın, insan tecrübesini yansıtmak gibi bir sorumluluğu olduğunu kabul eder ve kendi amacını kendi içinde taşımak şöyle dursun, kültür içinde faal bir güç olduğunu savunur. Bu bakış açısından,

diyelim ki, İspanya İç Savaşları ile ilgili bir roman, sadece yazarın sanatçı olarak vicdani değerlerinden ve insan tabiatını temsil etmekten değil, aynı zamanda bir devrin tarih ve politikasından da sorumludur. Bu iki yaklaşımın savunucuları, iki aşırı ucu temsil edecek şekilde tavır aldıkları sürece, içinden çıkılmaz bir durumun ortaya çıkması kaçınılmazdır.

Scholes ve Kellogg'un yaptıkları şey, çeşitli romanların tecrübeyle olan ilişkilerinin de farklı ve çeşitli olduklarını, bazı romanların saf roman idealine yaklaştığını; bazılarının tarihî roman niteliğini taşıdıklarını; bazılarının, tecrübenin soyutlanmış yönlerini konu edindiklerini; diğerlerinin ise, tecrübenin kendisine az çok dolaysız bir şekilde yaklaştıklarını iddia ederek tercihlerden ya birini, ya da ikisini de savunmaktır.

Romancıların hayat ve sanat ilişkisine gösterdikleri tepkilerde en çarpıcı olması muhtemel olan şey, önce romancıların tavırlarındaki çeşitli tonlarda olan farklardır. Romancılar, bu konuda çok ateşli olabildikleri gibi, ciddi bir şekilde çözümleyici, sebep-netice ilişkisine önem veren tavır içinde veya bilinçsiz olabilirler. İkinci olarak, sanat ve hayat arasındaki ilişkinin gerçekten sahip olduğu çeşitli boyutların bize ısrarla hatırlatılması ihtimali gelir. Aşağıdaki seçmelerde görüleceği gibi, mesele, romancının mizacının ve hayatındaki olayların sanatıyla olan ilişkisini, algılanan gerçeğin öznel tabiatını, sanat geleneklerini, okuyucunun beklentilerini, yazarın yaşanan gerçeği yansıtma mecburiyetini ve yaratma hürriyetini, sanatçının tecrübeye bakış açısının felsefecininkinden, tarihçininkinden veya vasat bir okuyucununkinden farklı olma mecburiyetini içerir. Bu koleksiyonda son söz D. H. Lawrence'ındır. Fakat bu, hiçbir romancının diğeriyle aynı tepkide bulanacağı bir konu değildir ve bu konuda son söz söylenemez.

Robert SCHOLES ve Robert KELLOGG

Gerçek (Realite) Meselesi

Hikâye türü edebiyatta bir eserin manası, iki dünya arasındaki ilişkinin ürünüdür... Bunlar, yazar tarafından yaratılan roman dünyası ve gerçek dünyadır; yani kendisi hakkında bilgi edinebileceğimiz dış dünyadır. Bir hikâyeyi anladığımızı söylediğimiz zaman, bu iki dünya arasında yeterli bir ilişki veya birtakım ilişkiler bulduğumuzu kastederiz. Bazı hikâyelerde yazar, okuyucunun tepkisini başka hikâyelere olan tepkisinden daha eksiksiz olarak kontrol etmeye çalışır. Bu çeşit bir kontrolü sağlamak için yapılan en büyük gayret, alegori ve hicivde gerçekleşir ve bu ifade şekillerinin ortaya

attığı bazı özel meselelerinden dolayı, bu bölümün ikinci yarısını, bir hikâyede manayı kontrol etme tekniklerini tarihin ve yapısını tartışmaya ayıracağız. Şimdilik daha temelde olan meselelerle ilgileneceğiz. Bunlardan birisi, yazarla okuyucunun gerçek dünyaları arasındaki ilişkidir.

Sözlü gelenekte yaşayan bir kültürde böyle bir mesele yoktur. Saz şairi ve dinleyiciler, aynı dünyayı paylaşır ve onu aynı şekilde görürler. Geleneksel bir hikâyenin zaman içinde anlamını kaybeden veya dinleyicinin anlayamayacağı bir şekle giren unsurları, ya unutulurlar ya da yeni durumlara uydurulurlar. Bunun tam aksine, sözlü gelenekte yaşayan hikâyelerin kendileri, kültürde muhafazakâr unsurlar olarak etki yaparlar ve toplum hayatındaki ve dünya görüşündeki yenilikleri frenlerler. Bununla beraber, batı medeniyeti gibi, yazılı edebiyata sahip bir kültürde, yazıyla tespit edilmiş bir eser, kendisini yaratan kültür ortamını aşar ve yabancı kültür ortamlarında da kendisine yol açmaya zorlanır. Böyle bir eserin sadece dili değil, aynı zamanda insan, tabiat kavramları, hikâyenin anlatılışında kullanılan teknikler, yaşayan insanların bilgi ve inançlarından uzaklaşır.

Öyleyse, edebî bir eseri anlamak için, önce kendi gerçek anlayışımızı, eserin yazıldığı devirde hâkim olan gerçek anlayışıyla mümkün olduğu kadar aynı çizgiye getirmeye çalışmalıyız. Hatta okuyucu, kendisininkine yabancı bir zihniyet ve kültür ortamından doğan çağdaş bir esere bile, eğer onu istediği gibi değil de, gerçekten anlamak istiyorsa, özel bir gayretle yaklaşmaya çalışmalıdır. Böylece eski ve yeni yabancı kültürlerden gelen bir esere modern bir okuyucunun yaklaşımı, bir ölçüde tarih bilgisine veya tarih öğrenmeye dayanmalıdır. Bu öğrenme, edebî esere hizmet edecek şekilde yaratıcı bir şekilde kullanılmalı -bunun tersine başvurulmamalıdır- ve okuyucunun ve yazarın dünyaları, okuyucu sanat eseriyle yüz yüze gelmeden önce, mümkün olduğu kadar aynı çizgiye getirmelidir.

Gerçek dünyaların aynı çizgiye getirilme meselesi, tarih bilgisinin yaratıcı bir şekilde kullanılmasıyla çözülebilir. Bununla beraber, çok daha karmaşık ve daha zor bir şekilde görülen bir mesele, yazarın hikâyesi için kullandığı kültür ortamı ile kendi gerçek dünyası arasındaki ilişkinin niteliğidir. Bu, yazar için bir yaratma meselesi olduğu halde, okuyucu için bir eleştiri meselesidir. Bu, hikâye türü edebiyat eleştirisinin çoğunun başarısızlığa uğrama sebebinin ta kendisidir. Bu meseleye en iyi bir şekilde yaklaşmanın yolu, bu iki dünya arasında mümkün olan bütün ilişki çeşitlerinin, önce gereğinden fazla düzenli ve basit bir şemasının çıkarılmasıdır. Önce şunu belirtmek gerekir ki, bütün hikâyeler, ciddi bir şekilde manayla ilgilenmezler. Manaya ilgisiz kalmanın kendisini gösterdiği farklı ve anlamlı metotlar vardır, fakat bu metotları anlamanın en doğru şekli, sadece var olmak için değil,

bir mana taşımak için de yaratılmış edebî eserlerin hepsi, manalarını aynı şekilde yaratmak ve taşımak istemezler. Bu eserler, ne kadar hikâye çeşidi varsa, o kadar çok anlatım tekniği geliştirirler ve bu teknikler, bir prizmanın ayrıştırdığı beyaz ışığın unsurları gibi birbirinden ton farklarıyla ayrılırlar. Roman dünyasıyla gerçek dünya arasındaki bağlantı ya taklite (representation) ya da temsile (illustration) dayalı olarak gerçekleşir. Bir hikâyedeki imajlar, bizi, bazen tablolarda ve heykellerde olduğu gibi, gerçeğin bir kopyasını yaratma teşebbüsü olarak etkileyebilirler veya çeşitli görsel sanatların yaptığı gibi, gerçek dünyanın eksiksiz bir örneği yerine, sadece gerçeğin bir yönünü çarpıcı bir şekilde bize hatırlatmak isteyebilirler. İster edebî, ister plastik olsun, gerçeğin bir eşini yaratmaya çalışan bu çeşit bir sanata ve onun çeşitli şekillerine, taklide dayanan (representative) sanat diyeceğiz. Gerçeğin sadece bir yönünü ifade etmeyi amaçlayan sanat için ise, temsilî veya sembolik (illustrative) sanat diyeceğiz. Sanatta temsilî veya sembolik olmak, gerçeği stilize etmek (tabiattan çok, belli bir geleneği takip ederek ifade etmek) bazı kayıt ve şarta tâbi olarak ifade etmek ve oryantal resim ve heykel sanatında olduğu gibi, bir sanat geleneğine ve sanat ölçülerine bağlı kalmak demektir. Hâlbuki taklide dayanan sanat, gerçek olan tecrübeye sanat ortamında yeniden şekil ve hayat vermek için, herhangi bir sanat geleneğini tecrübenin süzgecinden geçirip onu sanata mal etmeden önce, hâlâ geçerli olup olmadığını araştıran bir tavıra dayanır. Temsilî sanat semboliktir; gerçekçi sanat, taklide dayanır. Göze hitap eden sanatlarda, semboller, anlamı soyutlayarak, ideogram ve hiyerogliflerde olduğu gibi, gerçeği temsil etmeyen desenler şeklinde, sadece zevk vermek için kullanılırlar. Metot, araca değil, amaca bağlı olarak şekillenir. Fakat taklide dayanan, gerçekçi sanatlar, gerçeğin bir kopyasını yaratmaya yarayan araçlara bağlıdırlar ve gerçek kavramları değiştikçe, bu kavramları sanat ortamında yansıtacak yeni teknikler de keşfedilir.

Bir resmi değerlendirirken onun desenlerine önem verir ve onu sadece estetik yönden görmeğe çalışırız. Bu davranışımızla resmi manadan soyutlayarak değerlendirmeye gayret ederiz. Hatta resimdeki desenlerde bize gerçek eşyanın şeklini hatırlatan, özellikler bile olsa, gerçek budur. Edebiyat, hiçbir zaman bu anlamda manadan soyutlanamaz, fakat macera romanslarında, gerçekte anlamsız olduğu halde, birbirine benzeyen motiflerden oluşan desenlerin gruplaşmaları, hemen hemen resimlerdeki desenler kadar manadan soyutlanmışlardır. Bir resme, taşıdığı sembolik mananın terimleri içinde de yaklaşmak mümkündür. Bu gibi resimlerdeki desenler, gelenek ve başka kaynaklarda bulunan belli ölçü sistemlerine göre gerçekleştirilebilirler. Bu sembolik bir yorum şeklidir; sembollerin XVIII. yüzyılın neoklasik edebiyat alanına ait olmaları veya Freudcu olmaları önemli değildir. Tama-

men sembolik olan edebî eserlerin yorumu, plastik sanatlardaki sembolik (iconographic) yaklaşıma benzer. Bir tabloya taklit teknikleriyle yaklaşarak ondaki karakterleri tahlil etmeye, içinde yaşanan sosyo-kültürel ortamı anlamaya çalışabiliriz; bu, portreleri veya diğer tarihî sanat eserlerini değerlendirirken uygulanan bir yaklaşımdır. Bu durum da, ressamı psikolog veya sosyolog olarak düşünmek durumunda kalırız ki, bu, bugün modası geçmiş bir sanat eleştirisi olarak düşünülmektedir. Bununla beraber, genç James Joyce, Munkacsy'un resimlerine böyle yaklaşmıştır. Tolstoy, yazar olarak olgunluk çağında, **Anna Karenina'**nın İtalya'da geçen olayları konu edinen bölümlerinde aynı yaklaşımı kullanmıştır.

Batı resmi ve batı edebiyatı, biçim unsurlarındaki taklit potansiyelini vurguladıkları ölçüde dünyadaki sanat eserlerinin çoğundan farklıdırlar ve her iki sanat dalında da realizm, XIX. yüzyılın sonunda zirveye ulaşmış ve sonra gerilemeye başlamıştır. Bundan sonra plastik sanatlarda, edebiyatın yarışamayacağı ölçüde temsili teknikler, hâkim olmuştur. Hikâye etme sanatında gerçekçilik öyle güçlü bir araç olmuştur ki, onun etkisi hiçbir zaman tamamen yok olmayacaktır; edebiyatçılar, hiçbir zaman, roman öncesi romansların tecrübeden yoksun masumiyetini tekrar yakalayamayacaktır. Hatta batı romanını bir bütün olarak realizmin gelişmesiyle aynı anlamda düşünmek, -Auerbach'ın **Mimesis**'inde olduğu gibi- en ürkütücü ve etkili teşebbüslerden biri için mümkün olmuştur. Hâlâ hikâye edebiyatında manayı düşündüğünüz zaman, mananın gerçekçi anlamını olduğu kadar, sembolik anlamını da kavramaya hazır olmalıyız. Özellikle bu farklı ifade şekillerinin, en büyük romanlarımızda estetik bir kurgu içinde nasıl birleştirilip etkileştiklerini görmeye çalışmalıyız.

Gerçekçi metotları kullanan bir hikâye, gerçek karakter ve olayları konu edinerek belli ve sınırlı anlamları ifade edebilir. Tarih, biyografi, sadece bunu yaparlar. Sembolik ifade de, belli ve sınırlı bir manayı taşıyabilir; 'Peri Kraliçe' (Faerie Queen) adlı eserin beşinci kitabında veya 'Gulliver'in Seyahatleri' adlı eserin birinci bölümünde kullanılan tarihi alegori böyle bir işlevi yerine getirir. Fakat gerçek anlamda tarih ve alegori, daha yüksek ve evrensel manaları ifade etmeye çalışırlar. Günlük tutarak hikâye anlatmaya çalışanlar, sadece belli olayları kaydederler, fakat otobiyografi ve tarih yazarları, kendilerine evrenseli ifade etmekte faydalı olacak bir formül arayışı içindedirler.

Bir tarih yazarı, tarihî olayların akışında bir perspektif bulduğu zaman, hikâyesi evrensel bir boyut kazanacaktır; anlattığı olayları yorumlayarak ve ya Plutarck'ın *'Hayatlar'* adlı eserinde olduğu gibi, karakterleri evrensel tiplere dönüştüren bir teknik kullanarak bu işi başarabilir. Alegorik bir metot kullanan tarihçi, gerçekle hikâye arasında sembolik bir ilişki kurarak, yani

olgu ile ona benzetilen hikâye arasında bir bağ kurarak konusuna evrensel bir boyut kazandırmıştır. Swift'in Flimnap'i, hicivdeki karakterin ip üzerinde yaptığı cambazlıkların yardımıyla, gerçek Walpole'un politikada gösterdiği hüneri genel anlamda kavramlaştırmış ve sembole dönüştürmüştür. Böylece tarihî alegorinin gerçek objeleri, sembolik boyutlar kazanmışlardır.

Gerçekçi romanda, gerçek dünyayla roman dünyası arasında sınırlı bir ilişkinin kurulması, daha genel anlamda sanatla gerçek arasındaki ilişkiden önce gelir. Sanatçılar, günlük tutma tekniği kullanan yazarlardan ve tarihçilerden somut ve sınırlı bir dünya yaratmayı, gerçek romanın dünyasını yaratmayı öğrenirler. Robinson Crousoe, gerçek bir kişi değildir, fakat onun en önemli özelliği gerçek bir kişiye benzeyen bir karakter yaratmak için yapılan bir teşebbüsün mahsulü oluşudur. Gerçek olmadığı halde, gerçeğe benzeyen karakterler ve dünya yaratan gerçekçi hikâye teknikleri, özelden genele, bireyden tipe doğru, gerçeğe evrensel boyutlar kazandıran taklitçi (mimetic) teknikleri kullanabilirler. Robinson Crusoe, ortasınıf adamın tipik bir örneğidir, fakat Fielding'in yarattığı, bireysel özelliklerini tipik özellikleri lehine kaybetmiş bir karakter olan Squire Western kadar tipik değildir. Gerçekte Fielding, bu yeni çeşit tarihî ve biyografik romanın evrensel tiplere yer vermesini över ve onu, evrensel gerçekler yerine, özel ve sınırlı yalanlar söyleyen tarih ve biyografiden üstün bulur. Fielding'in, Aristo gibi, geneli ve evrenseli tercih etmesi, onu düşünce unsuruna önem veren didaktik bir yazar yapmıştır. Her ne zaman sanat gerçek dünyayla genel anlamda ilişki içinde olmaya çalışsa, didaktik bir yazar, hikâyede önemli bir yer işgal eder.

Roman dünyası ile gerçek dünya arasındaki ilişkiyi güneş ışığını sadece üç renge ayrıştıran bir prizmaya benzetebiliriz: bu prizmadan geçerek romana yansıyan gerçek, belli ve sınırlı bir gerçeğin kayıt edilmesi, belli ve sınırlı bir gerçeğe benzeyen bir gerçeğin yaratılması ve gerçek hakkında genellemelerin yapılması şeklinde yorumlanabilir. Bu prizmanın güneş ışığından dördüncü bir renk daha ayrıştırmasıyla birbirinden derece derece farklı olan bu renkler, öyle kesin çizgilere sahip olurlar ki, onları tanımlamak için farklı bir terminolojiye ihtiyaç duyarız. Şu ana kadar bu iki dünyayı birbirine bağlamak için saydığımız metotlar, tecrübeye dayanan metotlardır ve gerçeği ifade etmenin üç ayrı şeklidirler. Bu roman dünyalarından birisinde karşılaştığımız herhangi bir karakterin davranışlarına sebep olan duygu motiflerinin, gerçek insanların duygu motiflerine benzeyip benzemediğini sormakta haklıyızdır. Squire Western, Robinson Crusoe veya Clarissa Harlow'un yaratıldığı gerçekçi tekniklerle yaratılmadığı halde, manasını 'gerçekliğinden', gerçeği taklit edilişindeki yeterliliğinden alır. Dr. Johnson,

Shakespeare'in karakterlerini 'uygunsuzluk'la itham eden bir eleştiriye karşı savunmuş ve *'sanat, her zaman hayata muhtaçtır'* demiştir. Johnson, pek çok hükmüyle olduğu gibi, bu sözleriyle de bize yol göstermektedir, çünkü gerçek hayatla roman dünyası arasındaki ilişki hakkındaki görüşleriyle de eleştiride çok önemli bir sınır çizgisini işaret etmiştir. Sanatın hayatı idealize etmek yerine, gerçekçi bir şekilde tasvir etmesi, romanın içine doğduğu bu yüzyılın özünün gereğidir. Hayat, yaşandığı gibi görülmeli ve öyle değerlendirilmelidir. Eleştiri, edebe uygun olma ilkesinin ve tökezleyen kuralların oluşturduğu sallanan kuleyi terk etmeli ve hayatın 'gerçek' dediğimiz balçığına dalmalıdır. XX. yüzyılda eleştiride aceleciliği bir tarafa bırakıp gerçekçi ve sembolik metotları, hayatı sanata dönüştürme ve gerçekle güzeli barıştırma gibi, esasta çok zor olan bir meselenin iki çözümü olarak görmeliyiz. Hikâye sanatında sembolizm, gerçekçilikten farklıdır, çünkü sembolizm, sanat ortamı içinde aktüel olanın bir örneğini yaratma yerine, onun bazı yönlerini ifade etmek ister. Gerçeğin bu yönleri, tarihî, psikolojik ve sosyolojik gerçeklerle ilgili oldukları için değil, metafizik ve ahlakî yönleriyle ilgili oldukları için vurgulanmışlardır. Temsilî veya sembolik karakterler, ya insan şekline bürünmüş kavramlardır veya insanın bütünüyümüş gibi görünen, fakat insan ruhunun parçalarını temsil eden sembollerdir. Böylece, sanki bu karakterler gerçekmiş gibi, onların motiflerini anlamamız gerekmez, fakat hikâyenin çerçevesi içinde onların davranışlarını yönlendiren ilkeleri bilmemiz gerekir. Bir, iki örnek, farkı görmemize yardım edebilir. Theophrastus'un cimriliği temsil eden karakteri, gerçeğin çok genel bir şekilde taklit edilmesiyle mümkün olmuştur. Moliere'in Cimri'si daha sınırlı bir şekilde çizilmiş bir karakterdir; Balzac'ın yaşlı Grandet'si büyük çapta kişileştirilmiştir. Bu karakterlerin üçü de gerçekçi metotlarla çizilmişlerdir; hayatta karşılaşabileceğimiz bir insan tipinin edebî kopyasıdır ve psikolojik ve sosyolojik prensiplere göre çizilmişlerdir. Fakat Spenser'in 'Peri Kraliçe' adlı eserinin ikinci kitabındaki Mammon'u, bu hikâyenin çerçevesi içinde yer alan, geçici olarak insan kılığına girmiş, açgözlülüğün bir sembolüdür. O, bir semboldür. Öte yanda Milton'un **Kaybolan Cennet**'inin birinci kitabında görünen Mammon'u, Spenser'in kullandığı geleneksel sembolik niteliklerin çoğuna sahip olmakla beraber, birinci kitapta yaptığı konuşmasında sonra, sembolik olmaktan çok, gerçekçi teknikleriyle çizilmiş bir karakter olur. Gerçekçi bir edebî ortamın gerçekçi teknikleriyle yaratılmış bir figür olmadığı halde, Milton'un Mammon'u, karakteristik niteliklerini, esas itibariyle, edebî veya teolojik geleneklerden çok, Milton'un madde düşkünü bir insanın tabiatı hakkındaki duygularından almıştır. Milton'un, Mammon gibi bir karakteri yaratırken ne yaptığını iyi anlamak için, gerçekçi ve sembolik tekniklerle karakter yaratma arasındaki farkı bilmemiz ve Spenser'e bir hikâ-

yeci olarak hakkını vermek için, onun Milton'un gerçekçi karakter yaratma tekniğinden çok farklı bir tekniğe sahip olduğunu anlamamız gerekir.

Şüphesiz ki, hem sembolik, nem de gerçekçi teknikler arasındaki sınırı aşarak amaçlarına ulaşan bazı sanat eserleri vardır. Hawthorne'un masal ve romansları bu çeşit eserlerdir. Bazı eleştiricilere göre, bu hikâyelerin sembolik ve alegorik olarak okunması gerekmektedir; diğerlerine göre ise, Hawthorne'un hikâyelerini anlamak, karakterlerini harekete geçiren psikolojik durumların anlaşılmasıyla mümkündür. Açıkça her iki yaklaşım da, eserin yapısı hakkındaki bir varsayıma dayanır ve bu varsayım, her hikâyenin kendi içinde dikkatlice incelenmesini gerektirir. Büyük bir ihtimalle Hawthorne, tutarlı bir şekilde ne realizme, ne de sembolizme bağlı kalmıştır. Eserlerinin gücü ve fikirce karmaşık yapısı, gerçek dünyaya çok az benzeyen bir örneğin yaratılmasından, yazarın bu iki teknik arasında gidip gelmesinden kaynaklanmaktadır. Öyleyse, Hawthorne'u iyi anlayabilmek için, onun, yaratma süreci içinde bu iki tekniği nasıl kullandığını kavramak gerekir. Çoğunlukla daha ilgi çekici karakter yaratma, yazarların yukarıda sözü edilen her iki alanda da çalışarak karakterlerini hem gerçekçi, hem de sembolik tekniklerle yaratma içgüdü ve isteklerinin bir sonucu olmuştur. Fakat bu içgüdü veya istek, kısmen yazarın kullandığı tekniğin bilincinde olma derecesine bağlı olarak, farklı yazarlarda farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Hawthorne'un, daha çok içgüdüleriyle yarattığını düşünmek mümkündür; hatta onun kullandığı metot, içgüdüsel olsun veya olmasın, iki metot arasına köprü kurmaktan çok, kaynaştırmakta, çeşitli seviyelerde okunabilecek eserlerden çok, iki seviye arasında okunması gereken eserler yaratmaktadır. Hawthorne'un bu yönünü düşünen bir eleştirici, bu durumu Hawthorne'un yaratma anında sahip olduğu duygu ve düşünce dengesine atfederek eleştirisine çok uygun bir değer yargısı katabilir. Veya aynı eleştirici, buna 'odak noktası'nın bulanıklığı diyerek kullandığı terminolojinin hüküm yerine geçmesine izin verebilir. Manası açık olmayan bir terminoloji kullanarak yapılan yanlış ayrımlardan kaçınmalıyız. Fakat eğer bu iki teknik arasındaki uçurumu Hawthorne'dan daha farklı şekilde ve başarıyla aşmış olan öteki büyük yazarları düşünürsek, bu Hawthorne'un gerçekçi ve sembolik teknikleri arasındaki engeli nasıl aştığın anlamamıza yardım edebilir.

James Joyce, hikâye türü edebiyatta gerçek amacın hayattan kesitler vermek olduğunu teori ve uygulamada savunan realist ve natüralist akımların hâkim olduğu bir gelenek içinde yetişmiş bir sanatçıdır. Joyce'un **Dublinliler** ve **Stephen** (Stephen Hero) gibi ilk hikâyeleri, açıkça bu geleneğe uygun hikâyelerdir. Joyce, giderek realizmin eksikliklerine tahammül edemez bir hale gelmiş ve sanatına yeni bir şekil verme çabasına girmiştir.

Onun, **Dublinliler**'deki hikâyelerini natüralizmin derinlikten yoksun seviyesinden kurtarmak için, sembollere zenginleştirerek tekrar yazdığını görüyoruz; aynı koleksiyondaki son hikâyeler, sembolik derinlik kazanarak gittikçe zenginleşmektedirler. **Dublinliler** ve **Portre**'den **Ulysses**'e ve **Finnegans Wake**'e kadar eserlerinin adları bile, gerçekçi tekniklerden sembolik tekniklere doğru bir kayışı ve Joyce'un düşünce şeklinin değiştiğini göstermektedir. Daha kariyerinin başlangıcında Joyce, XIX. yüzyılın sonunda büyük bir edebî kavganın sebebi olmuş olan, gerçekçi ve sembolik akımların arasındaki ayrılığı biliyordu. Joyce, bir hikâye yazarı olarak, bu iki hikâye etme şekli arasındaki açıklığı mümkün olduğu kadar geniş bir köprüyle birleştirmekte kararlı olmuştur; bir yandan natüralist ve gerçekçi tekniklere yakın bir şekilde bağlı kalmış, bir yanda da içinde yaşadığı ve edebiyata yansıttığı dünyanın önemsiz, küçük obje ve yaratıklarını evrensel tip ve değerlerin sembolü haline getirecek bir semboller sistemi üzerinde ısrarla durmuştur. Örnek olarak Molly Bloom'u alabiliriz: Molly, inandırıcılığı ve derinliğiyle Jung'u şaşırtacak kadar psikolojik bakımdan gerçek bir portredir, fakat aynı zamanda açıkça ve maksatlı bir şekilde deniz kızı Calypso ve edebiyat geleneğindeki Penelope ve ilkel mitlerdeki doğurgan toprak ana, verimlilik tanrıçasıdır ve durum, Molly'nin gerçekçi bir şekilde verilen bilinç akışında ifade bulur. Gerçekçi ve sembolik ifade teknikleri arasında Joyce'un amaçlı bir şekilde kurduğu köprünün tabiatı, kapamaya çalıştığı açıklığın genişliği, Hawthorne'un içgüdüleriyle yarattığı bulanıklıkla tam bir tezat oluşturur. Tartışmayı bu şekilde sürdürerek Joyce ve Mann'ın niçin Hawthorne ve Melville'den farklı bir ekolün üyeleri olarak görüldüklerinin sebebini açıkça gösterebiliriz.

Roman dünyasında gerçekçi ve sembolik tekniklerin etkileşimi, hikâye türü edebiyatta anlam karmaşıklığının sadece bir yönüdür. Ayrıca romanda gerçekçiliği, psikolojik ve sosyolojik olmak üzere iki bölümde inceleyebiliriz. Hikâyede gerçekçi metotlarla ifade edilen mananın çoğu, toplum ve birey çatışmasının yer aldığı bir alanda bulunur. Bazı romancılar, daha çok bir toplumun sosyal, diğer bazıları ise psikolojik yapısıyla ilgilenirler, fakat gerçekçi değerler, hem psikolojik hem de sosyolojik açıdan görülmelidirler. Bu değerler, romancının bireyin hüviyeti ve toplumun refahı için duyduğu endişenin mahsulüdür. Aynı şekilde gerçekle roman dünyası arasındaki ilişki temsilî olduğu zaman, semboller, muhafazakâr ve geleneksel oluşlarına veya geleneksel olmayıp kişisel oluşlarına göre radikal farklılıklar gösterirler. Batı roman ve hikâyesinde, gerçekçi teknikler, sembolik tekniklerin sadece yerine geçmek veya onları ikinci plana itmekle kalmazlar, aynı zamanda geleneksel olmayan veya kişisel olan sembolik sistemler, geleneksel ve muhafazakâr olan sembollerin yerini alırlar. Hatta geleneksel semboller, modern bir

hikâyeci tarafından kullanıldıkları zaman bile, ekseriya geleneğe uygun olmayan bir şekilde kullanılırlar. James Joyce gibi bir yazar için, Freud, Frazer, de Sade ve Masoch'un sembolleri, katolik ayin ve dinî ilişkileri bakımından ele alınırlar; kutsal ayin, hem dinî bir ibadet, hem de cinsî yönden olgunlaşmayı ima eden bir semboldür. B. H. Lawrence gibi bir yazar için Freud ve Kutsal Kitaptan faydalanılarak bir sembol sistemi oluşturmak, oldukça tabiîdir. Bu iki kaynağın, Lawrence'ın semboller sistemindeki nispî hâkimiyeti, yazarın esas sembollerini açıklayan '*Bilinçaltı Fantazisi*' (The Fantasia of the Unconscious) ve '*Kehanet*' (The Apocalypse) adlı eserlerinde görülmektedir.

Hikâye türü edebiyatta içeriğin şu ana kadar ele aldığımız bir başka önemli yönü de, roman dünyasıyla gerçek dünya arasında varlığı hissedilemeyecek kadar ince olan bir bağdır. Bazı romanlarda karakterlerin gerçek insanlara, olayların da gerçek hayattaki olaylara benzeyişleri, herhangi bir bakımdan anlamlı değildirler; bunlar, sadece roman dünyasındaki olaylara, okuyucunun dikkatini çekmek için vardırlar. Katıksız romansta, karakterler, gerçek insanları veya tipleri temsil etmezler, ne de metafizik bir kavram ve manayı sembolleştirirler. Onlar, sadece insan şekline ve niteliklerine bürünen kavramlardır, çünkü onlar, batıda hikâye etme sanatına gerekli olan en küçük araçlardır. Bu çeşit hikâye, edebiyatın en gerçekçi olmayanıdır. Böyle anlamsız hikâyeler, estetik tipleri kullanırlar. Bu estetik tipler ise, gerçek bir kaynaktan çok, hikâyenin kendi içindeki potansiyeli kullanarak yaratılan kısa devreli mesaj taşıyan tiplerdir. Kötü adam tipleri, kadın ve erkek kahramanlar gibi. Bunların hepsi, gerçekte pek anlamlı olmadıkları halde, okuyucu üzerinde çok etkili olan estetik tiplerdir. **Tom Jones**'da, Mr. Blifil (hain) ve Sophia Western (kadın kahraman) gerçekte katıksız estetik tiplerdir.

Katıksız romansın fikir boşluğu, onu sembolik ve alegorik hikâye için uygun bir ortam yapar, fakat estetik tiplerle sembolik tipler birbirine karışınca ve tamamen duygusal durumlarla ve olaylarla alegorik durum veya olaylar birleştirildiği zaman, estetik ve ahlakî dürtüler arasındaki gerilim, anlamda ve hikâyede değişiklikler yaparak karmaşık bir hale gelir. Hawthorne'un yazdığı bir hikâyede, bazı unsurlar, sembolik muhtevalarından dolayı, bazıları da (daha önce de söylendiği gibi) gerçekçi niteliklerinden dolayı, belli şekillere bürünürler. Bazıları ise, sadece okuyucunun hissî beklentilerini tatmin edebilecek bir biçime girmesini isteyen saf estetik ihtiyaçlar tarafından şekillendirilirler. Eğer bir an için Fielding'in, **Tom Jones**'da kullandığı karakter çizme şekillerini aklımıza getirirken, gerçek dünya ve roman dünyası arasındaki çeşitli ilişkilerin hikâye ve romanlarda kendilerini nasıl gösterdiklerini açıkça anlayabiliriz. Bu romanda,

Thwackum ve Sguare gibi özel öğretmenler, tipik bir şekilde temsilî veya alegorik karakterlerdir. Onlar, esasta sosyolojik ve psikolojik tipleri değil, aksine teolojik ve felsefi tipleri temsil eder. Aynı romanda Squire Western, gerçekçi tekniklerle yaratılmış bir karakterdir, psikolojik bir tiptir, asabî adamdır, adından da anlaşıldığı gibi sosyolojik bir tip olarak İngiltere'nin batısından gelen soylu bir kişidir. Fielding, gerçeğe uygun karakterleri çizmenin, zaman ve mekân kaydı olmaksızın evrensel insan tabiatına sadık kalmakla mümkün olacağını savunmuştur. Buna karşılık Sir Walter Scott, bu çeşit karakter yaratmayı ve Fielding'in portrelerindeki gerçeğe uygunluğu ve yanılmaz benzerliği işaret etmiştir; XVIII. yüzyılda İngiltere'de yaşamış olan bu İngiliz soylusunun, başka hiçbir yer ve zamanda yaşamasının mümkün olamayacağını vurgulamıştır. Bizim için, bu iki görüşü birleştirmek kolaydır, çünkü başarılı karakter çizmenin kaynağı, Scott ve Fielding'in dediği gibi, gerçeğin kendisidir ve karakter, hem bireysel hem de evrensel insanî nitelikleri temsil etmelidir.

Bu çeşit bir tartışmada, meseleyi biraz olduğundan daha basit bir şekilde ifade etmek, kaçınılmaz olmaktadır, fakat Fielding'in karakter çizerken gerçekçi, sembolik ve estetik unsurları birleştirme şekillerini biraz daha dikkatlice inceleyerek aşırılığa kaçmaktan kurtulabiliriz. Bir yandan Thwackum ve Square, öte yandan Western, şu ana kadar tartıştığımız şekillerde birbirinden farklı olmalarına rağmen, bazı karakteristik nitelikleri bakımından da birbirlerine benzemektedirler. Western, esasta gerçekçi tekniklerle yaratılmış bir karakter olmasına rağmen gerçeğe uygun alamayacak kadar da tiptiktir. Fielding'in çağdaşı, Richardson, iç dünyaları karmaşık olan çok daha kişileşmiş karakterler yaratmıştır. Çok gerçek bir anlamda psikolojik derinlik kazanmış karakterler, sosyal tiplerden daha çok gerçeğe uygundurlar. Sosyolojik durumlara göre karakter yaratmada, genelleme yapmak kaçınılmaz bir olgudur ve sosyolojik metot, sembolik ve alegorik karakterin yaratılmasına yol açar. Hâlbuki karakterlerin yaşadıkları duygu ve düşünce süreçlerini ifade ederek karakter yaratmak, psikolojik sınıflandırma sistemlerine göre karakter yaratmayı gerektirmez. Karakterin ruh hallerini çözümleyerek yaratılan karakterler, soyutlama ve genellemeye direnen bireylerdir ve bu karakterleri harekete geçiren motifler, katı bir şekilde ahlakî bir yoruma açık değildirler. Tom Jones, bir davranışta bulunduğu zaman, onun haklı veya haksız oluşu, hikâye ve hikâyenin anlamı bakımından daima önemlidir. Davranışlardaki doğruluk veya yanlışlık ölçüsü, Leopold ve Bloom'un davranışlarına kolayca uygulanamaz; hatta bu ölçüyü Clarissa Harlowe'un davranışlarına bile uygulamak mümkün değildir. Richardson'un karakterlerinin iç dünyaları, Fielding'in karakterlerininkinden daha çok gerçekleştirilmiştir ve daha karmaşıktırlar. Gerçekte Fielding'in Richardson'u anlamakta çektiği

güçlük, Richardson'un karakter çizmede kullandığı karmaşık metotları anlayamayışının bir sonucudur. Fielding'e göre, Pamela, düzenbaz bir ikiyüzlüdür ve Charissa da bir melektir, Fielding, her iki hükmünde de yanılmıştır, çünkü Richardson'un karakter çizerken dayandığı esasları gözden kaçırmıştır. Dr. Johnson'ın Richardson ve Fielding için söyledikleri, bu iki yazar arasındaki farkı belirtmektedir. Dr. Johnson, bu yazarlardan birisi, bir saatin bütün mekanizmasını bildiği halde, öteki sadece saatin kaç olduğunu bilebilmiştir, demiştir. Johnson'un bu mecazı, Fielding'e haksızlık yapmıştır, fakat iki çeşit karakter çizme metodunu kusursuz bir şekilde ifade etmektedir. Fielding'in son iki yüzyıl içinde İngiliz romanı üzerindeki güçlü tesiri, İngiliz romanının realizme gösterdiği direnişi ve tipik ve alegorik unsurlara ısrarlı düşkünlüğünü açıklamaya yeter.

Richardson'un yarattığı karakterlere tepki gösteren okuyucu, roman kişisiyle, gerçek kişi ve kavram arasında ilişki kurmaz; kendi ruhu ile roman kişinin ruhu arasında ilişki kurmaz. Richardson'un yarattığı karakterleri, Fielding'in karakterleri ile mukayese edildiği zaman, yazarın kendi şahsiyetinin özellikleri görülür ve okuyucunun tepkisi de daha şahsîdir. Richardson'un karakter çizme teknikleri, karakteri 'mana' alanından uzaklaştırır. Clarissa, tipik bir burjuvadır; Lovelace ise, tipik bir aristokrattır ve Clarissa'ya yapılan tecavüzü, sınıf mücadelesinin bir sembolü olarak yorumlayabiliriz, fakat eğer bu karakterleri sadece böyle yorumlarsak, onların birey olarak niteliklerini inkâr etmiş oluruz. Böyle davrandığımızı var sayarsak, Lovelace'i bir tip olarak görmekle, ona kurbanı Clarissa'dan daha az haksızlık etmiş oluruz. Lovelace, Clarissa'dan daha az kişileştirilmiştir ve karakterini oluşturan unsurların çoğu, bir Restorasyon devri çapkınının standart nitelikleridir. Fakat Lovelace, tipik bir Richardson karakteri değildir. Pamela ve Clarissa, karmaşık yapılarıyla gerçek Richardson karakterleridir. Richardson, Pamela'yı *'Mükâfatlandırılan Fazilet'* olarak sembolik bir şekilde yorumlamakta ısrar ettiği zaman, kendi yarattığı karaktere haksızlık etmiştir. Richardson, kendi başarısını pek iyi anlayamamıştır. O, insan ruhunun sırlarına olan nüfuzu bakımından bir deha olduğu halde, diğer meselelerde vasat bir kişiydi ve zekâ seviyesi, Felding'inkinden düşüktür.

Lovelace, Restorasyon devrinde yaşamış bir çapkın olarak bir sosyal tip, bir kötü adam tipidir; Richardson'un eseri, Lovelace'siz olsaydı, çok önemli bir unsurundan yoksun kalırdı. Fakat Lovelace, aynı zamanda, kendisini boyutlu ve karmaşık bir şekilde harekete geçiren saf bir estetik tiptir, oldukça zengin bir kişiliğe sahiptir. Normal olarak bir eserde estetik bir tip olan kötü adamı vurgulamadığımız gibi, estetik bir tip olan kadın kahramanı da eleştirmeyiz. Mr. Blifil'in ve Sophia'nın ruh halleriyle bizimki arasındaki

ilişkilerle ilgilenmeyiz, ne de bu karakterler, bize gerçek dünyayı anlatan tipler ve kavramların dengi olan kavram ve tipleri hatırlatırlar. Onlar, eserde hikâyeyi oluşturan unsurlardır, okuyucunun duygularının kutuplaşmasına hizmet ederler ve böylece okuyucuda Fielding'in eserini son bölümüne kadar okuyup bitirmek için gerekli olan isteği doğururlar. Bu gibi estetik tipler, roman dünyası içinde duygu yönünden büyük değere sahip oldukları halde, fikir yönünden gerçekle bir ilgileri yoktur. Bunun için, bizim kullandığımız anlamda 'mana' ile pek ilgileri olmadığını söyleyebiliriz. Oldukça farklı bir şekilde taklit yoluyla yaratılan karakterlerin çoğu, 'mana' alanının dışında varlıklarını sürdükleri izlenimini bırakabilirler. Oldukça gelişmiş anlamda bireysel nitelikler kazanmış bir karakter, okuyucuyla roman dünyası arasında çok sıkı bir ilişki kurar ve roman dünyasına gerçek dünyanın somutluğuna benzeyen nitelikler kazandırır. Okuyucunun ruhunda, kendi yaşadıkları ruh durumlarına benzeyen izlenimler uyandıracak şekilde karmaşık unsurlardan yaratılmış karakterler, okuyucu için zengin ve yoğun bir tecrübe kaynağıdırlar. Bu öyle bir tecrübedir ki, okuyucuyu sadece duygulandırmakla kalmaz, aynı zamanda onun anlama kabiliyetini ve hassasiyetini de işler ve nihayet gerçek dünyayı daha keskin ve duygulu bir şekilde kavramasına yardım eder. Bunun çok değerli bir işlevi olduğu açıktır ve romanda realizmin önem ve yerini ispatlayan esas da budur. Fakat gerçek dünyayla roman dünyası arasındaki bu çeşit bir ilişkiyi vurgulayan bir roman, eğer böyle bir eser varsa, pek anlamlı olmazdı. Bu, böyle bir eserin tesirli ve güzel ve hatta ahlakî bir değere sahip olmayacağı anlamına gelmez. Bu noktada özellikle 'mana' kelimesinin sınırlarını daraltıyor ve sadece roman dünyasındaki fiziksel, sosyokültürel ortam, olaylar dizisi, belli karakterler ve bizim gerçeği kavramamızı sağlayan tip ve kavramlar arasındaki genel ve böyle olduğu için de, ilişkileri yansıtan eserleri kastediyoruz.

Miguel De CERVANTES

Sancho'nun Hikâyesi

Sonra Don Quixote, Sancho'ya sözünde durup kendisini eğlendirmek için, bir hikâye anlatmasını söyledi. Sancho, eğer gürültü korkusundan kurtulursa, hikâyeyi anlatacağını söyledi. Sancho şöyle dedi:

'Fakat her şeye rağmen, size bir hikâye anlatmaya gayret edeceğim ve eğer hikâyeyi sonuna kadar anlatabilirsem, bu dünyadaki en iyi hikâye olacaktır. Şövalye hazretleri, dikkat buyurunuz, çünkü başlamak üzereyim. Bir zamanlar, Tanrı, iyilere iyilik, kötülere de kötülük versin. Dikkat ediniz, efendim. Eskiler, bir hikâyeye canlarının istediği gibi başlamazlardı. Cato, -Romalı ahlakçı- der

ki, 'Kötülük, arayanı bulur.' Bu söz, burada da, bir yüzüğün parmağa uygun düştüğü gibi münasip düşüyor. Bunun manası, efendimizin burada sakin bir şekilde kalması ve belâ aramak için hiçbir yere gitmemesidir. Burada pek çok korkunç şey olduğuna, kimse bizi bu yoldan gitmeye zorlamadığına göre, başka bir yola dönmeliyiz.'

Don Quixote, '*Sen hikâyeni anlat, gideceğimiz yolu ben seçerim*' dedi.

Sancho, hikâyesine devam etmeye başladı: '*Estremadura adlı bir köyde bir çoban -bir keçi çobanı, çünkü onun bir keçi sürüsü vardı- vardı. Bu çoban veya keçi çobanının adı, benim hikâyeme göre Lope Ruiz'di. Bu çoban, Torralba adlı bir kadın çobana âşık oldu. Bu kadın çoban Torralba, zengin bir sürü sahibinin kızıydı; bu zengin sürü sahibi...*'

Don Quixote, '*Eğer hikâyeni bu şekilde, yani her şeyi iki defa tekrarlayarak anlatırsan, onu iki günde bitiremezsin. Olayları sırasına göre, akıllı bir adam gibi anlat, ya da sus,*' dedi.

Sancho, '*Ben, hikâyemi benim memleketimde bütün hikâyelerin anlatıldığı şekilde anlatıyorum; hikâye anlatmanın başka şeklini bilmiyorum, efendimizin benden yeni adetler edinmemi beklemesi haksızlıktır.*' dedi.

Sancho devam etti: '*Böylece sevgili efendimiz, söylediğim gibi, bu çoban, tombul, cesur ve hafifçe bıyıklı olduğu için, biraz erkek yüzlü olan Torralba'ya âşık oldu.*'

'*Gerçekten onu tanıyor muydun*?'-diye sordu Don Quoxote.

Sancho, '*Onu tanımıyordum, fakat bana bu hikâyeyi anlatan adam, onu öyle gerçekmiş gibi anlattı ki, ben de, onu gördüğüme yemin edebilirim. Böylece günler günleri takip etti, hiç uyumayan ve her şeyi birbirine karıştıran şeytan, işe öyle el attı ki, erkek çobanın kadın çobana duyduğu aşk, nefrete ve kötü niyete dönüştü. Kötü kişilerin dediğine göre sebep, Torralba'nın, çobanı ufak tefek olaylarla kıskandırmaya çalışmasıydı. Çobanın kıskançlığı sınırı aştı ve yasak bölgeye taştı. Böylece çoban, sevgilisinden öyle nefret etti ki, ondan uzak durmak için köyünü terk etmeye, onu hiç görmeyeceği bir yere gitmeye karar verdi. Fakat Torralba, Lope'nin kendisini küçümsediğini anlayınca, aniden onu eskiden sevmediği kadar sevmeye başladı'.*

Don Quixote '*Kadınlar hep böyledir. Kendilerini sevenleri küçümser. Kendilerinden nefret edenleri severler. Devam et, Sancho*' dedi.

Sancho şöyle devam etti: '*Öyle oldu ki, çoban kararını eyleme dönüştürdü ve keçilerini Estremadura ovalarından sürüp çıkardı ve Portekiz Krallığı'na geçti. Torralba, onun planlarını öğrendi, yalın ayak, yaya, bir keçi gibi elinde bastonla ve içinde bir ayna, kırık bir tarak ve yüzünü yıkamak için kullandığı bir*

şişe su bulunan bir torbayı boynuna asarak onu uzaktan takip etti. Fakat taşıdığı her ne ise, amacım şimdi onu araştırmak değil. Sadece diyebilirim ki, hikâye çobanın sürüsüyle beraber, o mevsimde kabarmış ve taşmak üzere olan Guadiana Nehri'ni geçmek üzere nasıl geldiğini anlatmaktadır. Nehrin kıyısına vardığı zaman, çoban, orada kendisini ve sürüsünü nehrin öbür kıyısına geçirecek ne bir kayık, ne de bir kişi gördü. Bu onun aklını başından aldı, çünkü Torralba'nın yaklaştığını görüyor ve kendisini, yalvararak ve gözyaşlarıyla rahatsız edeceğinden emin bulunuyordu. Bununla beraber etrafına bakındıa ve nihayet bir kayığın yanında bir balıkçı gördü. Kayık öyle küçüktü ki, sadece tek bir adam ve tek bir keçi taşıyabilirdi. Fakat yine de çoban balıkçıyı selamladı ve onu kendisini ve üç yüz keçisini nehrin öbür kıyısına geçirmek için ikna etti. Balıkçı, kayığa bindi ve tek bir keçiyi öbür tarafa geçirdi, geri geldi, bir keçi daha götürdü, bir daha geldi ve bir başka keçi daha geçirdi. Efendimiz, balıkçının taşıdığı keçilerin bir hesabını tutunuz hele! Çünkü eğer bir keçi eksik sayarsanız, hikâye biter ve size bir kelime daha söylemem mümkün olmaz. Şimdi hikâyemi anlatmaya devam ediyorum. Nehrin öbür kıyısındaki yer, çok çamurlu ve kaygandı. Bu, balıkçının keçileri tek tek o tarafa geçirmesini geciktiriyordu. Fakat balıkçı, yine de tekrar tekrar geliyor ve keçileri öteki tarafa geçiriyordu.'

Don Quixote, '*Kabul edelim ki, çoban ve keçilerin hepsi öteki tarafa geçti ve balıkçı artık bir o tarafa bir bu tarafa gidip gelmek zorunda değil. Aksi halde bu iş bir yıl sürer,*' dedi.

Sancho, '*Şu ana kadar o tarafa kaç keçi geçti*?' diye sordu.

Don Quixote, '*Nereden bilebilirim*!' dedi.

- Bakınız işte! Ben size iyice sayınız, demedim mi? Öyleyse hikâye burada bitti. Keçilerin öbür tarafa geçirilip geçirilmediğini sadece Allah bilir.'

Don Quixete, '*Bu mümkün mü*?' dedi. '*Öbür tarafa geçirilen keçilerin sayısını tam olarak bilmek o kadar mı önemli ki, keçileri bir eksik saymak hikâyenin sonu oluyor*?' dedi.

Sancho şöyle cevap verdi: '*Hayır efendim. Hiç de öyle değil. Fakat ben efendimize kaç keçinin karşıya geçtiğini sorduğum zaman, siz bilmediğinizi söylediniz ve işte o anda söyleyeceğim öteki şeyleri tamamen unuttum. Hâlbuki aklımda, sizi temin ederim ki, bazı iyi ve hoşa gidecek şeyler vardı.*'

Don Quixote, '*Öyle ise hikâye bitti*' dedi.

Sancho, '*Bundan annemin kim olduğunu bildiğim kadar eminim*' diye cevap verdi.

Don Quixote, '*Gerçekten mi? Bana bütün dünyada insanın diline gelebilecek, yanlış veya doğru, en garip hikâyeyi anlattın. Hayatımda böyle başlayıp böyle biten bir hikâyeyi hiç duymadım. Ama senin üstün zekândan bundan daha iyisini beklemiyordum. Hiç şaşırmadım, çünkü bu hiç bitmeyen gürültü, doğru düşünmene mani olmuş olabilir.*'

Sancho, '*Olabilir, fakat bildiğim kadarıyla hikâye, karşıya geçen keçilerin sayılmasında hata yapıldığı yerde biter*' dedi.

'*Pekâlâ, nerede biterse, bitsin,*' dedi. Don Quixote. '*Bakalım Rocinante hareket edebilecek mi?*' Atı bir kere daha mahmuzladı, at birkaç kere daha sıçradı ve sonra olduğu yerde kalakaldı, çünkü bulunduğu yere sımsıkı bağlanmıştı.

(Don Quixote, Çeviri: J. M. Cohen, 1950. Penguin Books Ltd.)

Henry FIELDING

Birey Değil, Tip

Okuyucularımın, bazıları hariç, hepsi sesini işitir işitmez, posta arabasındaki avukatı tanıyacaklardır. Aynı şekilde, öteki karakterlerim gibi, sadece akıllı ve dikkatli olanların tanıdıklarından bazılarını roman dünyasında bulmaları adil bir uygulama değildir. Böyle kötü bir uygulamanın önüne geçmek için, burada ilk ve son olarak ilân ediyorum ki, ben, romanlarımda insanları değil, onların davranışlarını; bireyleri değil, tipleri tasvir ediyorum. Belki de birisi, roman karakterlerimin hayattan alınıp alınmadığını soracaktır. Tabiî ki benim cevabım olumludur. Karakterlerimde gerçekten biraz daha fazla bir şey olduğunu kabul edebilirim. Avukat, sadece kendi zamanında değil, binlerce yıldır yaşayan bir karakterdir. Ümit ederim ki, G... daha pek çok yıl hayatın zevkine varacaktır. O, sadece bir meslekte, bir dinde veya bir ülkede yaşamamıştır, her ne zaman dünyada basit, bencil, kendisini bütün dünyanın merkezi sanan, kendisine hiç acı çektirmeyen, kendisini hiçbir tehlikeye atmayan, parasına hiç kıymayan, başkalarını korumak ve onlara yardım etmek için hiçbir şey yapmayan bir kişi görsek, bizim avukatımız, o anda doğar ve yaşamaya başlar. Eğer böyle bir kişi dünyada yaşamışsa, daha uzun bir süre yaşamaya devam edecektir.

(Joseph Andrews, 1742, Bl. l, Kitap. III.)

Laurence STERNE

Tristram Kayıtlarla Güreşiyor

Kendimi ve okuyucuyu aydınlatılması gereken bir noktada tatmin etmek için, annemin evlilik kâğıtlarını incelerken, bu konuda daha fazla ilerlemeden önce: -iki buçuk gündür aramakta olduğum bir şeyle karşı karşıya geliverdim,- onu bulmak bir ay sürebilirdi; -açıkça görülüyor ki, bir insan hikâye yazmaya niyetlendiği zaman- bu, ister Jack Hickathrift, isterse Tom Thumb'ın hikâyesi olsun, kendi topuklarından fazla bir şey bilemez ve daha önce hiç tahmin bile edemediği engeller yoluna çıkar veya hikâyesini bitirmeden önce şu veya bu araştırmanın kendisine ne gibi güçlükler çıkaracağını bilemez. Bir tarih yazarı, bir katırcının geçimini katırın sırtından sağladığı gibi, tarihten çıkarabilir mi? Dosdoğru; mesela, Roma'dan Loretto'ya giden bir kişi gibi, sağa veya sola bakmaksızın yoluna dosdoğru devam edebilir mi? Belki de size seyahatin ne zaman bitmesi gerektiğini söylemek cesaretini gösterebilir; fakat doğrusunu söylemek gerekirse, bu imkânsızdır. Çünkü bir hikâyeci, eğer biraz aklı varsa, hikâyesini anlatırken, elli defa şu veya bu meseleyi ele almak için, hikâyesinin düz çizgisinden ayrılmak zorunda olduğunu ve bundan kaçınamayacağını görecektir. Yazarın, ısrarlı bir şekilde dikkatini çeken, kaçmakla kurtulamayacağı, incelemesi gereken görüşleri ve beklentileri vardır. Bir romanda,

Birbiriyle bağdaştırılacak unsurlar;

Seçilecek kısa hikâyeler;

Çizilecek desenler;

Birbiriyle kaynaştırılacak hikâyeler;

Seçilip kullanılacak gelenekler;

Yaratılacak karakterler;

Kapıya yapıştırılacak övgüler;

Hakaret dolu hicivler; Katırcının ve katırın muaf sayıldığı hemen hemen her şey vardır.

(Tristram Shandy, Cilt I, 1759, Bl. XIV)

STENDHAL

Roman: Gerçeğin Aynası

Roman, uzun bir yolda taşınan bir ayna gibidir. Bu ayna, bir an için mavi gökyüzünü yansıtırken, bir an sonra ayaklarımızın altındaki çamur ve su birikintilerini yansıtır. Çantasında böyle bir ayna taşıyan adamı ahlaksızlıkla itham etmek yerine, üzerinde çamurlu su birikintileri bulanan yolu veya yolda suyun birikip çukurların oluşmasına izin veren sorumlu kişileri suçlayınız.

(**Kırmızı ve Siyah,** Cilt II, Bl. 49, 1830)

W. M. THACKERAY

Sandık ve Kuklalar

Hey, yalancı dünya hey! Bu dünyada hangimiz mutluyuz ki! Hangimizin istekleri gerçekleşmiştir? Veya istekleri gerçekleşen kim tatmin olmuştur? Haydi çocuklar oyun bitti; kuklaları toplayıp sandığa koyalım.

(**Vanity Fair**'in son paragrafı, 1847-1848)

Gustave FLAUBERT

Sanat ve Şahsiyet

Evet, bir yazarın şahsiyetiyle eserleri arasındaki ilişki çok gariptir. Klasik edebiyata benden daha düşkün, benden daha çok onun büyüsü altında kalmış ve bunu anlamak için benden daha çok çaba göstermiş bir kişi var mıdır? Yine de kitaplarımda klasik edebiyattan mümkün olduğu kadar uzak kalmışımdır. Eserlerimi okuyanlar, ilk bakışta beni bir destan, dram ve katı gerçeklerin yazarı olarak görebilirler. Hâlbuki ben, sadece çözümlemeler yaparken kolay yazan bir yazarım. Diyelim ki, toplumun anatomisini çizen biriyim. Tabiatım bakımından açık seçik olmayanı severim; bu bakımdan sadece sabır ve çok çalışmakla kaslarımı kuşatan yağlı tabakadan kurtulabilmişimdir. En çok yazmak istediğim eserler, gücümün yetmediği eserlerdir. **Bovary,** bu anlamda beklenmedik bir başarıdır (bu, sadece benim farkında olduğum bir olgudur). Bu eserin konusu, karakterleri, etkileri ve öteki unsurları, bana yabancıdır. Bu eser, daha sonra daha büyük bir adım atmamı sağlamıştır. Bu kitabı yazarken kendimi piyano çalarken parmaklarına kurşun bilyalar bağlamış bir adama benzetiyordum. Fakat tekniğe hâkim oldu-

ğum ve zevkime göre bir konu bulduğum ve herkesin önünde çalabileceğimi anladığım zaman, sonuç belki de iyi olacaktır. Her ne ise, kanaatimce doğru olanı yapıyorum. Bir insanın yaptığı şey, kendisi için değil başkaları içindir. Sanatın, sanatçının şahsiyetiyle ilgisi yoktur. Eğer sanatçı, kırmızı, yeşil veya sarı gibi renkleri sevmiyorsa, durum daha da kötüdür, çünkü bütün renkler güzeldir ve onun işi, bu renklerin hepsini kullanmaktır.

(Louise Colet'e yazılmış bir mektuptan, 1852, **Gustave Flaubert'in Seçilmiş Mektupları,** Çeviri: Francis Steegmuller, Farrar, Straus ve Giroux, 1953)

Gustave FLAUBERT

Sanatçının Yarattığı Her Şey Gerçektir

Dün değil, evvelki gün, Touques ormanlarında bir suyun kenarındaki güzel bir yerde sigara izmaritleri ve pasta kırıntıları buldum. Burada bazı kişiler, piknik yapmışlardı. 'Kasım' (November) adlı eserimde, on bir yıl önce, böyle bir manzarayı tasvir ettim. Tasvirim, tamamen hayaliydi, fakat ertesi gün gerçek oldu. Emin olurunuz ki, bir yazarın yarattığı her şey gerçektir. Şiir, geometri kadar gerçektir. Tümevarım, tümdengelim kadar doğru bir metottur. Üstelik insan, belli bir seviyeye eriştikten sonra, ruhsal olaylar hakkında herhangi bir hata yapmıyor. Benim zavallı Bovary'm, hiç şüphesiz ki, şu anda Fransa'nın her kasabasında ıztırap çekiyor ve ağlıyor.'

(Louise Colet'e yazılmış bir mektuptan. Aynı eser, 11853.)

George ELİOT

Gerçeğe Uygun Roman Karakterleri ve Dünyaları

Bu "*Broxton Rektör'ü, dinsiz bir adamdan biraz daha iyi*!" Okuyucularımdan birisinin böyle bağırdığını duyar gibi oluyorum. "*Onun Arthur'a ahlakî tavsiyelerde bulunmasını sağlasaydınız, ne kadar öğretici olurdu. Onun ağzına en güzel sözleri koyabilir, konuşmasını bir vaaz kadar iyi yapabilirdiniz.*

Eğer bir romancının işinin gerçekleri hiçbir zaman olmadığı ve olmayacağı gibi ifade etmek olduğuna inansaydım, elbette bunu yapabilirdim. Tabii ki, o zaman hayata ve karakterlerime keyfime göre şekil verebilirdim; en ideal din adamını seçebilir ve bütün durumlarda takdire değer görüşlerimi ona ifade ettirebilirdim. Fakat bunun tam aksine, böyle keyfi bir manzara

çizmemek için elimden geleni yapıyor, karakterlerimin ve onların dünyalarının gerçeklerine sadık kalıyor ve onları gerçeğe uygun bir şekilde yaratıyorum. Onları yansıtan ayna, şüphesiz ki, kusurludur ve ana hatları bazen bozmakta ve objeleri net göstermemektedir. Fakat ben, sanki mahkemede tecrübemi doğru bir şekilde anlatmaya yemin etmiş bir şahit gibi, gördüklerimi size olduğu gibi yansıtmaya kendimi mecbur hissediyorum.

Atmış yıl önce -bu oldukça uzun bir zamandır ve her şeyin değişmiş olması tabiidir- bütün din adamları yobaz değildirler; gerçekte yobazların sayısı çok azdır. Büyük bir ihtimalle, eğer böyle küçük bir grup içinden sadece biri, Broxton ve Hayslope'da 1799'da yaşasaydı, ondan da Mr. İrwine'den hoşlandığınız kadar hoşlanırdınız. Onda biriniz, onu zevksiz, tedbirsiz ve mezhepçi olarak düşünürdünüz. Gerçekleri yansıtan aynada, nadiren zevkimize ve gelişmiş fikirlerimize uygun objeler görürüz. Belki de bana '*Öyleyse gerçekleri biraz da iyi bir şekilde yansıtınız, onları bilmekte imtiyazlı olduğunuz ideallere göre düzelterek ifade ediniz*' diyeceksiniz. Dünya bizim istediğimiz gibi değildir. Ona zevkli bir kalemle dokununuz ve onun karmakarışık, düzensiz bir yer olmadığını hayal ediniz. Bütün vasat insanlara vasat işler yaptırınız, hatalı karakterlerinizi hatalıların bulunduğu yana, faziletlileri de faziletlilerin bulunduğu yana ayırınız. Bu durumda bir bakışta kimi suçlayacağımızı ve kimi takdir edeceğimizi görürüz ve bu, önyargılarımızı hiç rahatsız etmez. Böylece hiç şüphe etmeyen bir beynin kendine duyduğu güven içinde nefret ve küçümseme duygularımızı yönlendirebilirdik.

Fakat dostum, kilisenin giyinme odasında kocasıyla kavga eden komşunuzla, vaaz üslubu eskisinden çok kötü olan papazla; tek hatasıyla sizi üzen dürüst hizmetçinizle; son hastalığınızda size karşı çok müşfik olduğu halde, iyi olduktan sonra hakkınızda çok kötü şeyler söyleyen komşunuz Mrs. Green ile pabuçlarını silmediği gibi, daha pek çok kötü alışkanlıkları olan o muhteşem kocanızla haliniz ne olur? Bu ölümlü kişilerin her biri, olduğu gibi kabul edilmelidir. Ne onların burunlarını düzeltebilirsiniz, ne de onları daha akıllı yapabilirsiniz. Hayatınızı geçirdiğiniz yer, bu insanların arası olduğuna göre, onları hoş görmek, sevmek ve onlara acımak zorundasınız. İyiliklerini takdir etmek, kendileri için en iyi ümitleri beslemek ve sabrı göstermek zorunda olduğunuz kişiler, işte bu az çok çirkin, aptal ve tutarsız insanlardır. Ve ben, tercih hakkım olsaydı bile, siz tozlu sokaklardan ve yeşil tarlalardan, dostluğunuzdan, sabrınızdan ve tok sözlü cesur adaletinizden destek alacak olan gerçek kadın ve erkeklerden hoşlanmayabilirsiniz diye, günlük işlerimizi yapmak üzere sabahleyin içinde uyandığımız bu dünyadan daha iyi bir dünya yaratabilen akıllı romancı olmayı istemezdim.

Bunun için her şeyi olduğundan daha iye göstermeye çalışmaksızın; hata yapmaktan başka hiçbir şeyden kokmadan, çünkü bütün gayretimize rağmen korkmak için sebep vardır, sade hikâyemi söylemekle yetineceğim.

(**Adam Bede,** 1858, Bl. XVII.)

Anthony TROLLOPE

Gerçeği Doğru Yansıtmak

Zavallı roman yazarı, sert bir şekilde eleştiricilerin, yumuşak şekilde yakın arkadaşlarının söylediği gibi, sık sık gerçekleri yansıtmakta hata yaptığını görür. Gerçekleri eserine yansıtmadan öne, onların gerçek tabiatları hakkında -dürüst bir roman yazarının yapması gerektiği gibi- bilgi toplamadan işe başlar. Böyle bir romancı, ekimde alabalık tutar; martta keklik avlar; onun dalyaları haziranda çiçek açar; çarşamba akşamları da parlamentoyu toplar. Ve sonra bütün kanunları birbirine karıştırır. Bir romancı, böyle karışık zamanlarda, hukuki güçlükleri yenerek ihtiyaç duyulan ilgiyi nasıl yaratmalıdır? Ve yine bir yazar, küçücük teknesini kayalara oturtmadan kıyıya nasıl varabilir? Özellikle kıyılar, kayalar ve balık sürüleriyle maksatlı bir şekilde doldurulmuşsa ve bundan dolayı da teknede bir klavuzun bulunması gerekiyorsa, bu iş mümkün müdür? Kanunların koyduğu engellere gelince; iyi niyetli bir klavuz, arada sırada zavallı bir romancıya yardım elini uzatabilir ama bu yardım genellikle pek tedbirli bir şekilde kullanılmamaktadır. Fakat kabinenin ağustos toplantısındaki gündemine bakılırsa, bazı kimselerden fayda umulabilir!

(**Phineas Finn,** 1869, Cilt IV, 'Kabine Toplantısı')

George MEREDİTH

Dış Dünyanın Tozu

Komedi, bizi sosyal hayat üzerinde düşündürmek için yazılmış bir tiyatro eseridir; solan medeni kadın ve erkeklerin temsil ettiği anlamda insan tabiatını konu edinir. Bu salonlarda ise, dış dünyanın tozu, çamuru ve eserde yansıtılan gerçeği inandırıcı kılan şiddetli çatışmaları ve mücadelesi bulunmaz. Komedide ne duyu organlarımızı etkileyecek inandırıcı bir dünya yaratılır, ne de saatçinin şüpheyi kökünden kazıyan, en küçük bir delili bulup ortaya çıkarmak için küçük çarkları aydınlatan görüş gücüne başvururuz. Komik deha, bir grup karakteri bir grubun içine yerleştirir, onların davranış

ve konuşmalarını incelerken, gereksiz ayrıntıyı görmeyi reddeder. Çünkü komedi, hayatın özünü veren bir tür olarak insandaki özü arar. Komedi, sizi ikna etmek zahmetine katlanmaz. Onu okur ve sonuca kendiniz varırsınız.

(**Egoist,** 1879, 'Giriş: Sadece Son Sayfası Önemli Olan Bir Bölüm')

Emile ZOLA

Tecrübe ve Natüralist Roman

Önceleri bir romancıya yapılacak en büyük iltifat, onun hayal gücüne sahip oluşuydu. Bugün, bu övgü, bir romancıyı yermek için kullanılmaktadır. Bu, romanın bütün şartlarının değiştiğini gösterir. Hayal gücü, artık bir romancının en belirgin niteliği değildir.

Alexander Dumas ve Eugene Sue, zengin hayal gücüne sahiptiler. '*Notre Dame de Paris*' adlı eserinde Victor Hugo, çok ilgi çekici bir karakter ve bir hikâyeyi hayal edebilmiştir. '*Mauprat*' adlı eserinde George Sand, kahramanlarının hayali aşklarıyla bütün bir nesle heyecan vermeyi bilebilmiştir. Fakat hiç kimse, Balzac ve Stendhal'i hayal güçlerinden dolayı övmemiştir. Onların üstün gözlem ve tahlil yeteneklerinden söz edilmiştir. Onlar, hikâye yazdıkları için değil, yaşadıkları devrin portresini çizdikleri için büyüktürler. Romanın tarihinde bu ihtilâlin öncüleri onlardır. Hayal gücünün roman sanatında önemini kaybetmesi, onların eseriyle başlar. Gustave Flaubert, Edmond ve Jules de Goncourt, Alphonse Daudet gibi, çağımızın büyük yazarlarına bakınız. Onların büyüklükleri, hayal ettikleri şeylerin değil, gerçeği, insan tabiatını en yoğun bir şekilde veriş şekillerine dayanır.

Hayal gücünün değerini kaybedişi üzerinde ısrarla duruyorum, çünkü onun önemini kaybedişinde modern romanın karakteristik niteliğini buluyorum. Roman, bir eğlence, kafa dinlendirme aracı olduğu sürece, onun her şeyden çok hayal gücünün mahsulü olması gerektiğini anlamak kolaydır. Hatta tarihî bir roman ve tezli bir roman ortaya çıktığı zaman bile, eski zamanları geri getirmek veya karakterlerin yazarın amacına uygun bir şekilde temsil ettikleri görüşleri ifade etmek için hâkim bir şekilde kullanılan unsur, hayal gücünün kendisiydi. Natüralist romanla, yani gözlem ve tahlile dayanan romanda şartlar, hemen değişmektedir. Romancı, natüralist romanda da yaratıcıdır. O, eserin planını, hikâyesini yaratır; hikâyesini daima günlük hayattan alır ve onunla besler. Sonra eserin kurgusunda bu çeşit yaratıcılık, çok küçük bir önem taşır. Olgular, karakterlerin tabiatlarının mantıkî sonuçlarıdırlar. Önemli olan, yaşayan karakterler yaratmak ve okuyuculara insan-

lık komedisini en tabii bir ifade içinde sunmaktır. Yazarın bütün gayretleri, hayali olanı gerçek olanın altında gizlemeye yöneliktir.

Bugünün büyük roman yazarlarının nasıl çalıştıklarını anlatan çok ilgi çekici bir araştırma yapılabilir. Bu yazarlar, eserlerini bolca tuttukları notlar üzerine inşa ederler. Bu romancılar, üzerinde yürümeleri gereken zemini çok dikkatli bir şekilde inceledikten ve mümkün olan bütün kaynaklardan gereken bilgiyi aldıktan ve ihtiyaçları olan materyali elde ettikten sonra, oturup yazmaya karar verirler. Eserin planı, toplanan materyal tarafından tayin edilir; çünkü gerçekler, kendilerini mantıkî bir sınıflandırmaya tabiî tutarlar. Neyin, neden sonra geleceğini mantık tayin eder. Eser böylece mantıki bir şekilde oluşur. Hikâye, bir araya toplanmış gözlemlere, notlara - çünkü gözlemler yazarı not tutmaya sevk ederler- dayanarak geliştirilir; karakterlerin hayatları birbirleriyle ilişki içinde düşünülür ve hikâyede dönüm noktası, sadece tabii ve kaçınılmaz bir sonuçtan başka bir şey değildir. Böyle bir eserde, hayal gücünün ne kadar az rol oynadığını görürsünüz. Artık George Sand gibi, dediklerine göre, önüne bir yığın beyaz kâğıt alıp, aklına ilk gelen fikirden başlayarak, hiç durmaksızın, hayal gücüne dayanarak yazan ve bir romanı meydana getiren yazarlardan çok uzaklaştık.

Tecrübe Romanı, 1880, Çeviri: Belle M. Sherman, 1893)

Henry JAMES

Tecrübeye Dayanarak Yazmak

Bir İngiliz roman yazarının, dâhî bir kadın sanatçının, Protestan bir Fransız gencinin hayatını ve ruh yapısını hikâyelerinin birinde başarılı bir şekilde verebildiği için, övgüye lâyık görüldüğünü anlatışını hatırlıyorum. Kendisine, böyle kolayca anlaşılması mümkün olmayan bir konuda nereden bilgi topladığı sorulmuş ve yakaladığı çok nadir fırsatları değerlendirdiği için, tebrik edilmişti. Bu hanım yazar, Paris'te bulunduğu bir zaman, bir papazın evinde merdivenlerden inerken, açık bir kapının önünden geçmiş ve yemek masasının etrafında, yemekten sonra oturan genç Protestanları görmüştü. Bu genç Protestanları tanımak için onun eline geçen fırsat, bundan ibaretti. Tek bir bakış, bir resmi çizmeye yetmişti. Yazar, bu manzarayı bir anda görmüştü, fakat bu an, tecrübenin kendisiydi. Protestan genç hakkında gerekli izlenimleri dolaysız bir şekilde kazanmış ve bu izlenimleri yarattığı tipe dönüştürebilmişti. Gençliğin ve Protestanlığın ne olduğunu biliyordu: Fransız olmanın ne demek olduğunu görmek fırsatını da bulmuştu, böylece bütün fikirlerini somut bir imaja dönüştürmüş ve gerçek bir eser

yaratmıştı. Bununla beraber, her şeyin üstünde bu yazar, aldığının yirmi mislini veren bir yaratıcı gücün sahibiydi. Böyle bir güç, bir sanatçı için bir yerde yaşamak ve belli bir sosyal seviyede bulunmaktan çok daha büyük bir yaratma kaynağıydı. Görünenden görünmeyeni anlama, eşyaların taşıdıkları imaları takip etme, küçük bir parçanın deseninden bütünü anlama gücü, en küçük ayrıntılarını bilecek kadar hayatın bütününü hissedebilme yeteneği, bütün bu yeteneklerin hepsi, tecrübenin unsurlarıdır ve köyde, kasabada ve eğitimin her safhasına aynıdırlar. Eğer tecrübe izlenimlerden oluşuyorsa, izlenimlerin de, nefes alırken ciğerlerimize doldurduğumuz hava kadar tecrübenin kendisi olduğu söylenebilir. Bunun için genç bir sanatçıya, '*Sadece ve sadece tecrübelerine dayanak yaz*' demek isterdim. Eğer hemen buna '*Tecrübenin bir kırıntısını bile kaybetmeyen bir kişi ol*' tavsiyesini de eklemezsem, genç yazara boşuna ümit vermiş olurum.

(**Roman Sanatı,** 1884)

Guy De MAUPASSANT

Gerçekten Daha Çarpıcı Bir İfade

Gerçekçi, eğer bir sanatçıysa, hayatın alelâde bir tablosunu çizmeğe değil, gerçeği bütün boyutlarıyla, daha çarpıcı ve daha ikna edici bir şekilde yansıtmaya gayret eder. Her şeyi söylemek, mümkün değildir. Günlük hayatımızı dolduran önemsiz bütün olayları ifade etmek için ciltler gerekir. Bunun için olaylar arasından bir secim yapmak mecburiyetindeyiz ve bu, 'bütün gerçeği' vermeyi savunan teoriye vurulan ilk darbedir.

Üstelik hayat, çok çeşitli şeylerden oluşmuştur. Bunlar, en beklenmedik, birbirine en çok ters düşen ve birbiriyle hiç uyuşmayan olay ve şeylerdir. Hayat, birbiriyle ilgisiz, açıklanması imkânsız ve mantıksız, birbiriyle çelişen ve birbirinden çok farklı felaketlerle doludur ve merhametsizdir. İşte konusunu seçmiş olan bir sanatçının, sadece bu konuyu işlemekte faydalı olacak ayrıntıyı, tesadüfleri ve önemsiz olaylarla dolu olan hayatından seçmesinin ve bunun dışında kalan her şeyi reddetmesinin sebebi budur.

O, binlerce olay arasından sadece bir örnek vermelidir. Her gün dünyada kaza sonucu ölen insanların sayısı çok yüksektir. Fakat önemli karakterin kafasına bir kiremit düşürmemiz doğru mudur veya hikâyenin tam ortasında, hikâyede kaza da bulunsun diye, başkişiyi bir arabanın tekerlekleri arasına atabilir miyiz?

Hayatta ön plandaki olaylarla, arka plandaki olaylar arasında bir fark yoktur; olaylar bazen üstüste olur, bazen de çok yavaş bir tempo içinde gelişir. Sanat ise, bunun tam aksine, her şeyi önceden görüp düzenlemek demektir; olayların hünerli ve dikkatli bir şeklide kurgulanması ve geçişlerin aynı şekilde gerçekleştirilmesi, esas olayların odak noktasına yerleştirilmesi ve ikinci derecede kalan olayların önem derecelerine göre geri plana atılması, ifade edilmek istenen gerçeğin inandırıcı olması için gereklidir.

Böylece bir eserde gerçeği ifade etme, olayları hayatta olduğu gibi karmakarışık bir şekilde değil, mantık silsilesi içinde, gerçeğin benzerini yaratmak demektir.

Bundan dolayı, gerçek yazarların en büyükleri, kendilerine 'sihirbaz' demelidirler.

Gerçekten her birimizin gerçeği kendi beynimizde duyu organlarımızda gizliyken, bir sanat eserinin sunduğu bu çeşit bir gerçeğe inanmak, ne kadar çocukça bir şeydir. Gözlerimiz, kulaklarımız, tat ve koku duyularımız, yeryüzünde ne kadar insan varsa, o kadar da farklı gerçek yaratırlar. Bu organların doğru veya yanlış bir şeklide edindikleri izlenimlerle dolan beyinlerimiz, bu izlenimleri anlayıp bilgiye dönüştürmeye, çözümlemeye ve sanki her birimiz çok yabancı dünyaların insanlarıymışız gibi, farklı bir şekilde, farklı kararlar verirler. Öyleyse her birimiz, kendi mizacımıza göre, dünyayı şiir dolu, duygusal, neşeli, karamsar, pis veya karanlık olarak görürüz. Bir yazarın da, öğrendiği ve ustaca kullandığı teknikler yardımıyla böyle nispî anlamda geçerli olan gerçek anlayışlarını, oldukları gibi sanat ortamına yansıtmaktan başka bir misyonu yoktur. Sanat, böylece, insanların söylemeyi adet edindikleri gibi, güzelin, çirkinin -bu tartışma konusudur- gerçeğin, değişken olmayan bir gerçeğin hayalidir. Sanatı, insanın ahlaktan yoksunluğunu ifade eden bir araç olarak görmek, pek çok kişiyi cezbetmiş bir konudur. Bütün büyük sanatçılar, kendilerine has gerçek anlayışını başka insanlara da gösterebilen kişilerdir.

(**Pierre et Jean**'in önsözünden, 1888, Çeviri: Calara Dell, 1902)

Joseph CANRAD

Sanatta Dış Dünyaya Sadık Kalmak

Sanat eseri olmak iddiasında olan bir eser, ne kadar alçakgönüllü olursa olsun, bu iddiasında haklı olduğunu her satırında ispatlamak zorundadır. Sanatın kendisi, görünen dünyanın çok çeşitli yönünü vurgulayarak ışığa çıkaran ve böylece ona en çok sadık kalan çok bakış açılı bir yaklaşım olarak

tanımlanabilir. Sanat, dış dünyanın gerçeklerinin çeşitli yönlerinde geçici olmayanı, esas olanı -onların en aydınlatıcı ve inandırıcı niteliklerini- varlıklarının özünü bulmaya çalışır. Öyleyse, sanatçı da, bir düşünür ve bilim adamı gibi, gerçeği arar ve ortaya çıkarır. Dünyanın görünüşünden etkilenen düşünür fikirleri; bilim adamı olguları arar; ortaya çıktıkları zaman ise, hayatın tehlikelerle dolu teşebbüslerinde bize en yararlı olan bulgularını ve mesajlarını verirler. Bu düşünür ve bilim adamları bir otorite olarak, sağduyumuza, zekâmıza, barış içinde yaşama arzumuza veya kavga etmek ihtiyacımıza, bazen de önyargılarımıza, korkularımıza, sık sık bencilliğimize hitap ederler, fakat her zaman inandırıcı olmaya çalışırlar. Bu kişiler, önemli meselelerle ilgilendikleri için, sözleri saygıyla karşılanır. Bu önemli meseleler, beyinlerimizin işlenmesi, vücutlarımızın bakımı, ideallerimizin gerçekleşmesi, değerli amaçlarımızın övülmesi, onlara erişmemize hizmet edecek araçların geliştirilmesi gibi şeylerdi.

Sanat için durum bundan farklıdır.

Aynı esrarlı tabloyla karşı karşıya gelen sanatçı, kendi varlığının derinliklerine, başka kimsenin bilemediği gerilim ve mücadele alanına iner ve eğer başarabilirse ve şanslı ise, orada bulduklarını bize getirir. Sanatçı, bizim ortada olmayan, görünmeyen güçlerimize, hayatın kavga ve kargaşasından dolayı, çelik bir zırhın içindeki vücut gibi daha dayanıklı ve sert unsurlarımızın içinde mecburen gizli tutulan niteliklerimize ve güçlerimize hitap eder. Onun sesi, daha alçak tonda, daha derin, daha heyecan verici, daha az kesindir ve verdiği mesaj daha çabuk unutulur. Bununla beraber, yarattığı etki ebedidir. Birbirini takip eden nesillerin gerçeğe bakış açıları değişir, fikirleri geçersiz olur, olguların geçerliliğine şüphe düşer ve teorileri yıkılır. Fakat sanatçı, insanın zekâsına dayanmayan, bize Tanrı'nın armağanı olan, sonradan kazanılmayan yönlerimize hitap eder. Bunun için de etkisi daha süreklidir. Sanatçı, mutluluk ve harikalar yaratma, hayatımızı kuşatan sırları hissetme kapasitemize; merhamet, güzellik ve ıztırap duygularımıza hitap eder; yaratılışımızda var olan bütün yaratıkları sevme potansiyelimizi uyandırır; sayısız kalplerin yalnızlığını birbiriyle ören, anlaşılması zor, tılsımlı bir dayanışma inancına seslenir; insanları, bütün insanlığı birbirine; ölmüşleri yaşayanlara ve yaşayanları doğacak olanlara bağlayan rüyalardaki, sevinçteki, ıstıraptaki, isteklerdeki, hayaldeki, ümitteki ve korkudaki dayanışma duygumuzu uyandırır.

Aşağıdaki hikâyeyi yazmak için yaptığım teşebbüsün amacını, bir ölçüde sadece bu çeşit bir duyuş ve düşünüş açıklayabilir. Bu hikâyede amacım, sakin, basit, sessiz çoğunluğun arasında birkaç kişinin karanlık hayatlarından alınmış mücadele dolu bir olayı anlatmaktır. Yukarıda itiraf edilen inançta

biraz gerçek payı varsa, yeryüzünden hayret ve merhametimize hedef olmayacak muhterem bir yer veya karanlık bir köşenin olmadığı açıktır. Burada amaç, eserin işlediği konunun doğruluğunu göstermektir; fakat sadece sarf edilen gayretin büyüklüğünü itiraf eden bu ön söz, burada bitmez, çünkü bu itiraf henüz tamamlanmış değildir.

Roman -eğer sanat olmak iddiasında ise- insanın duygu yapısına hitap eder. Gerçekte resim, musikî ve bütün sanat dalları gibi, roman da, bir mizacın, anlaşılması güç ve karşı konulması mümkün olmayan gücüyle, geçici olanda evrensel olanı bulan, hikâyenin yer ve zamanının duygu ve değer atmosferini yaratan, sayısız bütün mizaçlara hitabıdır. Böyle bir hitabın, etkili olmak için, duyu organlarıyla taşınan bir izlenim yaratması gerekir. Gerçekte bu etki, başka türlü yaratılamaz, çünkü mizaç, ister bireysel ister kolektif olsun, iknaya veya mantığa boyun eğen bir yapıda değildir. Bu sebepten, bütün sanatlar, her şeyden önce duyu organlarımıza hitap etmek ise, o, bu duyguları ifade etmek için, dil ortamının bütün esnekliğinden yararlanmalı ve duyu organlarına hitap etmeyi de ihmal etmemelidir. Roman, heykeltraşlığın esnekliğine, resmin renklerine, sanatların şahı olan musikinin büyülü çağrışım zenginliğine özenmelidir. Bu, öz ve biçimin tavizsiz ve kusursuz bir şekilde birbiriyle kaynaştırılmasıyla mümkündür. Bir sanat eserinin böyle bir esnekliğe ve canlılığa erişebilmesi, biçime ve bu biçimi yaratan cümle dizilerine gösterilen sebatkâr ve cesur bir dikkatle mümkündür. Bu, asırlarca dikkatsizce kullanılmaktan aşınmış, anlamca sığlaşmış, zenginliğini kaybetmiş kelimelerin günlük şekillerine, o yakalanması güç olan çağrışım zenginliğinin kazandırılmasıyla mümkün olacaktır.

Nesir yazarının bu ölçüde yaratıcı bir seviyede başarılı olmak için gösterdiği samimi gayret, bu yoldan gücünün yettiği kadar tereddütsüz, bıkıp usanmaksızın ve tenkitlere aldırmaksızın korkusuzca ilerlemesi, onu başarıya götürecek tek yoldur. Ve eğer vicdanı temizse, kurnazca kolay kazanç peşinde olanlara, özellikle yeteneklerini geliştirmek isteyenlere, teselli ve eğlence arayanlara, hatalarını emek vermeksizin kolayca düzeltmek isteyenlere, cezbedilmek ve teşvik edilmek isteyenlere vereceği cevap şu olmalıdır: 'Başarmaya çalıştığım iş, tecrübelerimi dil ortamı içinde size işittirerek, hissettirerek ve her şeyin üstünde göstererek tekrar yaşatmaktır. Hepsi bu kadar! Bu kadarını başarabilmek, her şeyi başarmak demektir. Eğer bunu yapmakta başarı sağlarsam, yazdıklarımda, kabiliyetinizin izin verdiği ölçüde cesaret, teselli, korku, cazibe -istediğiniz her şeyi- ve belki de sormayı unuttuğunuz şeyi, gerçeğin imajını bulacaksınız.

Bir cesaret anında, zamanın acımasız akışında hayatın geçip giden bir safhasını yakalamak; bu, işin sadece başlangıcıdır. Bu işe iman ve sevgi ile

yaklaşmak, zamanın akışından kurtarılmış olan parçayı tereddüt etmeksizin, tercih hakkı kullanmaksızın ve korkusuzca, samimi bir şekilde gözler önüne sermektir. Bu, gerçeği bütün canlığıyla, sevgiyle ve sıcaklığıyla göstermek demektir, onun hareketlerini, şeklini ve rengini, özündeki gerçeği, ilham kaynağı olan sırrını ortaya çıkarmak demektir; her inandırıcı anın çekirdeğindeki gerilim ve yoğun duyguları ifade etmek demektir. Eğer sanatçı yetenekli ve talihli ise, böyle bir yaklaşımla, gerçeğin özünü öyle büyük bir açıklıkla yakalayacaktır ki, ifade ettiği ıstırap, merhamet, korku veya sevinç ile, meçhul bir geçmişten gelip aynı kıvancı ve ümidi paylaşan insanları birbirine, bütün insanlığa ve dış dünyaya bağlayabilir; böyle belirsiz bir kaderi paylaşan bütün insanlar arasında kaçınılması mümkün olmayan dayanışma duygusunu uyandırır.

Yanlış veya doğru, yukarıda ifade edilen inanca bağlı olan bir sanatçı, geçici sanat akımlarından herhangi birine sadakat gösteremez. Bu inancın en ölümsüz yönü, sahip olduğu en kıymetli hazine olarak onun yanında bulunacaktır. Gerçeği örtemeyen realizm, romantisizm ve natüralizm ve hatta resmi bir akım olmayan duygusallık (başınızdan savamadığınız bir fakir gibi) sanat akımları, bütün bu ölümlü tanrılar, kısa bir süre eşlik ettikten sonra, mabedin tam eşiğinde, onu kendi vicdanının titrek sesiyle ve eserinin açıkça görülen güçlükleriyle başbaşa bırakır. Bu endişe dolu yalnızlık içinde, '*Sanat, sanat içindir*' akımının kendisi, açıkça ahlaka önem vermeyen, heyecan verici etkisini kaybeder; sanki çok uzaklarda kalmıştır; artık bir feryat değil, anlaşılamayan bir fısıltıdır, fakat zaman zaman, az da olsa, heyecan vericidir.

Bazen yol kenarındaki bir ağacın gölgesine uzanıp uzak bir tarlada çalışan bir insanın hareketlerini seyrederiz. Bir süre sonra yavaş yavaş onun ne yaptığını düşünmeye başlarız. Onun vücudunun ve kollarının hareketlerini seyrederiz, eğilişini, doğruluşunu, duraklayışını ve tekrar işe başlayışını görürüz. İşçinin amacını bilmek, böyle dinlenerek geçirilen zamanın cazibesini artırır. Eğer onun bir taş kaldırmaya, bir hendek kazmaya bir kök sökmeye çalıştığını biliyorsak, gayretlerini daha büyük bir ilgiyle gözleriz, onun tabiattaki huzurla ters düşen endişelerini hoş görmeye meyil gösteririz. Hatta daha dostça duygular besleyerek başarısızlığını bile affedebiliriz. Nihayet amacını anlamışsınızdır; belki de gücü ve bilgisi olmamasına rağmen, hiç olmazsa bir işi başarmaya çalışmıştır. Onu hoşgörür, yolumuza devam eder ve unuturuz.

Aynı şey, sanat için de geçerlidir. Sanat uzun, hayat kısadır ve başarı çok uzaklardadır. Böylece o kadar uzağa varıp varamayacağımızdan emin olamayan bizler, amacımızdan çok az söz ederiz; sanatın amacı, hayatın kendisi

gibi, ilham dolu, fakat zordur, sislerle kaplıdır. Başarılı bir sonuçta bulacağınız açık mantık, onda yoktur. Bu tabiatın kanunları dediğimiz zalim sırlardan birinin açıklanması gibi değildir; bu onun ne kadar önemli, fakat ondan daha zor bir meseledir.

Bir nefeste toprağa uğraşan elleri sanat ortamında ebedileştirmek, insanları, çevrelerindeki renk, ışık ve gölgenin oluşturduğu ahengi yakalamak gibi uzak bir hayalin amacıyla büyülemek, onları bir bakış, bir iç çekiş, bir tebessüm için duraklatmak, işte sanatın gayesi budur; bu, gerçekleştirilmesi, yakalanması zor ve sadece birkaç kişinin gerçekleştirebileceği bir hedeftir. Fakat bazen değerli ve talihli yazarlar tarafından, bu iş bile başarılabilir. Bu başarı kazanıldığı zaman, hayatın bütün gerçeği oradadır. Gerçeğin bir anda, bir nefeste, bir tebessümde yakalanması ve sonra ebedi bir sükûna dönüş.

(Nigger of The Narcissus, 1897)

Andre GİDE

Edouard, Sanatta Tabiatın Hâkimiyetine Karşı

'Bütün edebî çeşitler içinde, en bağımsız ve kanunlara en az tabi olan, roman olduğu için mi, sadece bu sebepten dolayı mı, yani hürriyet korkusundan mı (hürriyete özlem duyan sanatçılar, onu elde edince en çok şaşıranlar oluyorlar) roman, büyük bir uysallıkla gerçeğe sımsıkı sarılmıştır? Burada sadece Fransız romanından söz etmiyorum; İngiliz romanı için de aynı şeyler söylenebilir. Rus romanına gelince, bütün baskıları silkip atmış olmasına rağmen, o da gerçeğin esiridir. Romanın geleceğindeki tek ilerleme, tabiata daha çok yaklaşmaktır. Nietzsche'nin dediği gibi, roman, hiçbir zaman ana çizgileri bakımından aşınmaya uğramamıştır. Hâlbuki eski Yunan tiyatro eserlerine veya XVII. yüzyıl trajedilerine sahip oldukları üslubu kazandıran şey, hayatla kendi aralarına koydukları mesafedir. Bu eserlerden daha derin ve kusursuz bir şekilde insan tecrübesini yansıtan eserler var mıdır? Fakat hepsi bu kadar. Bu eserler, sadece derinlikleri bakımından insanı verirler; böyle oldukları için de kendileriyle gurur duymazlar. Sanat eserleri olarak yerlerini korurlar.'

Edouard, ayağa kalktı ve ders veriyor gibi görünmekten çekinerek bir yandan konuşurken, bir yandan da bardağına çay koydu. Sonra aşağı yukarı yürüdü, çayına limon sıktı, fakat yine de konuşmaya devam etti:

"Balzac, bir deha olduğu için ve her deha sanatına nihai sonuca götüren bir çözüm getirdiği için, romanın kendisine yakışan işlevinin insanın medeni

durumuyla rekabet olduğu hükmüne varmıştır. Balzac, eserlerini inşa etmiştir ve hiçbir zaman romanı belli bir kalıba dökmeyi düşünmemiştir; Stendhal ile ilgili makalesi, bunun bir delilidir. İnsanın medeni durumuyla rekabet etmek; sanki dünyanın bugünkü durumunda yeteri kadar aptallar ve geri zekâlılar yokmuş gibi. Medeni durumla hiçbir ilgim olamaz. Benim durumum önemli. Ben, sanatçı olarak ben, medeniyim veya değilim; benim eserim hiçbir şeyle rekabet etmek durumunda değildir."

Heyecanlanan Edouard -biraz yapmacıklı bir şekilde- yerine oturdu. Bernard'a bakmıyormuş gibi yaptı, fakat aslında ona hitap ediyordu. Eğer Bernard'la yalnız olsaydı, bir kelime bile söyleyemezdi; ona konuşma cesareti veren iki hanıma teşekkür borçluydu.

"Bazen bana, bütün edebiyatta, Racine'in eserinde Mithridate ile oğlu arasındaki tartışma kadar beğendiğim bir şey yokmuş gibi gelir. Bu sahnede karakterler gerçek hayatta baba ve oğulların birbirleriyle konuşamadıkları bir şekilde konuşurlar. Bununla beraber, sadece bu sebepten dolayı, bu sahnede bütün babalar ve oğullar kendilerini bulurlar. Belli bir zaman ve mekânda, belli bir kişinin hikâyesini anlatmak, sanatı sınırlamak demektir. Belli bir kişinin gerçeğinin sadece psikolojik olarak verilebileceği doğrudur. Bütün mesele, bireysel olanda evrenseli ifade etmektir, bireysel bir tecrübeye evrenseli nasıl ifade ettirebilirsiniz? Pipo içebilir miyim?"

"Buyurunuz, buyurunuz," dedi Sophroniska.

"Evet, öyle bir roman isterim ki, hem hakikatı anlatsın, hem de günlük gerçeklerden uzak olsun; hem öznel tecrübeyi versin, hem de evrensel olanı; hem **Athalie, Tartuffe** veya **Cinna** kadar hayal mahsulü olarak kalsın, hem de insani boyutlardan uzaklaşmasın."

"Ve ... bu romanın konusu?"

"Konusu yok," dedi Edouard. "Belki de romanda en şaşırtıcı şey budur. Benim romanımın konusu yoktur. Evet, bunun aptalca bir söz olduğunu biliyorum. İsterseniz, şöyle diyelim; romanın tek konusu yoktur... Natüralistler, roman hayatın bir kesitidir, derler. Bu okulun en büyük kusuru, hayatın kesitin hep aynı yönde, zaman içinde ve yatay olarak almasındadır. Niçin bu kesit genişliğine veya derinliğine değildir? Bana gelince, hayatın herhangi bir kesitini hep aynı yönde, zaman içinde ve yatay olarak almasındadır. Niçin bu kesit genişliğine veya derinliğine değildir? Bana geline, hayatın herhangi bir kesitinin alınmasına karşıyım. Lütfen anlayanız; romanıma hayattaki her şeyi koymak isterim. Romanın konusunu, şöyle veya böyle sınırlamak istemem. Bir yıldan uzun bir zamandan beri üzerinde çalışmaktayım.

Yaşadığım her olaya, gördüğüm her şeye, bildiğim her şeye, başka insanların hayatlarının ve benim hayatımın bana öğrettiği her şeye romanda yer vermekteyim.

Sophroniska, "Ve her şeyi sanatın gerektirdiği bir şekilde stilize ediyorsunuz, değil mi?" diye sordu; çok dikkatli görünmeye çalışıyordu, ama, şüphesiz ki, sesinde kinaye vardır. Laura, tebessümünü gizleyemedi. Edouard, omuzlarını silkti ve devam etti.

"Hatta bu bile, benim yapmak istediğim şey değil. Benim yapmak istediğim, bir yandan gerçeği ifade etmek, öte yandan bu gerçeği stilize edersek şu ana kadar açıkladığım şekilde sanata dönüştürmektir."

Laura, "Zavallı dostum, okuyucularını sıkıntıdan öldüreceksin," dedi ve gülümsemesini saklayamadığı için, açıkça gülmeye başladı.

(**Kalpazanlar**, 1925, Çeviri: Dorothy Bussy ve Jusin O'Brien, Alfred A. Knopf, İnc. 1955)

D. H. LAWRENCE

Hayatın Tek Başarılı Kitabı

Bir ruh, bir beden, bir zekâ, bir beyin, bir sinir sistemi, bir tutam horman bezi veya geriye kalan parçalarımdan ibaret olduğumu mutlak bir şekilde reddediyorum. Bütün, parçadan çok daha büyüktür. Bunun için, canlı bir insan olan ben, canımdan veya ruhumdan, vücudumdan, dimağımdan, bilincimden veya benim sadece bir parçam olan her şeyden daha büyüğüm. Ben, bir insanım ve yaşıyorum. Ben, yaşayan bir insanım ve yaşadığım sürece, hayatımı canlı bir insan olarak sürdürmeye devam edeceğim.

İşte bu sebepten dolayı, ben bir roman yazarıyım. Bir roman yazarı olarak kendimi, azizden, bilim adamından, filozoftan ve şairden üstün buluyorum, çünkü onlar, yaşayan insanın birbirinden farklı unsurlarından ve tecrübelerinden söz ederler ve hiçbir zaman insanın ve tecrübenin bütününü ifade edemezler.

Roman, hayatı anlatan tek başarılı kitaptır. Kitaplar, hayatın kendisi değildirler. Onlar, havadaki titreşimler gibidirler. Fakat roman, yaşayan bütün bir insanı harekete geçiren bir titreşimdir ve şiirden, felsefeden, bilimden veya herhangi bir kitaptan çok daha etkilidir.

(**Edebiyat Eleştirisinden Seçmeler,**
Yayım: Anthony Beal, The Viking Press İnc.)

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Aşağıdaki bibliyografi ya da birkaç eser hariç, 1900'den sonra yayımlanmış İngilizce eserler yer almaktadır. Bu bibliyografya, genellikle belli bir devirde yazılmış olan romancıları veya roman geleneği için de yer alan devirlerde, teoriyi ikinci plana atıp uygulamaya önem veren eserleri içine almamıştır.

Adams, Ken: "Notes on Concretization," **British Journal of Aesthetics,** IV, (1964), 115-125.

Adams, Robert M: **Strains of Discord: Studies in Literary Openness.** İthaca, N.Y., 1958.

Aldridge, John W.: ed. **Critiques and Essays on Modern Fiction: 1920-1951.** New York, 1952.

————————: **In Search of Heresy.** New York, 1956.

————————: **Time to Murder and Create: The Contemporay Novel in Crisis.** New York, 1956.

Allen, Walter: **The English Novel: A Short Critical History.** London, 1954; New York, 1955.

————————: **The Modern Novel in Britain and The United States.** New York, 1964

————————: **Reading a Novel.** London, 1949; Denver, 1949.

————————: **Writers on Writing.** London, 1948.

Allott, Miriam: **Novelists on the Novel.** New York London, 1959.

————————: "The Temeporal Mode: Four Kinds of Fiction," **Essays in Criticism,** VIII (1958), 214-216.

Alter, Robert: **Rogue's Progress.** Cambridge, Mass., 1964.

Ames, Van Meter: **Aesthetics of the Novel.** Chicago, 1928.

————————: "Butor and the Book," **Journal of Aesthetics and Art Criticism,** XXIII (1964), 159-165.

————————: "The New in the Novel," **Journal of Aesthetics and Art Criticism,** XXI (1963), 246-250.

————————: "The Novel: Between Art and Science," **Kenyon Review,** V, (1943), 34-48.

Auerbach, Erich: **Mimessis: The Representation of Reality in Western Literature.** Princeton, 1953.

Arnold, Aerol: "Why Structure in Fiction: a Note to Social Scientists." **American Quarterly,** X (1958), 325-337.

Baker, Ernest A.: **A History of The English Novel.** 10 vols. London, 1924, 39.

Baker, Joseph E.: "Aesthetic Surface in the Novel," **The Trollopian,** II, (1947), 91-106.

Barnes, Hazel E.: "Modes of Aesthetic Consciousness in Fiction," **Bucknell Review,** XII (1964), 82-93.

Bateson, F. W. And B. Shahevitch: "Katherine Mansfield's 'The Fly': A Critical Exercise," **Essays in Criticism,** XII (1962), 39-53.

Bayley, John: **The Characters of Love: A Study in the Literature of Personality.** New York, 1960.

Beach, Joseph Warren: **The Twentieth Century Novel: Studies in Technique.** New York, 1932.

Beach, Bonroe C.: **Aesthetics: Problems in the Phiolosophy of Criticism.** New York, 1958.

Beck, Warren: "Conception and Technique," **College English,** XI (1950), 308-317.

Becker, George J.: **Documents of Modern Literary Realism.** Princeton, 1963.

————————: "Realism: An Essay in Definition," **Modern Language Quarteriy,** X (1949), 184-197.

Belgion, Montgomery: "The Testimony of Fiction," **Southern Review,** IV (1938), 143-155.

Bellow, Saul: "Facts That Put Fancy to Flight," **Opinions and Perspectives from The New York Times Book Review,** ed. Fransis Brown, Boston, 1964.

————————: "Deep Readers of the World, Beware," **Opinions an Perpectives from The Nev York Times Book Review**, ed. Francis Brown, Boston, 1964.

Bennett, Arnold: **Books and Persons.** New York, 1917.

Bentley, Phyllis: **Some Observationson The Art of Narrative.** New York, 1948.

Besant, Walter: **The art af Fiction.** London, 1902.

Blackmur, R.P.: "Between the Numen and the Moha: Notes Towards a Theory of the Novel," **Sewance Review,** LXII (1954), 1-23.

————————: **Eleven Essays in the European Novel.** New York, 1964.

————————: "Notes on the Novel: 1936," **The Expense of Greatness,** New York, 1940.

Bland, D.S.: "Endangering the Reader's Neck: Background Description in tehe Novel," **Criticism,** III (1960), 121-139.

Bluestone, George: "Time in Film and Fiction," **Journal of Aesthetics and Art Criticism,** XIX (1960), 311-315.

Booth, Bradford A: "Form and Technique in the Novel," **The Reinterpretation of Victorian Literature,** ed. Joseph E. Baker, Princeton, 1950.

————————: "The Novel," **Contemporary Literary Scholarship,** ed Lewis Leary, New York, 1958.

Booth, Wayne C: "Distance and Point-of View: An Essay in Classification," **Essasys in Criticism,** XI (1961), 60-79.

————————: **The Rhetoric of Fiction.** Chicago, 1961.

Boulton, Marjorie: **The Anatomy of Prose.** Londan, 1954.

Bowen, Elizabeth: "Notes on Writting a Novel," **Collected Impressions,** London, 1950; reprinted in **Myth and Method: Modern Theories of Fiction,** ed. James E. Miller, Lincoln, Nebraska, 1960.

———————: "Rx for a Story Worth Telling," **Opinions and Perspectives from The New York Times Book Review,** ed. Francis Brown, Boston, 1964.

———————: "The Search for a Story to Tell," **Highlights of Modern Literature: A Permanent Collection of Memorable Essays from The New York Times Book Review,** ed. Francis Brown, New York, 1954.

———————: "The Writer's Peculiar World," **Highlights of Modern Literature: A Permanent Collection of Memorable Essays from The New York Times Book Review,** ed. Francis Brown, New York, 1954.

Bowling, L.E.: "What is the Stream of Consciousness Technique?," **PMLA,** LXV (1950), 333-345.

Brace, Gerald Warner: "The Essential Novel," **Texas Quarterly,** VIII (1965),28-38.

Brace, Marjorie: "Thematic problems of the American Novelist," **Accent,** VI (1945), 44-54.

Breit, Harvey: **The Writer Observed.** Cleveland, 1956

Brooks, Cleanth and Robert Penn Warren: **Understanding Fiction.** New York, 1943.

Brooks, Peter: "In the Laboratory of the Novel," **Deadalus,** XCII (1963), 265-280.

Brown, E.K.: **Rhythm in the Novel.** Toronto, 1950.

———————: "Two Formulas for Fiction: Henry James and H.G. Wells," **College English,** VIII (1946), 7-17.

Brown, Huntington: **Prose Styles: Five Primary Types.** Minneapolis, 1966.

Brow, Rollo Walter: ed. **The Writer's Art.** Cambridge, Mass., 1921.

Brumm, Ursula: "Symbolism and the Novel," **Partisan Review,** XXV (1958) 329-342.

Bruner, Jerome S.: **On Knowing: Essasy for the Left Hand.** Cambridge, Mass, 1962.

Buchan, John: **The Novel and the Fairy Tale.** Oxford, 1931.

Buckler, William E.: **Novels in the Making.** Boston, 1961.

Burgum, Edwin Berry: **The Novel and the World's Dilemma.** New York, 1963.

Burns, Waynes: "The Novelist as Revolutionary," **Arizona Quarterly,** VII (1950),13-27.

————————: "The Panzaic Principle," **Paunch**, 22 (January, 1965), 2-31.

Bullough, Edward: "Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle," **British Journal of Psychology,** V (1912-13).

Burton, Richard: **Forces in Fiction and Other Essays.** Indianapolis, 1902.

Butor, Michael: "Intervention at Royaumont," **Odyssey Review,** I (1961) 176-179.

————————: "Thoughts on the Novel," **Encounter**, XX (June, 1963), 17-24.

Cannavo, Salvator and Lawrence, W.Hyman: "Literary Uniqueness and Critical Communication," **British Journal of Aesthetics,** V (1965), 144-158.

Cary, Joyce: **Art and Reality: Ways of the Creative Process.** New York, 1958.

————————: "On the Function of the Novelist," **Highlights of Modern Literature: A Permanent Collection of Memorable Essays from The New York Times Book Review,** ed. Francis Brown, New York, 1954.

————————: "The Way a Novel Gets Written," **Harper's,** CC (February, 1950). 87-93.

Cather, Willa: **On Writing: Critical Studies on Writing as an Art.** New York, 1949.

"The Characteristic Form." **The American Imagination: A Critical Survey of the Arts from The Times Literary Supplement,** London, 1960.

Chase, Richard: **The American Novel and Its Traditon.** New York. 1957.

————————: **Quest for Myth.** Baton Rouge, 1949.

Chekhov, Anton: **The Personal Papers of Anton Cheklov.** New york. 1948.

Church, Margaret: **Time and Reality: Studies in Contemporary Fiction.** Chapel Hill, N.C., 1963.

Cockshut, A.O.J.: "Sentimentality in Fiction," **Twentieth Century,** CLXI (April, 1957), 354-364.

Collins, Norman: **The Facts of Fiction.** London, 1932.

Colum, Mary: **From These Roots: The Ideas that Have Made Modern Literature.** New York, 1938.

Comfort, Alex: **The Novel and Our Time.** London, 1948.

Cook, Albert: **The Meaning of Fiction.** Detroit, 1960.

Cooper, William: "Reflections on Some Aspects of the Experimental Novel," **International Literary Aunnual,** II (1959), 29-36.

Cowie, Alexander: **The Rise of the American Novel.** New York, 1948.

Cowley, Malcolm: **The Literary Situation**. New York, 1954.

————————: ed. **Writers at Work: The Paris Review Interviews.** New York, 1958.

Crane, R.S.: "The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones," **Critics and Criticism, Ancient and Modern,** ed. R.S. Crane, Chicago, 1952.

Cruttwell, Patrick: "Makers and Persons," **Hudson Review,** XII (1959-60), 487-507.

Daiches, David: "The Criticism of Fiction: Some Second Thoughts," **Literary Esasys,** London, 1956.

————————: **Literature and Society,** London, 1938.

————————: "The Nature of Fiction," **A Study of Literature: For Readers and Critics,** Ithaca, 1948.

————————: **The Novel and the Modern World**. ed. Chicago, 1960.

————————: "Time and Sensibility," **Modern Language Quarterly,** XXV (1964), 486-492.

————————: "The sense of the Real in English Fiction," **Comparative Literature,** II (1951), 200-217.

DeVoto, Bernard: **The World of Fiction.** Boston, 1950.

Dickie, George: "Bullough and the Concept of Psychical Distance," **Philosophy and Phenomenological Research,** XXII (1961), 233-238.

Dodsworth, Martin: "The Truth of Fiction," **Essays in Criticism,** IX (1959), 443-446.

Douglas, Wallace, W.: "The Meanings of 'Myth' in Modern Criticism," **Modern Philology,** L (1953), 232-242.

Drew, Elizabeth A.: **The Modern Novel.** New York, 1926.

Dubois, Arthur E.: "The Art of Fiction," **South Atlantic Quarterly,** XL (1941), 112-122.

Duncan, Hugh Dalziel: **Language and Literature in Society.** Chicago, 1953.

Eastman, Richard M.: "The Open parable: Demonstration and Definition," **College English,** XXII (1960), 15-18.

Edel, Leon and Gordon Ray: **Henry James and H.G. Wells: A Record of their Friendship, their Debate on the Art of Fiction, and their Quarrel.** Urbana, 1958.

————————: **The Modern Psychological Novel.** New York, 1955.

Edgar, Pelham: **The Art of the Novel: from 1700 to the Present Time** New York, 1933.

Ehrenpreis, Irwin: **The "Types" Approach to Literature.** New York, 1945.

Elliott, George P.: "A Defense of Fiction," **Hudson Review,** XVI (1963), 9-48.

————————: "The Novelist as Meddler," **Virginia Quarterly Review,** XL (1964), 96-113.

Embler, Weller B.: "The Novel as Metaphor," **Etc.,** X (1953), 3-11.

Erlich, Victor: "Some Usses of Monologue in Prose Fiction: Narrative Manner and World View," **Stil Und Fromprobleme in Der Letratur,** ed. R. W. Zandvoort, Heidelberg. 1959.

Farber, Marjorie: "Subjectivity in Moden Fiction,"**Kenyon Review,** VII (1945), 645-652.

Farrell, James T.: "Some Observations on Naturalism, So Called, in Fiction, **Antioch Review,** X (1950), 247-264.

Fasel, Ida: "Spatial Form and Spatial Time," **Western humanities Review,** XVI (1960),223-234.

Fergusson, Francis: "Myth and the Literary Scruple," **Sewanee Review,** LXIV (1956), 171-185.

Fermandez, Roman: **Messages**- tarns. Montgomery Belgion. New York, 1927.

Feuchtwanger, Lion: **The House of Desdemona, or The Laurels and Limitations of Historical Fiction,** trans. Harold A. Basillus. Detroit, 1963.

Fleming, William: "The Newer Concepts of Time and Their Relation to the Temporal Arts," **Journal of Aesthetics and Art Criticism,** IV (1945), 101-106.

Flint, F. Cudworth: "Remarks on the Novel," **Symposium,** I (1930), 84-96.

Follett, Wilson: **The Modern Novel: A Study of the Purpose and Meaning of Fiction.** New York, 1918.

Ford, Ford Madox: **The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad.** London, 1930.

Opinionated.

————————: **Joseph Condrad: A Personal Remembrance.** London, 1924.

Frey, John R.: "Past or Present Tense? A Note on the Technique of Narration," **JEGP,** XLVI (1947), 205-208.

Friedman, Alan: "The Stream of Conscience as Form'in Fiction," **Hudson Review,** XVII (1945), 537-546.

Friedman, Melvin: **Stream of Consciousness: a Study in Literary Method.** New Haven, 1955.

Forster, E.M.: **Aspects of the Novel.** New York, 1927.

Fox, Relph: **The Novel and the People.** New York, 1945.

Frank, Joseph: "Spatial Form in Modern Literature," **Sewanne Review,** LIII (1945), 221-240, 433-456. 643-653.

Friedman, Norman: "Criticism and the Novel," **Antioch Review,** XVIII (1958), 343-370.

————————: "Forms of the Plot," **Journal of General Education,** VIII (1955),241-253.

————————: "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept," **PMLA,** LXX (1955), 1160-1184.

————————: "What Makes a Short Story Short?" **Modern Fiction Studies,** IV (1950), 103-117.

Frye, Northrop: **Anatomy of Criticism.** Princeton, 1957.

Garnett, David: "Some Tendencies of the Novel," **Symposium,** I (1930), 96-105.

Garvin, Paul L.: ed. And trans. **A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style.** Washington, D.C., 1958.

George, W.L.: **A Novelist on Novels.** Lodon, 1918.

Gerould Gordon Hall. **How to Read Fiction.** Princeton, 1937.

Ghiselin, Brewster: "Automatism Intention, and Autonomy in the Novelist's Production," **Daedalus,** XCII (1963), 297-312.

Gıbbon, F.P.: "The Truth of Fiction," **Essays in Criticism,** X (1960),480-483.

Gibson, Walker: "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers," **College English,** XI (1950), 265-269.

Gide, Andre: **Pretexts: Reflections on Literature and Morality,** ed. Justin O'Brien. New York, 1959.

Gillie, Christopher: **Character in English Literature.** New York, 1965.

Glasgow, Ellen: **A Certain Measure.** New York, 1943.

Glicksberg, Charles I.: "Fiction and Philosophy," **Arizona Quarterly,** XIII (1957), 5-17.

————————: "The Numinous in Fiction," **Arizona Quarterly,** XV (1959). 305-313.

————————: **The Self in Modern Literature.** Universty Park, Penna., 1963.

Gold, Herbert: "The Lesson of Balzac's Stupidity," **Hudson Review,** VII (1954), 7-18.

————————: "The Mystery of Personality in the Novel," **Partisan Review,** XXIV (1957), 453-462.

———————: "Truth and Falsity in the Novel," **Hudson Review,** VIII (1955), 410-422.

Goldberg, M.A.: "Chronology, Character, and the Human Condition; A Reappraisal of the Modern Novel." **Criticism,** V (1963), 1-12.

Goodman, Paul: **The Structure of Literature.** Chicage, 1954.

Goodman, Theodore: **The Techniques of Fiction.** New York, 1955.

Gordon, Caroline and Allen Tate: **The House of Fiction.** New Yok, 1950.

Gordon, Caroline: **How to Read a Novel**. New York, 1958.

———————: "Some Readings and Misreadings," **Sewanee Review.** LXI (1953), 384-407.

Grabo, C.H.: **The Technique of the Novel.** New York, 1928.

Graham, Kenneth: **English Criticism of the Novel, 1865-1900.** Oxford, 1965.

Gransden, K.W.: "Thoughts on Contemporary Fiction," **Review of English Literature,** I (April, 1960),7-17.

Grant, Douglas: "The Novel and Its Critical Terms," **Essays in Critisicm,** I (1951), 421-429.

Gray, James: **On Second Thought.** Minneapolis, 1948.

Green, F.C.: "Some Observations on Technique and Form in the French Sevententh and Eighteenth Century Novel," **Stil Und Formprobleme in Der Literatur,** ed. R.W. Zandvoort, Heildelberg. 1959.

Greenberg Alvin: "The Novel of Disintegration: Paradoxical impossibility in Contemporary Fiction," **Wisconsin Studies in Contemporary Literature,** VII (1966), 103-124.

Greene, Theodore M.: **The Arts and the Art of Criticism.** Princeton, 1940.

Gregor, lan and Brian Nechols: **The Moral and the Story**. London, 1962.

Grundy, Joan and G. Ingli James: " The Mode of the Novel," **Essays in Criticism,** IX (1959), 201-209.

Haines, Helen E.: **What's in a Novel.** New York, 1942.

Hale, Nancy: **The Realities of Fiction**. Boston, 1962.

Hamilton, Clayton: **Materials and Methods of Fiction.** New York, 1908.

Handy, William: "Toward a Formalist Criticism of Fiction," **Texas Studies in Language and Literature,** III (1961), 81-88.

Hansen, Agnes: **Twentieth Century Forces in European Fiction.** Chicago, 1934.

Harding R.M.: **An Anatomy of Inspiration.** Cambridge, Mass., 1940.

Hardison, O.B., Jr.: "Critiscism and the Search for Pattern," **Thought,** XXXVI (1961) 215-230.

Hardy, Barbara: **The Appopriate Form: An Essay on the Novel.** London, 1964.

————————: "Formal Analysis and Common Sense," **Essays in Criticism,** XI (1961), 112-115.

Harrah, David: "Explication Of Depth," 'Level,' and 'Unity,' **Journal of Philosophy,** LV (1958), 781-785.

Harris, Robert T.: "Plausibility in Fiction," **Journal of Philosophy,** XLIX (1952), 5-10.

Harris, Wendell V.: "Style and the Twentieth - Century Novel," **Western Hummanities Review,** XVII (1964), 127-140.

Hartley, L.P.: "The Novelist's Responsibility," **Essays and Studies,** XV n.s. (1962), 88-100.

Hartt, Julian N.: **The Lost Image of Man.** Baton Rouge, La. 1963.

Hatcher, Anna Granville: "Voir as a Modern Novelistic Device," **Philological Quarterly,** XXIII (1944), 354-374.

Hauser, Arnold: "The Conceptions of Time in Modern Art and Science," **Partisan Review,** XXIII (1956), 320-333.

Harvey W.J.: **Character and the Novel.** Ithaca, N.Y., 1965. Hicks, Granville: ed. **The Living Novel.** New York, 1957.

Hirsch, David: "Reality, Manners, and Mr. Trilling," **Sewanee Review,** LXXII (1964), 420-432.

Hoffman, Frederick J.: **Freudianism and the Literary Mind.** Baton Rauge, La., 1945.

————————: **The Modern Novel in America, 1900-1950.** Chicago, 1951.

————————:"The Self in Time," **Chicago Review,** XV (1961), 59-75.

Holloway, John: **The Victorian Sage.** London. 1953.

Honig, Edwin: **Dark Conceit: The Making of Allegory.** Evanston, III, 1959.

————————: "In Defense of Allegory," **Kenyon Review,** XX (1958), 1-9.

Horne,Charles F.: **The Technique of the Novel.** New York, 1908.

Hough, Graham: "Morality and The Novel," **The Dream and the Task,** London, 1963.

Howe, Irving: "Mass Society and Post- Modern Fiction," **A World More Attarctive,** New York, 1963.

————————: **Politics and the novel.** New York, 1957.

Hughes, Helen Sard: "The Middle- Class Reader and the English Novel," **JEGP,** XXV (1926),362-378.

Humphrey, Robert: **Stream of Consciousness in the Modern Novel.** Berkeley, 1954.

————————: "Stream of Consciousness: Technique or Genre?" **Philological Quarterly,** XXX (1951), 434-437.

James, Henrey: **The Art of the Novel**. New York, 1934.

————————: **The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction,** Leon Edel. New York, 1956.

————————: **Literary Reviews and Essays,** ed. Albert Mordell. New York, 1957.

Jameson, Storm: "The Carft of the Novelist," **English Review**, LVIII (1934), 28-43.

Janeway, Elizabeth: "Fiction's Place in a World Awry," **Optinions and perspectives from The New York Times Book Review,** ed. Francis Brown, Boston, 1964.

————————: "What's American and What's British in the Modern Novel," **Highlights of Modern Literature: A Permanent Collection of Memorable Essays from The New York Times Book Review,** ed. Francis Borwn, New York, 1954.

Jelly, Oliver: "Fiction and IIIness." **Review of English Literature,** III (January, 1962), 80-89.

Jessup, Bertram E.: "Aesthetic Size," **Journal Of Aesthetics and Art Criticism,** IX (1950), 31-38.

————————: "On Fictional Expressions of Cognitive Meannig," **Journal of Aesthetics and Art Criticism,** XXIII (1965), 481-486.

Johnson, Pamela Hansford: "The Genealogy of the Novel," **The New Hungarian Quarterly,** V (1964), 97-107.

Johnson, R. Brimley: ed. **Novelist on Novels.** London, 1928.

Jolly, R.A., R.H. Copland, E. B. Greenwood: "Katherine Mansfield's The Fly," **Essays in Criticism,** XII (1962), 335-347.

Jordan, Robert M.: "The Limits of IIIusion: Faulkner, Fielding and Chaucer," **Criticism,** II (1960), 278-305.

Kahler, Erich: "The Forms of Form," **Centennial Review,** VII (1963),131-143.

————————: "Transformation of Modern Fiction," **Comparative Literature,** VII (1955), 121-128.

Kayser, Wolfrang: **The Grotesque in Art and Literature,** trans. Ulrich Weisstein. Bloomington, Ind., 1963.

Kazin, Alfred: **On Native Grounds.** New York, 1942.

Kennedy, Margaret: **The Outlaws on Parnassus.** London, 1958.

Kettle, Arnold: **An Introduction to the English Novel,** 2 vols. London, 1951; New York, 1960.

Kiely, Robert: "The Craft of Despondency – The Traditional. Novelists," **Daedalus,** XCII (1963), 220-237.

Killham, John: "The Use Of 'Concreteness' as an Evaluative Term in F.R. Leavis's 'The Great Tradition,'" **British Journal of Aesthetics,** V (1965), 14-24.

Kohler, Dayton: "Time in the Modern Novel," **College English,** X (October, 1948),15-24.

Kolnai Aurel: "On the Concept of the Interesting," **British Journal of Aesthetics,** IV (1964), 22-39.

Krey, Laura: "Time and the English Novel," **Twentieth Century English,** ed. W.S. Knickerbocker, New York, 1946.

Krieger, Murray: **The Tragic Vision: Variations on a Theme in Literary Interpretation,** New York, 1960.

Kris, Ernst: **Psychoanalytic Explorations in Art.** New York, 1952.

Kronenberger, Louis: ed. **Novelists on Novelists: An Anthology.** New York, 1962.

Krtuch, Joseph Wood: **Five Masters: A Study in the Mutations of the Novel.** New York, 1930.

Langer, Susanne K.: **Feeling and Form.** New York, 1953.

————————: **Philosophy in a New Key.** Cambridge, Mass., 1942.

Lathrop, Henry Burrowes: **The Art of the Novelist,** London, 1919.

Lawrence, D.H.: "Morality and the Novel," **Selected Literary Criticism,** ed. Anthony Beal, New York, 1956.

————————: "Why the Novel Matters," **Selected Literary Criticism,** ed. Anthony Beal, New York, 1956.

Leavis, F.R.: "The Novel as Dramatic Poem (I): 'Hard Times,'" **Scrutiny,** XIV (19479, 185-203.

————————: **The Great Tradition.** London, 1948.

Leavis, Q.D.: **Fiction and the Reading Public.** London, 1932.

Lee, Vernon [(Violet Paget)]: **The Handling of Words, and Other Studies in Literary Psyhology.** New York, 1923.

Lees, F.N.: "Identification and Emotion in the Novel: A Feature of Narrative Method," **British Journal of Aesthetics,** IV (1964), 109-113.

Leggett, H.W.: **The idea in Fiction.** Lodon, 1934.

Lemon, Lee T.: "The IIIusion of Life: A Modern Version of an Old Heresy," **Western Humanities Review,** XVII (1963), 65-74.

Lemon, Lee T. And Marion, J. Reis: Trans, and ed. **Russian Formalist Criticism: Four Essays.** Lincoln, Nebr., 1965.

Lerner, Laurence: **The Truest Poetry: An Essay on the Question What ise Literature?** London, 1960.

Lesser, Simon O.: "The Attitude of Fiction," **Modern Fiction Studies,** II (1956), 47-55.

————————:**Fiction and the Unconscious.** Boston, 1957.

————————: "The Functions of Form in Narrative Art," **Psychiatry,** XVIII (1955),51-63.

Levi, Albert William: **Literature, Philosophy and the Imagination.** Bloomington, Ind., 1962.

Levin Harry: **Contexts of Criticism**. Cambridge, Mass., 1957.

————————: "The Novel," in **Dictionary of World Leterature,** ed. Joseph Shipley, revised edition, New York, 1953.

————————: "Toward a Sociology of the Novel," **Journal of the History of Ideas,** XXVI (1965), 148-154.

Lewis, R.W.B.: **The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction.** New York, 1959.

Lewis, Wyndham: **Men Withouth Art.** London, 1934.

————————: **Time and Western Man.** New York, 1928.

Liddell, Robert: **Some Principles of Fiction.** London, 1953.

————————: **A Treatise on the Novel.** London, 1953.

Littlejohn, David: "The Anti – realists," **Deadalus,** XCII (1963), 250-264.

Lodge, David: **Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel.** London, New York, 1966.

Lord, Catharine: "Aesthetic Unity," **Journal of Philosophy,** LVIII (1961), 321-327.

Lowenthal, George: "Essasy on the Novel," **International Literature,** 5 (1936), pp. 68-76.

————————: **The Historical Novel,** trans. H. And S. Mitchell. London, 1962.

————————: "The Intellectual Physiognomy of Literary Characters," **International Literature,** 8 (1936), pp. 55-83.

————————: **Studies in European Realism: A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki, and Others,** trans Edith Bone, London, 1950.

Lutwack, Leonard: "Mixed and Uniform Prose Styles in the Novel," **Journal of Aesthetics and Art Criticism,** XVIII (1960), 350-357.

Lytle, Andrew Nelson: "The Image as Guide to Meaning in the Historical Novel," **Sewanee Review,** LXI (1953), 408-426.

————————: "Impressionism, the Ego, and the First Person," **Daedalus,** XCII (1963), 281-296.

————————: "The Working Novelist and the Mythmaking Process," **Daedalus,** LXXXVIII (1959), 326-338.

Macauley, Robie and George Lanning: **Technique in Fiction.** New York, 1964.

Mann, Thomans, "The Art of the Novel," **The Creative Vision: Modern European Writers on Their Art,** ed. Haskell M. Block and Herman Salinger, New York, 1960.

————————: **The Genesis of a Novel,** tarns. Richard and Clara Winston. London, 1961.

Mansfield, Katherine: **Novels and Novelists,** ed. J. Middleton Murry. London, 1930.

Marcus, Steven: "The Novel Again," **Partisan Review,** XXIX (1962), 171-195.

Maurois, Andre: **The Art of Writing,** tarns. Gerard Hopkins., New York, 1960.

Martin Harold C.: ed. **Style in Prose Fiction: English Institute Essays, 1958.** Nev York, 1959.

Maugham, W. Somerset: **The Summing Up.** New York, 1938.

De Maupassant, Guy: "Essay on the Novel," **The Portable Maupassant,** New York, 1947.

Mauriac, Claude: "The 'New Novel'in France." **Opinions and Perspectives from The New York Times Book Review,** ed. Francis Brown, Boston, 1964.

May, Derwent: "The Novelist as Moralist and the Moralist as Critic," **Essays in Criticism,** X (1960), 320-328.

Mayhead, Robin: **Understanding Literature,** Cambridge, 1965.

McCarthy, Mary: "Characters in Fiction," in **On the Contrary,** New York, n.d.

————————: "The Fact in Fiction," **Partisan Review,** XXVII (1960), 438-458.

McCormick, John: **Catastrophe and Imagination: An Interpretation of the Recent English and Amerikan Novel.** London, 1957.

McHugh, Vincent: **Primer of the Novel.** New York, 1950.

McKillop, Alan Dugald: **The Early Masters of English Fiction.** Lawrence, Kansas, 1956.

MacShane, Frank: ed. **Critical Writings of Ford Madox Ford.** Lincolin, Nebr., 1964.

Melchiori, Giorgio: **The Tightrope Walkers: Studies in Mannerism in Modern English Literature.** London, 1956.

Mendilow, A.A.: **Time and the Novel. London,** 1952.

Meyerhoff, Hans: **Time in Literature.** Berkeley, 1955.

Mizener, Arthur: **The Sense of Life in the Modern Novel.** Boston, 1964.

Monroe, N.Elizabeth: **The Novel and Society**. Chapel Hill, N.C., 1941

Monroe, C.E.: **A Writer's Notes on His Trade.** London, 1930.

Moore, Patrick: **Science and Fiction**. London, 1957.

Morris - Jones, H.U.W.: "The Language of Feelings," **British Journal of Aesthetics,** II (1962), 17-25.

Moss,, Howard: "Notes on Fiction," **Wisconsin Studies Contemporary Letrature,** VII (1966), 1-11.

Mothersill, Mary: "Unique as an Aesthetic Predicate," **Journal of Philosophy,** LVIII (1961), 421-437.

Mueller, William R.: **The Prophetic Voice in Modern Fiction.** New York, 1959.

Muir, Edwin: **The Structure of the Novel.** New York, 1929.

Muller. H.J.: "Impressionism in Fiction," **American scholar,** VII (1938), 355-367.

————————: **Modern Fiction: A Study of Values. New York, 1937.**

Murry, John Middleton: **The Porblem of Style.** Oxford, 1922.

Myres, Walter L.: **The Later Realism: A Study of Characterization in the Biritish Novel,** Chicago, 1927.

Noon, William T.: "Modern Literature and the Sense of Time," **Thought,** XXXIII (1958), 571-603.

Norris, Frank: **The Responsibilities of the Novelist.** New York. 1903.

Nicholson, Norman: **Man and Literature.** London, 1943

O'Connor, Frank: **The Mirror in the Roadway: A Study of the Modern Novel.** New York, 1956.

O'Connor, William Van: ed. **Forms of Modern Fiction.** Minneapolis, 1948.

————————: **The Grotesque: An American Genre and Other Essays.** Carbondale. III, 1962.

————————: "The Novel as a Social Document," **American Quarterly,** IV (1952), 169-175.

————————: "The Novel of Experience," **Critique,** I (1956), 37-44.

O'Faolain, Sean: **The Short Story.** London, 1948.

————————: **The Vanishing Hero: Studies in the Novelists of the Twenties,** London, 1956.

O'Grady, Walter: "On Polt in Modern Fictioin: Hardy, James, and Conrad," **Arizona Quarterly,** XIII (1957), 238-250.

Opel, Harold: "The Double Symbol," **American Literature,** XXIII (1951), 1-6.

Ortega y Gasset, Jose: **The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture.** New York.

Orvis, Mary Burchard: **The Art of Writing Fiction.** New York, 1948.

Overton, Grant: **The Philosophy of Fiction.** New York, 1928.

Pascal, Roy: "The Autobiographical Novel and the Autobiography," **Essays in Criticism,** IX (1959), 134-150.

————————: "Tense and Novel," **Modern Language Review,** LVII (1962), 1-11.

Paul, David: "The Novel Art," **Twentieth Century,** CLIII (June, 1952), 436-442.

————————: "The Novel Art: II, "**Twentieth Centry,** CLIV (October, 1953) 294-301.

————————: "Time and the Novelist." **Partisan Review,** XXI (1954), 636-649.

Penzoldt, Peter: **The Supernatural in Fiction.** London, 1952.

Perry, Bliss: **A Study of Prose Ficticion.** Boston, 1902.

Peter, John: "Joyce and the Novel," **Kenyon Reviw, X**VIII (1956),619-632.

Peyre, Henri: **Literature and Sincerity.** New Haven 1963.

Sec. Expecially Chapter 6, "The Personal Novel," Chapter 10,

"The Perils and Benfits of Literary Sincerity."

Piper, Warrene: "Sources and Processes in the Writing of Fiction," **American Journal of Psychology,** XLIII (1931),188-201.

Plimpton, George: ed. **Writers at Work: The Paris Review Interviews, Second Series.** New York, 1963.

Poulet, Georges: **The Interior Distance:** Baltimore, 1959.

————————: **Studies in Human Time.** Baltimore, 1956.

Priestley, J.B.: "Some Reflections of a Popular Novelist," **Essays and Studies,** XVIII; (1932), 149-159.

————————: **The Living Novel.** London, 1946.

Proust, Marcel: **Marcel Proust on Art and Literature, 1896-1919,** trans. Sylvia Towsend Waner. New York, 1958.

Rahv, Philip: "Fiction and the Criticism of Fiction," Kenyon Review, XXIII (1956), 276-299.

————————: **Image and Idea.** New York, 1957.

Ransom, John Crowe: "Characters and Character," **American Review,** VI (January, 1936), 271-288.

————————: "The Content of the Novel," **American Review,** VII (1936), 301-318.

————————: "The Understanding of Fiction," **Kenyon Review,** XII (1950), 189-218.

Rathburn, Robert C. And Martin Steinmann, Jr.: eds. **From Jane Austen to Joseph Conrad.** Minneapolis, 1958.

Reiss, H.S.: "Style and Structure in Modern Experimental Fiction," **Stil – Und Formprobleme in Der Literatur,** ed. R.W. Zadvoort, Heidelberg, 1959.

Rickword, C.H.: "A Note on Fiction," **Forms of Modern Fiction,** ed. William Van O'Connor, Minneapolis, 1948.

Robbe-Grillet, Alain: "From Realism to Reality," **Evergreen Review,** X (1966), 50-53, 83.

————————:"Reflections on Some Aspects of the Traditional Novel," **International Literary Annual,** I (1958), 114-121.

Rodway, A.E. "The Truth of Fiction: A Critical Dialogue," **Essays in Criticism,** VIII (1958), 405-417.

Rogers, W.H.: "Form in the Art- Novel." **Helicon,** II (1939), 1-17.

Romberg Bertil: **Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel.** Stockholm, 1962.

Rosenheim, E.W., Jr.: **What Happens in Leterature: A Student's Guide to Poertry, Drama and Fiction.** Chicago, 1960.

Rovit, Earl H.: "The Ambiguous Modern Novel," **Yale Review,** XLIX (1960), 413-424.

Saintsbury, George: "Technique," **Dial,** LXXX (April. 1926), 273-278.

Sale, Roger: ed. **Discussions of the Novel.** Boston, 1960.

Sarraute, Nathalie: **The Age of Suspicion: Essays on the Novel,** trans. Maria Jolas. New York, 1963.

Sartre, Jean- Paul: **What is Leterature?,** trans. Bernard Frechtman. New York, 1949.

Savage, D.S.: **The Withered Branch.** New York, 1950.

Schlauch, Margaret: **Antecedenst of the English Novel, 1400-1600.** Warsaw and London, 1963.

Scholes, Robert: **Apporaches to the Novel.** San Francisco, 1961.

Scholes, Robert and Robert Kellogg: **The Nature of Narrative.** New York, 1966.

Schorer, Mark: "Fiction and the 'Matrix of Analogy," **Kenyon Review,** XI (1949), 539-560.

————————: **Society and Self in the Novel: English Institute Essays,** 1955. New York, 1956.

————————: "Technique as Discovery," **Hudson Review,** I (1948), 67-87.

Scott, Nathan A., Jr.: **Forms of Extremity in the Modern Novel.** Richmond, Va., 1965.

Scrutton, Mary: "Addiction to Fiction," **Twentieth Century,** CLIX (April, 1956), 363-373.

Sherman, Caroline B.: "a Brief for Fiction," **Souh Atlantic Quarterly,** XXXVI (1937), 335-347.

Sherwood, Irma Z.: "The Novelists as Commentators," **The Age of Johnson: Essays Presented to Chauncey Rewster Tinker**, ed. F. W.H. illes, New Haven 1949.

Shumaker, Wayne: **Literature and the Irrational,** Englewood Cliffs, N. J., 1960.

Shroder, Maurice Z.: "The Novel as a Genre," **Massachusetts Review,** IV (1963),291-308.

Singer, Godfrey Frank: **The Epistolary Novel.** Philadelphia, 1938.

Smart, Charles A.: "On the Road to Page One," **Yale Review,** XXXVII (1947), 242-256.

Smith, Janet Adam: ed. **Henry James and Robert Louis Stevenson: A Record of Friendship and Criticism**. London, 1948.

Snow, C.P.: "Science, Politics, and the Novelist," **Kenyon Review,** XXIII (1961), 1-17.

Sontag, Susan: "On Style," **Partisan Review,** XXXII (1965), 543-560.

Sarenson,Virginia: "Is it True? – The Novelist and his Materials," **Western Humanities Review,** VII (1953), 283-292.

Spencer, John: "A Note on the 'Steady Monologu of the Interiors.'" **Review of English Literature,** VI (April, 1965),32-41.

Stafford, Jean: "The Psychological Novel," **Kenyon Review,** X (1948), 214-227.

Stallman, Robert Woostre: ed.**The Critic's Notebook.** Minneapolis, 1950.

————————: "Fiction and Its Critics: A Reply to Mr. Rahv," **Kenyon Review,** XIX (1957), 290-299.

Stang, Richard: **The Theory of the Novel in England, 1850-1870.** New York, 1959.

Stegner, Wallece: "A Problem in Fiction," **Pacific Spectator**, III (1949), 368-375.

Stein, Gertrude: **Narration,** intro. Thornton Wilder. Chicago. 1935.

Stern, Madeline B.: "Counterclockwise: Flux of Time in Literature," **Sewanee Review,** XLIV (1936), 338-365.

Stevenson, David L.: "The Activists," **Deadalus,** XCII (1963) 238-249.

Stevenson, Lionel: **The English Novel: A Panorama.** Boston, 1960.

Stevenson, Robert Houis: "A Gossip on Romance," in **Works,** Vol. XIII, NewYork, 1895.

————————: "A Humble Remonstrance," in **Works. Vol.** XIII, New York, 1895.

Stevick, Philip: "Fictional Chapters and Open ends." **JGE: The Journal of General Education,** XVII (1966), 261-272.

————————: "The Theory of Fictional Chapterss," **Western Hummanities Review,** XX (1966), 231-241.

Struve, Gleb: "**Monologue Interieur:** The Origins of the Formula and the First Statement ofits Possibilities," **PMLA,** LXIX (1954), 1101-1111.

Sutton, Walter: "The Literary Image and the Reader: A Consideration of the Theory of Spatial Form," **Journal of Aesthetics and Art Criticism,** XVI (1957), 112-123.

Svoboda, Karel: "Content, Subject and Material of a Work of Literature," **Journal of Aesthetics and Art Criticism,** IX (1950), 39-45.

Swinnerton, Frank: "Variations of Form in the Novel," **Essays and Studies,** XXIII (1937), 79-92.

Sympons, Julian: "Politics and the Novel," **Twentieth Century,** CLXX (Winter, 1962), 147-154.

Sypher, Wylie: **Loss of the Self in Modern Literature and Art.** New York, 1962.

Tate, Allen: "Techniques of Fiction," **Sewanee Review,** LII (1944), 210-225.

Taylor, H.W.: "Modern Fiction and the Doctrine of Uniformity." **Philological Quarterly,** XIX (1940), 226-236.

————————: "Particular Character': an Early Phase of al Literary Evolution, **PMLA,** LX (1945), 161-174.

Thompson, Denys: **Reading and Discrimination.** London, 1949.

Tilford, John E.: "Point of View in the Novel," **Emory University Quarterly,** XX (1964), 121-130.

————————: "Some Changes in the Technique of the Novel," **Emory Universtiy Quarterly,** IX (1953), 167-174.

Tillotson, Kathleen: **The Tale and the Teller.** London, 1959.

Tillayard, E.M.W.: **The Epic Strain in the English Novel.** London, 1958.

————————: "The Novel as Literary Kind," **Essays and Studies,** IX (1956), 78-86.

Tindall, William York: **Forces in Modern British Literature, 1885-1946.** New York, 1947.

————————: **The Literary Symbol.** New York, 1955.

Toynbee, Philip: "Experiment and the Future of the Novel," **The Craft of Letters in England,** ed. John Lehmann, London, 1956.

Trilling, Lionel: **The Liberal Imagination,** New York, 1950.

Sce especially "Manners, Morals, and the Novel," "Art and Fortune," "The Meaning of a Literary Idea."

————————: **The Opposing Self.** New York, 1955.

Turnell, Martin: **The Novel France.** New York, 19561.

Sce especially the first chapter, "The Language of Fiction."

Ullman, Steplan: "Style and Personality," **Review of English Literature,** VI (April, 1965), 21-31.

"The Uses of Comic Vision," in **The British Imagination: A Critical Survey from The Times Literary Supplement.** New York, 1961.

Uzzell, Thomas H.: **The Technique of the Novel.** New York, 1959.

Van Ghent, Dorothy: **The English Novel, Form and Function.** New York, 1953.

Vivas, Eliseo: **The Artistic Transaction and Essays on Theory of Literature.** Columbus, Ohio, 1963.

————————: "The Self and its Masks," **Southern Review,** I (1965), 317-336.

Wagenknecht, Edward: **Cavalcade of the English Novel.** New York, 1943.

Wagner, Geoffrey: "Sociology and Fiction," **Twentieth Century,** CLXVII (February 1960), 108-114.

Walcutt, Charles Child: "From Secentific Theory to Aesthetic Fact: The 'Neturalistic' Novel, **Quarterly Review Literature,** III (1946), 167-179.

————————: "Interpreting the Symbol," **College Enlish,** XVI (1953), 446-454.

Warburg, Jeremy: "Idiosyncratic Style," **Review of English Literature,** VI (April, 1965), 56-65.

Watt, Ian: **The Rise of the Novel:** London and Berkeley, 1957.

Wellek, Rene and Austin Warren: **Theory of Literature.** New York, 1946. Sce especially Chapter XVI. "The Nature and Modes of Narrative Fiction."

Welty, Eudore: "Words into Fiction," **Southern Review,** I (1965), 543-553.

Wescott, Glenway: **Images of Truth: Remembrances and Criticism.** New York, 1962.

West, Paul: **The Modern Novel.** London, 1963.

————————: "The Nature of Fiction," **Essays In Criticism,** XIII (1963), 95-100.

West, Ray B., Jr. And R.W. Stallman: **The Art Of Moderm Fiction.** New York, 1949.

West, Rebecca: **The Strange Necessity,** New York, 1928.

Weston, Harold: **Form in Literature.** London, 1934.

Wharton, Edith: **The Writing of Fiction.** New York, 1925.

Wheelwright, Philip: **The Burning Fountain.** Bloomington, Ind., 1954.

Wheelwright, Philip: **The Burning Fountain.** Bloomington, Ind., 1954.

Williams, Raymond: **Culture and Society, 1780-1950.** London, 1958.

————————: **Reading and Criticism.** London, 1950.

————————: "Realism and the Contemporary Novel," **Partisan Review,** XXVI (1959), 200-213.

Wilson, Angus: "The Novelist and the Narrator," in **English Studies Today: Second Series; Lectures and Papers Read at the Fourth Conferenec of the International Association of University Professors of English Held at Lausanne and Berne, August,1959.**Berne, 1961.

Wilson, Edmund: **Axel's Castle: A Study of Imaginative Literature of 1870-1930.** New York, 1931.

Wolfe, Thomas: "The Story of a Novel" **The Thomas Wolfe Reader,** ed. C. Hugh Holman, New York, 1962.

Woodman, Ross: "Literature and Life," **Queens Quarterly,** LXVIII (1962), 621-631.

Woolf, Virginia: **The Common Reader.** London, 1925.

————————: **Granite and Rainbow.** London, 1958.

————————: **The Second Common Reader.** London, 1932.

"The Workaday World that the Novelist Never Enters," **The Biritish Imagination: A Critical Survey from The Times Literary Supplement.** New York, 1961.

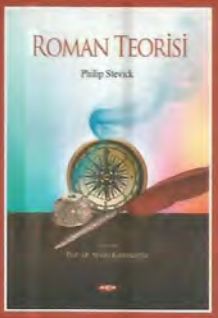
Wright, Andrew: "Irony and Fiction," **Journal of Aesthetics and Art Criticism.** XII (1953), 111-118.

Wright, Walter Francais: ed. **Joseph Conrad on Fiction.** Lincoln Nebr., 1964.

Wyndham, Francis: "Twenty Five Years of the Novel," **The Craft of Letters in England,** ed. John Lehmann. London, 1956.

Zabel, Morton Dauwen: **Craft and Character: Texts, Method, and Vocation in Modern Fiction.** New York, 1957.

Zola, Emile: **The Experimental Novel and Other Essays,** trans. Belle M. Sherman. New York, 1893.



R O M A N T E O R İ S İ

Maurice 2. Schroder'e göre, roman, tecrübesizlikten tecrübeliliğe, cehaletin mutluluğundan hayatın gerçeklerini kabul edecek bir olgunluk seviyesine geçiş sürecini hikâye eder.

Lionel Trilling, *'romanın özü, gerçek ve görüntü arasındaki farktır'*, der. Ona göre romanın metafizik anlamda gerçekle uğraşması gerekmez; onun konusu toplumun orta sınıfını oluşturan kişilerin, iş hayatının, modern şehrin gerçekleridir.

Harry Levin'e göre, *'romanın başkişisi, sahip olduğu potansiyelleri eserin sonunda gerçekleştiren, olgunlaşma potansiyeline sahip bir saflıktan sonra, hayatın gerçeklerini kabullenen bir olgunluğa eren kişidir.'*

Shroder'e göre, *'romanda hayal dünyasından gerçek dünyaya düşüş, mutlu bir düşüştür, çünkü bu, romanın özü olan eğitim sürecinin tamamlanması anlamına gelir, bu roman başkişisinin maddi dünyanın, toplumsal hayatın gerçeklerini kabul edecek olgunluğa erişmesi demektir.'*

Ortega Y. Gasset'e göre, *'Mit, gerçeğin hayal gücünün potasında tamamen değiştirilmesi ve ideal boyutlara ulaştırılması demektir.'* Romandaki süreç ise, hayalin ideal boyutlara ulaştırarak eleştirdiği dünyayı yıkar. Mitin yıkılışı (demythification) yani roman başkişisinin yaşadığı hayal kırıklığı, romanı edebi bir çeşit yapan tavırdır.

Northrop Fry'a göre, *'romans, romandan daha eski bir hikâye şeklidir ve roman ile romans arasındaki en önemli fark, karakterlerin yaratılışında kendisini gösterir.'* Romans yazarı, eserinde *'gerçek insan'* yaratmaya çalışmaz. Onun karakterleri, çeşitli ruh hallerinin alegorik sembolleridir. Romanslardaki kadın ve erek karakterler, evrensel tipleri (archetypes) yansıtan gölgedirler.

Gustave Kahn'a göre, *'romanstan daha çok felsefî hikâyeye benzer, çünkü bu hikâyelerde de, romanda olduğu gibi, hayal dünyasından gerçek dünyaya düşmenin yarattığı hayal kırıklığı süreci hikâyenin belkemiğidir.'* Fakat felsefî hikâyeler, bu hayal kırıklığı sürecini ideolojik terimlerle anlattığı halde, roman aynı süreci insanın günlük tecrübesi olarak verir. Bununla beraber, hem roman, hem de felsefî hikâye, romansta hâkim olan, dünyayı en azından duygusallığın renklendirdiği, en ileri seviyede de gerçeği efsaneleştiren, hayalin ve öznel yorumun bulanıklığı içinde gören romans yaklaşımını reddederler.