E.M. FORSTER

# E. M. FORSTER

# roman sanatı

Çeviren : Ünal Aytür

ADAM

E.M. Forster

●

Roman Sanatı

"The aspects of novel"
ADAM YAYINLARI
©
Anadolu Yayıncılık A.Ş.

Birinci Basım: Haziran 1982
İkinci Basım: Aralık 1985

Kapak Düzeni: Sungu Çapan

282.07.001.200.65.2

YAZIŞMA ADRESİ: ADAM YAYINLARI, BÜYÜKDERE CADDESİ, ÜÇYOL MEVKİİ, NO: 57 MASLAK-İSTANBUL
TEL: 176 23 30 (8 hat) TELG: ADAMYAY TELEKS: 26534 rada tr

# E.M.Forster

●

# Roman Sanatı

İnceleme

İngilizce'den çeviren: Ünal Aytür

ADAM

# ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Edward Morgan Forster (1879-1970) yirminci yüzyıl İngiliz yazarlarının en önde gelenlerinden biridir. Cambridge Üniversitesi'ni bitirdikten sonra genç yaşta yazarlığa başlayan Forster'ın üç öykü kitabı ve altı romanı vardır. Öykü kitaplarının adları: *The Celestial Omnibus* (1911), *The Eternal Moment* (1928), *The Life to Come and Other Stories*'dir (1972). Romanları ise şunlardır: *Meleklerin Uğramadığı Yer* (1905), *The Longest Journey* (1907), *A Room With a View* (1908), *Howards End* (1910), *Hindistan'da Bir Geçit* (1924), *Maurice* (1971).

Forster, romanlarında, yirminci yüzyıl başlarındaki İngiliz toplumunda orta sınıf insanlarının yaşama biçimini ve bunun dayandığı temel değerleri eleştirir. Bu değerleri incelerken güttüğü yol, bunlarla başka ülkelerin, başka toplum kesimlerinin yaşama biçimleri arasında karşılaştırmalar yapmaktır. Romanlarındaki en geniş kapsamlı karşılaştırma doğa ile toplum yaşamı arasındadır. Forster'a göre insan yaşamına yön vermesi gereken doğa; özgürlük, içten-

lik, sevgi ve doğruluk anlamına gelir. Alışılagelmiş davranış kurallarının ve önyargıların kalıplaştırdığı toplum yaşamı ise, kişiyi sınırlı bir çevrede tutsaklığa ve kısırlığa götüren bir güçtür. Forster insancıl değerlere bağlı bir yazardır; doğanın özgürlüğünü, insan ruhunun özgürlüğüyle bir tutar. Düşünceye, kişisel özgürlüğe sınır çekerek, insanın iç dünyasının tüm olanaklarıyla gelişmesini engelleyebilecek her türlü dar görüşe, biçimsellik ve bağnazlığa karşıdır. Romanlarının başarısı, toplumsal değerler ile kişisel değerler arasındaki ilişkileri incelemekte gösterdiği büyük ustalığa dayanır.

Uzun yazarlık yaşamı boyunca Forster, öykü ve romanlarının yanı sıra gezi ve anı kitapları, eleştiri yazıları ve denemeler de yayımlamıştır: *Alexandria: A History and a Guide, Pharos and Pharillon, Goldsworthy Lowes Dickinson, Abinger Harvest, Two Cheers for Democracy, The Hill of Devi, Marianne Thornton.*

*Roman Sanatı* adıyla çevirisini sunduğumuz *Aspects of the Novel*'ın İngiltere ve Amerika'da bugüne kadar roman üstüne yazılmış çağdaş eleştiri kitapları arasında önemli bir yeri vardır. Yayımlandığından bu yana elli yılı aşkın bir süre geçtiği halde, değerinden bir şey yitirmemiş, bölüm bölüm birçok eleştiri antolojisinde de yer alarak, yirminci yüzyıl roman eleştirisinin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur. *Roman Sanatı*, Forster'ın 1927 yılında Cambridge Üniversitesi öğrenci ve öğretim üyelerine yaptığı konuşmalardan oluşur. Bu konuşmaları hazırladığı sırada Forster'ın yirmi yılı aşan bir romancılık deneyimi; İngiliz, Fransız ve Rus romanları üstüne geniş bilgisi vardı. Ayrıca, çağdaş sanat ve yazın sorunlarıyla yakından ilgilenen, bu sorunları tüm ayrıntılarıyla tartışan, içinde Virginia Woolf'un da yer

aldığı bir aydın ve sanatçı çevresiyle yakın ilişki içindeydi. Bu nedenlerle, roman konusunu gereği gibi işleyebilmesini sağlayacak bilgi donanımına sahip bulunuyordu.

Forster'ın roman anlayışını İngiliz eleştiri geleneği içindeki yerine koyabilmek için, önce İngiltere'de roman ve roman eleştirisinin geçirdiği başlıca aşamalara kısaca bir göz atmak yararlı olacaktır. Roman, şiir ve tiyatrodan çok daha sonra gelişmiş bir yazı türüdür. Batıda şiirle tiyatro oyunları üstüne Platon ile Aristoteles'ten bu yana yüzlerce yıllık bir inceleme ve araştırma birikimi vardır; bunlara dayanarak sağlam kuramlar, ayrıntılı görüşler ortaya konulmuştur. Bugün benimsediğimiz anlamda roman ise, on sekizinci yüzyıl ortalarına doğru Daniel Defoe ve özellikle Henry Fielding ile Samuel Richardson'ın kitaplarıyla ortaya çıktı; ancak kısa bir sürede büyük bir gelişme göstererek, genel özelliklerine ve yapısal niteliklerine kavuştu. Bu özellik ve niteliklerin, ta yirminci yüzyılın başlarına kadar fazla bir değişikliğe uğramadan geçerliklerini koruduğu söylenebilir. On sekizinci yüzyılda böylesine sağlam bir temele oturtulan İngiliz romanı; on dokuzuncu yüzyılda Jane Austen, Dickens, Thackeray, George Eliot, Meredith ve Hardy gibi yazarların ellerinde üstün bir olgunluk düzeyine ulaştı. Yüzyılın sonlarına doğru artık tiyatroyu gerilerde bırakarak, şiirle boy ölçüşebilecek bir yazın dalı oldu.

Ne var ki roman yazarlığı alanında sağlanan bu büyük ilerlemeye benzer bir gelişme, roman eleştiri ve kuramı alanında görülmez. Roman sanatının başlıca özellikleri, kural ve yöntemleri açıklık kazanmış bulunduğu halde, uzun süre bunların düzenli bir incelemesi yapılamadı. Oysa Fielding, daha *Joseph An-*

*drews*'u yazarken yeni bir yazı türü yaratmakta olduğunu ileri sürmüş, kitabının yapısı, kişileri, olay örgüsü hakkında oldukça ayrıntılı açıklamalar yaparak, sağlam bir güldürü kuramı ortaya atmış; *Tom Jones*'a yazdığı giriş bölümlerinde görüşlerini geniş-leterek, İngiltere'de ilk roman kuramını oluşturmuştu. Ancak, Fielding'in bu alandaki çabaları başkalarınca da benimsenip geliştirilmedi. Bunun değişik nedenleri vardır. Akla gelebilecek nedenlerden biri, romanın tarihsel gelişme süreci içinde kendinden önce var olan destan, romans, pikaresk, tarih, özyaşamöyküsü, sahne komedisi gibi yazı türlerinden yararlanarak gelişmiş, son derece geniş sınırlı, esnek bir yazın dalı oluşudur. Roman eleştiri ve kuramcısının karşılaştığı sorun, bütün bu türlerin değişik ve çoğu zaman çelişen özelliklerini uzlaştıracak bir sistem yaratmanın güçlüğüdür. Çünkü roman yazarları, kendi kişisel eğilim, anlayış ve duyarlıklarına göre bu türleri değişik oranlarda kullanarak, birbirinden çok ayrı niteliklerde kitaplar yazmışlardır. Aynı çevre koşullarında yetişmiş iki kız kardeşin altı yıl arayla yayımladıkları *Rüzgârlı Tepe* ile *Villette* arasındaki uçurum, bu değişikliğin açık bir örneğidir. Charlotte Bronte'nin kendi yaşamından alınma olaylara, deneyimlere dayanan *Villette*, özyaşamöyküsü biçiminde tasarlanmış, gerçeklik yanı ağır basan bir romandır. Emily Bronte'nin romanı ise, günlük yaşamdan uzaktır; açıkça romans türünün düşsel niteliklerini taşır. *Villette*'i Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*'si ile karşılaştıracak olursak, romanlar arasındaki ayrılık çok daha çarpıcı bir biçimde ortaya çıkar. E.M. Forster, bu durumun yarattığı güçlüğü bildiğinden, *Roman Sanatı*'nın başında kısa bir tanım verdikten sonra dokuz kitap adı sayarak, bunların tümünü içine alacak kap-

samda hiçbir tanımın yapılamayacağını belirtir. Saydığı kitaplar iki karşıt küme oluşturacak biçimde seçilmiştir; bir uçta Defoe'nun *The Journal of the Plague Year*'ı gibi belgesel denebilecekler vardır; öteki uçta *The Magic Flute* ve *Zuleika Dobson* gibi hayal ürünü, masalımsı olanlar. Bu iki karşıt uç, roman yazarlarının iki temel eğilimini yansıtır: Roman yazarları bir yandan yaşanan olayları örnek alır, bunlardan sapmamaya çalışarak gerçekçi bir tutum izler; öte yandan ise kendi yarattıkları olay ve kişilerden oluşan bir dünyada hayal gücünü işleterek, günlük yaşamdan uzaklaşabileceklerinin bilinci içindedirler. Özündeki bu iki karşıt eğilim nedeniyle roman, gerçeklik ve düşsellik arasında uzanan geniş bir yazı alanıdır. İşte bu alanı tümüyle içine alan bir eleştiri kuramı bulmanın güçlüğü açıkça ortadadır.

İngiltere'de roman eleştiri ve kuramının yavaş gelişmesinde çok daha etkili olan bir başka neden, uzun süre bu yeni anlatı türünün üstünde durmaya değer, ciddi bir yazın dalı sayılmamasıdır. Gerçekten de eskiden beri süregelen bir tutumun etkisi altında da kalarak, roman daha çok genç kızların, ev kadınlarının ve bilgisiz kimselerin okuduğu önemsiz bir yazı türü sayılarak küçümsenmiştir. On yedinci yüzyıl ile on sekizinci yüzyılın başlarında roman diye okunan kitapları kısaca gözden geçirecek olursak, bu küçümsemenin gerisinde yatan etkenleri anlayabiliriz. Richardson'la Fielding'den önceki yüzyılı aşan süre boyunca tüm Avrupa'da en yaygın biçimde okunan iki anlatı türü görülür. Bunlar pikaresk romanla romanstır.

On altıncı yüzyılın ortalarında İspanya'da ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra tüm Avrupa'ya yayılan pikaresk, belli özellikleri olan bir roman türü-

dür. Adı İspanyolca *picaro* sözcüğünden gelir. *Picaro* haylaz, serseri demektir ve romanının kahramanını tanımlar. Pikaresk roman, *picaro*'nun değişik toplum kesimlerinde geçen serüvenlerinin, aralarında fazla bir bağlantı kurulmaksızın art arda sıralanmasından oluşur; başlıca amaç, toplumsal bozuklukları, kötülükleri gözler önüne sermektir. Geniş bir okuyucu kitlesince çok tutulduğu halde, pikaresk roman halk kesiminin dışında ciddi okurların ve eleştiricilerin önemsediği bir yazı türü değildi. Çünkü yazında üstün nitelikli, örnek kişiler görmek isteyen; şiir, destan, trajedi gibi sanat yönleri gelişmiş saygın türlerin koşullandırdığı bu kimselere göre, pikaresk roman işsiz güçsüz bir serserinin gelişigüzel anlatılmış serüvenlerinden başka bir şey değildi. Aynı çevreler bu tutumlarını uzun süre, Fielding ve özellikle Defoe ile Smolett'ın pikaresk gelenekten çok etkilenerek yazdıkları romanlarına karşı da sürdürmüşlerdir.

Batı yazınında romansın pikareskten daha uzun bir geçmişi vardır. İngiltere'de on yedinci yüzyıl ile on sekizinci yüzyılın başlarında okunan romanslar, daha çok Honore d'Urfé ve Scudéri gibi Fransız yazarların çevirileriydi. Ciltlerce uzunluktaki bu kitapların ele aldıkları inanılmaz olaylar, olağanüstü güç ve niteliklere sahip kişiler, ciddi okurların, yazarların önemseyeceği gibi değildi. Aslında bugünkü anlamda romanın, romans türüne bir tepki olarak ortaya çıktığı bile söylenebilir. Defoe, *Moll Flanders*'a yazdığı önsöze okurların romanslara gösterdikleri aşırı düşkünlükten yakınarak başlar; kendi kitabının gerçekten yaşamış bir kadının öyküsü olduğunu söyler. Amacı, yazdıklarının doğruluğuna okuyucuyu inandırmaya çalışmaktır. *Joseph Andrews*'da Fielding yeni bir roman türü yarattığını ileri sürerken, kendi kitabı-

nın romanslardan hangi bakımlardan ayrıldığını belirtir; romansları, doğanın gerçeklerinden uzak, yaşanmamış ve yaşanmasına olanak bulunmayan olayları anlatan kitaplar olarak niteler. Gerçekten de romans yazarlarının hayal ürünü olay ve kişilerinden, Fielding' in günlük yaşamdan alınma olay ve insanlarına geçiş, İngiltere'de romanın doğuşunu belirten bir geçiştir. Ne var ki, Defoe ve Fielding'in kendi romanlarını romanslardan ayırmak yolundaki çabaları, yaygın bir kanıyı gidermekte başarılı olamamış ve roman, daha uzun bir süre, soydaşı romansın koşullandırdığı bir tutumun etkisi altında, yalnız genç kızların, bilgisiz kimselerin vakit öldürme aracı sayılmıştır.

Jane Austen, ölümünden sonra 1818 yılında yayımlanan *Northanger Abbey*'de okurların, eleştiricilerin ve hatta yazarların romana karşı takındıkları bu olumsuz tavrı alaycı bir dille anlatır. En kızdığı nokta, roman yazarlarının da romanı küçümsemesidir: «Bırakalım elleri değdikçe eleştiriciler romanı kötülesinler; ama biz roman yazarları birbirimizi kollayalım; haksızlığa uğrayan bizleriz. Okurlara roman kadar zevk veren başka bir yazı türü bulunmadığı halde, roman kadar kötülenen bir başka yazı türü de yoktur,» der. Jane Austen'ın ölümünden aşağı yukarı yirmi yıl sonra Dickens ve Thackeray gibi üstün yetenekli yazarların yetişmesiyle, roman İngiltere'de artık en yaygın yazın dalı olmak yoluna girmiştir; ancak roman okumaya karşı yürütülen olumsuz tutum hâlâ sürüp gitmektedir. Anthony Trollope, *An Autho-biography*'de (1883) kendi gençliğinde pek az ailede roman okumaya izin verildiğini, kimi evlere ise hiç roman sokulmadığını yazar.

Romanın ciddi bir uğraş sayılmayarak kuramsal gelişmesini önleyen bu yaygın tutumun gerisinde baş-

lıca iki etken yatar. Bunlardan biri, bu gibi kitapların, okurları asılsız bir hayal dünyasında oyalayarak, yaşamın gerçeklerinden uzaklaştırdığı, vakit öldürmekten başka bir işe yaramadığı yolundaki görüştür. Bu görüşün yayılmasında 1770-1800 yılları arasında İngiltere'de geniş kitlelerin okuduğu duygusal, ucuz romanların, Gotik romans ya da roman denen kitapların büyük payı olmuştur. Özellikle Gotik romanın, roman türünü gerçek yaşamdan koparark, korku ve heyecan sağlayan bir araç düzeyine indirdiğini söyleyebiliriz.

İkinci etken, romanın yaşamdan uzak değil, tersine ona çok yakın oluşundan doğan bir kaygıya dayanır. Böyle bir kaygıyı daha 1750 yılında Dr. Johnson'ın dile getirdiğini görüyoruz. «*The Rambler*'ın dördüncü sayısında çıkan yazısında Dr. Johnson, romansların günlük yaşamdan çok uzak olduklarını, bu yüzden okurların bunları kendilerine örnek alamayacaklarını, buna karşılık gerçek yaşam üstüne kurulan yeni romanların özellikle genç okurlara kendi yaşamlarında uygulayabilecekleri tutum ve davranışlar sunduğunu belirtir ve yazarları kitaplarında iyi örnekler yaratmaya çağırır. Roman türü iyice gelişip okurların sayısı arttıkça, roman okumanın özellikle gençler üstündeki zararlı etkilerinden daha çok korkulmaya başlandı. On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Victoria çağının dar ve katı görüşlü toplumunda Dr. Johnson'ın kaygıları iyice yaygınlık kazandı. Bu toplumun romanlarda aradığı en önemli nitelik ahlak açısından eğitici olup olmadıklarıydı. Roman üstüne yazılan yazılarda sanat sorunları konu edilmeyip hemen hemen hep eğiticilik işlevi tartışılıyordu. Trollope'un *An Autobiography*'deki şu sözü, *Moll Flanders*'ın önsözünde romanın eğitici yönünü vurgu-

layan Defoe'den beri süregelen bir anlayışla dile getirir: Romanın amacı, eğlendirirken ahlak dersi vermek olmalıdır. Bu demektir ki, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına yaklaşıldığı halde, İngiltere'de çoğunluğun gözünde roman, kendi içinde estetik değer taşıyan bir sanat dalı değil, bir eğitim ve öğretim aracıydı. Burada önemli olan, romanın eğitici işlevinin vurgulanmasından çok, sanat yönünün üstünde durulmayışıdır. Çünkü, belli bir yaşam görüşü ortaya koymak anlamında, roman, öğreti yönü küçümsenemeyecek bir yazı türüdür. Her sanat dalı birtakım seçme ve düzenlemelerle kullandığı hammaddeyi belli bir bakış açısından biçimlendirerek sunar. Doğrudan doğruya insanları ve onların davranışlarını konu alan romanlarda bu özellikle kaçınılmaz bir durumdur. En nesnel yazarların romanlarında bile belli bir görüş, bir tutum belirecektir.

Ne gariptir ki, eleştirel gelişmenin gecikmesinde payı bulunan eğiticilik işlevi, sonunda romanın önem ve saygınlık kazanmasına, böylece eleştiri ve kuramının ilerlemesine önayak olmuştur. Çünkü roman yazarları toplumun değişik yönleri üstünde durdukça, eğiticilik kavramı gelişmeye başladı ve roman salt ahlak dersi vermek için bir araç sayılmayıp çağdaş toplum, felsefe ve siyaset konularının ele alındığı bir forum olarak görülmeye başladı. Bu saygınlığın kazanılmasıyla, romanın sanat yönüne duyulan ilgi de arttı ve artık eğiticilik işlevi sanatsal gereklerle birlikte düşünülür oldu. Buna göre, gerçek yazarlar önceden tasarlanmış, belli bir öğretiyi ya da görüşü dile getirmek amacını güdenler değildir; romanlarında beliren bu görüşler, yazarın kendi kişilik ve düşünce yapısının kitabına yansımasından doğan bir sonuçtur; romanın sanatsal bütünlüğünden, estetik etkilerinden

ayrı düşünülemez, çünkü bunların işlevsel bir parçasıdır.

Bu düşüncelerin birden ortaya çıktığı ya da çıktıktan sonra, roman türüne karşı süregelen olumsuz tutumu hemen ortadan kaldırdığı düşünülmemeli. Romanın sanat yönünü göz önünde tutmak gereğine değinen tek tük eleştiriciler eskiden de vardı, ama bu görüşte olan kimseler 1870 yılından sonra giderek seslerini daha çok duyurmaya başlar. Oysa dönem hâlâ Victoria dönemidir ve toplum hâlâ romancıdan her şeyden önce eğiticilik beklemektedir. Toplumun romancı üstündeki baskısı büyüktür ve birçok yazar bu baskıya boyun eğmektedir. Aslında bu yazarlar arasında hâlâ Jane Austen'ın yakındığı tutumla kendi yazdıkları kitapların sanat değerini küçümseyenler bile vardır. Romanın amacını ahlak dersi vermek olarak gören Trollope, şiire yeteneği olmadığı, tiyatro yazarlığında başarı kazanamadığı için romancılığa atıldığını söyler. Trollope, 1883 yılında yayımlanan *An Autobiography*'de bu açıklamayı yaparken, aynı yıl başka bir ünlü romancı, R.L. Stevenson, yazarlara romanda sanat ve yöntem sorunlarına eğilmeyi, bu konularda sürekli çaba harcamayı öğütler.

1880 yılları İngiltere'de roman eleştirisi alanında bir dönüm noktası sayılabilir, çünkü Stevenson'dan bir yıl sonra romancı ve eleştirici Walter Besant, «The Art of Fiction» («Roman Sanatı») adlı konuşmasında, kendine özgü ilke ve kuralları bulunan romanın öteki sanat dallarından aşağı kalmadığını ileri sürer ve romanın sayıları gitgide artan savunucuları arasında yer alır. Besant'ın konuşması yayımlanınca, ünlü romancı Henry James de aynı yıl «The Art of Fiction» başlığıyla bir yazı yazarak tartışmalara katılır. James yazısına İngiliz romanının «kuramdan, inanç ve bi-

linçten» yoksun olduğunu ileri sürerek söze başlar. Yakındığı nokta şudur: Dickens, Thackeray, George Eliot gibi büyük roman ustaları yetiştiren bir ülkede, daha doğru dürüst bir roman eleştirisi gelişmemiştir; geniş çevrelerce roman hâlâ bir sanat dalı sayılmamaktadır.

James romana saygınlık kazandırmak, roman eleştirisini sağlam temellere oturtmak için çok çalıştı. «The Art of Fiction»da okuyucunun romanı önemseyebilmesi için önce romancının kendi sanatını önemsemesi gerektiğini belirtir. Yazarlar romanı ahlak dersi vermek ya da okurları eğlendirmek için bir araç olarak görmemelidir. Romanın gerçek amacı, yaşamı göstermektir. Bu bakımdan roman tarihtir; yazar tarihçi gibi insan yaşamını anlatmaya çalışmalıdır. Ancak, roman aynı zamanda sanat olduğundan, içindeki kişiler, olaylar, olayların geçtiği yerler, konuşmalar bir bütün oluşturacak biçimde kaynaşmak zorundadır. Roman da her canlı varlık gibi yaşayan, kendi içinde bütünlüğü bulunan bir varlıktır.

Aslında James, «The Art of Fiction»da, daha önce başkalarının hiç değinmediği, yepyeni, değişik ilke ve kurallar ortaya atmaz. Kendisi zaten katı ilke ve kurallara inanan bir yazar değildir. Belirtmeye çalıştığı düşünce, romanın ilke ve kurallara en az dayanan bir yazın dalı olduğudur. Roman yazarının yapması gereken şey, yaşamı dikkatle gözlemek, kendi görüş ve sezgilerine dayanarak yazmaktır. Ancak, James'in yazara tanıdığı bu geniş özgürlük, özensizlik ve gevşeklik anlamına gelmez. Tersine, James, romancıdan sanatını önemsemesini, elindeki konunun olanaklarını ortaya tam olarak çıkarabilecek biçim ve yöntemleri araştırıp bulmasını ister. Kendi romanlarında biçim ve yönteme verdiği büyük önemin ne-

deni budur. Tüm çabası, doğrudan doğruya gözlediği yaşamı gerçekliğini bozmadan, karmaşıklığını yitirmeden okuyucuya aktarabilmektir. James yaşamla sanat arasındaki ayrılığı hiçbir zaman unutmaz. Yaşam dağınık, tutarsız, ayrıntılarla dolu, başı sonu olmayan bir süreçtir. Roman ise seçme, düzenleme ve yoğunlaştırma yoluyla bu dağınıklığa biçim ve anlam kazandırmak işlemidir.

Henry James, İngiltere ve Amerika'da roman türünün hem uygulama, hem de eleştiri ve kuram yönünden üstün bir düzeye ulaşmasında büyük payı olan bir yazardır. James'in roman anlayışında Fransız ve Rus yazarlarının, özellikle Flaubert ile Turgenyev'in etkisi çoktur. Bu yazarların konularını işlemekte gösterdikleri özen, sanata verdikleri önem, James'in Anglosakson dünyasında eksikliğini derinden duyduğu bir tutumdu. Ne var ki, James tüm yaşamını roman sanatına adayarak, benzer bir tutumu İngiltere ve Amerika'da yerleştirmeye çaba gösterdiği halde, bu çabalarının kolayca ve geniş çevrelerce benimsendiği söylenemez. Yirminci yüzyıl başlarında İngiltere'nin en ünlü roman yazarlarından biri olan H.G. Wells ile arasında geçen bir tartışma, roman konusunda bir önceki yüzyıldan gelen umursamazlığın hâlâ geçerliğini koruduğunu açıkça ortaya koyar. Wells, dostu James'in romanda biçim ve yöntem sorunlarına ilişkin çabalarını boş bir uğraş, aşırı bir titizlik, hatta yaşamdan kaçış olarak görüyor, James kendisinin de bu konularla ilgilenmesini istedikçe şöyle diyordu: «Yazın, senin için resim gibi bir amaç, benim için ise mimarlık gibi bir araçtır; bir yararı vardır. Bana sanatçı diyeceklerine, gazeteci desinler daha iyi.» *An Experiment in Autobiography* (1934) adlı kitabında Wells bu konuya yeniden dönerek, romana karşı tu-

tumunu bir kez daha açıklar: «Ben gazeteciyim. Sanatçılık oyunu oynamak istemiyorum... Yazdıklarım şimdi geçerlidir; bir süre sonra yok olup gidecek.»

Wells aslında romanı önemsemeyen bir yazar değildir; amacı, romanın ilgi alanını genişleterek, onu her türlü toplumsal ve siyasal görüşlerin tartışıldığı bir yazı türü durumuna getirmekti. Roman ancak insan yaşamının önemli yönlerini oluşturan bu konuları da içine alırsa, tüm yaşamı kapsayabilirdi. Başka bir deyişle, Wells'in çabası romana gerçek yaşamı sokmaktı. Bu konuda James'le aynı görüştedir. Ayrıldıkları nokta, Wells'in yaşamı olduğu gibi, büyük parçalar halinde, değişikliğe uğratmadan, romana aktarabileceğini sanmasıdır. James'e göre yaşamı romana aktarabilmek için yazarın bu hammaddeye biçim ve canlılık vermesi gerekir. Bunu yapabilmek için ise konusunu sınırlamak, onu en iyi biçimde yansıtmasını sağlayacak biçim ve yöntemleri bulmak zorundadır. James, Wells'e karşılık olarak, «Yaşamı yaratan sanattır,» derken, yaşamın dağınıklığının, tutarsızlığının, karışıklık ve sınırsızlığının ancak sanat yoluyla anlaşılabilir bir duruma getirilebildiğini belirtmek ister. Roman yaşamdan daha gerçektir, çünkü romana aktarılmış bulunan yaşam, seçme ve düzenleme yoluyla belli bir bakış açısından sunulmuş, kendi içinde bütünlüğü ve anlamı bulunan bir yaşamdır. Bu bakımdan biçim ve yöntem sorunlarına verilen önem, gerçek yaşamdan kaçış değildir; tersine onu en dolgun biçimiyle yansıtmak amacını güder.

James gerek roman ve öykülerindeki özenli uygulamaları, gerekse bunlara ilişkin açıklamalarıyla yalnız büyük bir romancı değil, aynı zamanda iyi bir eleştirici, sağlam bir kuramcı olduğunu kanıtlamış bir yazardır. Bugün Anglosakson dünyasında roman

eleştiri ve kuramının dayandığı temel kavramlardan çoğu onun açıklığa kavuşturduğu kavramlardır. Roman sanatına en büyük katkısı bakış açısı alanındadır. Bu konuda bütün romanlarında çok tutarlı ve bilinçli davranmış, kendi amaçlarına uygun bir anlatım yöntemi geliştirmiştir. James'in roman anlayışı birbirine yakından bağlı iki temel ilkeye dayanır: Roman yaşamı gerçekçi bir biçimde yansıtmalı ve kendi içinde bütünlük gösteren, tutarlı bir yapıya sahip bulunmalı. İşte bu ilkelerin sağlanması büyük ölçüde seçilecek bakış açısına bağlıydı. James'e göre romanda gerçeklik izlenimini bozan şeylerin başında bakış açısının dikkatsizce kullanılması, yazarın dışarıdan kendi düşünce ve yargılarını belirtmek için okuyucuya seslenmesi gelir.

Henry James'den sonra özellikle bakış açısı kavramını ele alarak, roman kuramının gelişmesine büyük katkıda bulunan ilk eleştirici Percy Lubbock'tur. 1921 yılında yayımlanan *The Craft of Fiction* adlı kitabında Lubbock, romanı yalnızca biçim ve yöntem açısından ele alıyor, bir sanat dalı olarak incelemeye çalışıyordu. Ona göre, tüm roman sanatı bakış açısı sorununa dayanır, bu alanda özen göstermeyen romancı, ele aldığı konuyu tam anlamıyla işleyemez. Lubbock ileri sürdüğü görüşlerde büyük ölçüde James'in düşünce ve uygulamalarından yararlanmış, onun roman anlayışına dayanarak bugün İngiltere ve Amerika'da geçerli olan, yaygın bir roman kuramının temelini atmıştır. Kendisinden sonra gelen eleştiriciler onun tutum ve görüşlerinin etkisi altında kuramsal çalışmalarda önemli ilerleme sağladılar.

Henry James'in çabaları sonucu roman sanatına ilgi giderek arttı, tartışmalar yaygınlaştı. Yazarlar roman sanatının özellikleriyle sorunlarına daha bü-

yük bir özenle eğilmeye başladılar. Bu tutumdaki yazarlar arasında Joseph Conrad, Ford Madox Ford ve Virginia Woolf'u sayabiliriz. Özellikle Virginia Woolf, konuşma ve yazılarıyla, Henry James'den sonra gelişmeye başlayan yeni roman anlayışını savunmaya koyulmuştur. *The Craft of Fiction*'dan iki yıl önce yayımlanan «Modern Fiction» (1919) adlı denemesinde Arnold Bennett, John Galsworthy ve H.G. Wells' in romanlarına karşı çıktığı görülür. Virginia Woolf'a göre bu yazarlar, insanın iç dünyasıyla değil de, dış dünyalarıyla ilgilendikleri için gerçek yaşamı yansıtmakta başarılı değildirler. Çağdaş romancının görevi, yeni anlatım yöntemleri deneyerek kişilerin iç dünyasına yönelmektir, çünkü insan yaşamının gerçekleri kişilerin içinde saklıdır.

Virginia Woolf'un da çabalarıyla roman 1920 yıllarında artık oldukça geniş bir çevrede saygın ve önemli bir sanat dalı olarak görülmeye başlamıştır. 1925 yılında yayımlanan «Morality and the Novel» adlı yazıda D.H. Lawrence'ın romanda ahlak anlayışı konusunda ileri sürdüğü görüşlerle, Trollope'un görüşleri arasındaki değişiklik, bu alanda ulaşılan aşamanın açık bir belirtisidir. Lawrence'a göre roman, insan ilişkilerini ele almakta kusursuz bir araçtır. «Bize yaşamakta romandan daha çok yardımcı olabilecek hiçbir şey yoktur.» Romancı olduğu için Lawrence kendini azizlerden, bilim adamları, filozoflar ve ozanlardan üstün sayar, çünkü onlar insanın belli birtakım yönleriyle uğraşır; oysa romancının elinde insanı her yönüyle göstermek olanağı vardır.

Forster'ın romana karşı tutumu oldukça karmaşıktır. Romanı bir yandan tarih gibi, insan yaşamını nesnel bir yaklaşımla yansıtmaya çalışan, günlük yaşamla iç içe, ayağı yerde bir yazı türü olarak gö-

rür; bir yandan ise, soyut düşüncelere yönelebilen, müzik gibi yüce bir sanat dalı. Kitabında romanın yönlerini ele alış sırası da bu görüşe uygundur. Önce öykü ve kişiler gibi romanın günlük yaşama en yakın yönleri üstünde durur; sonra müzikle benzerlikler kurarak, romanın bu üstün sanat dalına benzer etkiler yaratan yönlerini inceler. Her iki durumda da ilgisi, romanın kendine özgü yapı ve niteliklerini saptamaya yöneliktir. Bu saptama işini en iyi biçimde yapabilmek için Forster, romanı tarihsel gelişmesi içinde değil de, gözlerinin önünde duran ve dilediği kesimine yaklaşarak yakından bakabileceği bir alan olarak ele alır. Bu amaçla, gelmiş geçmiş bellibaşlı İngiliz romancılarını, yuvarlak bir odada toplanmış kitaplarını hep aynı anda yazar durumda düşünür

Amaç ve yönteminin ne olduğunu açıkladıktan sonra ikinci bölümde öykü konusuna geçer. Forster'a göre, «olayların zaman sırasına göre anlatılması» diye tanımladığı öykü, romanın temelidir; «öykü yoksa roman da yoktur.» Ancak kendisi bu durumdan hoşnut değildir; çünkü öykü yalnızca merak duygumuza dayanan basit, ilkel bir anlatı biçimidir. Öykünün önemsizliğini belirtmek için ilginç bir görüş ortaya atar: Her insanın yaşamı iki ayrı yaşam türünden oluşur; bunlardan biri insanın her gün zaman içinde geçen, dakika ve saatlerle ölçülen yaşamıdır; öteki ise değerlere göre sürdürdüğü yaşamdır. «Kızı ancak beş dakika gördüm, ama değdi doğrusu,» gibi bir söz, her iki yaşam türünü bir arada dile getirmektedir. Bu sözden de anlaşılacağı gibi, değerlere göre geçen yaşam, yalnızca saatle ölçülenden daha önemlidir. İşte yalnız zaman içinde geçen yaşamı konu aldığı için öykü, romanın fazla anlam ve değer taşıyan bir yönü değildir. İyi bir roman yazarı, uygun

yöntemler bularak değerlere göre geçen yaşamı da göstermek zorundadır. Ama acaba roman yazarı, zaman içinde sürüp giden ve öyküyü oluşturan yaşam türünü bir yana bırakarak, yalnızca ikinci tür yaşamla ilgilenemez mi? Romanı öykünün ilkelliğinden kurtarmak özlemi içinde bulunan Forster'ın bu soruya verdiği karşılık olumsuzdur. Amerikalı roman yazarı Gertrude Stein nesnel zamanı romandan çıkarmayı denemiş, ancak başarılı sonuçlar elde edememiştir. Çünkü zaman sırasını bozmaya kalkmak, tümceler arasındaki sırayı bozmak demektir. Böyle olunca, yalnız değerlere dayalı yaşamı anlatayım derken, yazar hiç anlaşılmaz bir duruma düşer. İşte bu durumu düşünerek Forster, istemeye istemeye, öykü olmazsa roman da olmaz der.

Aslında Forster'ın belirttiği iki ayrı yaşam türü arasındaki ilişki, James Joyce ve Virginia Woolf gibi çağdaş yazarların romanlarında büyük önem taşır. Bu yazarlar da Forster gibi insanın asıl önemli ve anlamlı yaşamının, saatlerle ölçülmeyen bilinç dünyasında geçtiğini düşünerek, kişilerinin zihinlerinde akıp giden duygu ve düşüncelere ağırlık vermişlerdir. «Kızı ancak beş dakika gördüm, ama değdi doğrusu» tümcesine dönecek olursak, Joyce ve Virginia Woolf için önemli olan, beş dakikalık nesnel zaman süresi içinde delikanlının içinden geçen ve anlatılması bu süreyi kat kat aşabilecek duygu ve düşüncelerdir. İşte bu yazarlar, değerlere göre geçen, duygu ve düşünce yoğunluğuyla belirlenen yaşam türünü ele almak için, romanlarındaki olayların kapsadığı zaman süresini son derece dar tutma yoluna gitmişlerdir. Örneğin, Joyce'un *Ulysses*'i on sekiz saat kadar bir sürede geçer; Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway*'inde bu süre daha da kısadır. Ancak, bu sınırlı za-

man dilimi içinde gerek Joyce ve gerekse Virginia Woolf, değerlere dayalı yaşam türünü vurgulayarak, ele aldıkları insanların kişiliklerini tüm karmaşıklık ve derinliğiyle ortaya koyarlar.

Öyküden sonraki iki bölümde Forster, roman kişilerini inceler. Önce, bu kişilerle gerçek insanlar arasında bir ayırım yapar. Buna göre, roman kişileri tanıdığımız insanlardan daha gerçektirler, çünkü çevremizdeki insanları ancak şöyle böyle anlayabildiğimiz halde, roman kişilerini tam olarak anlayabiliriz. Bunun nedeni şudur: Roman yazarı yarattığı kişiler hakkında her şeyi bilir, bu kişilerin «gizli saklı hiçbir yönleri yoktur», çünkü onları «yaratan da, anlatan da aynı kimsedir». Roman kişileri ne zaman gerçektirler sorusuna Forster özet olarak birbirine bağlı iki karşılık verir: «Roman, günlük yaşamda geçerliği bulunmayan kendine özgü kuralları olan bir sanat yapıtıdır; romandaki kişiler işte bu kurallara uygun biçimde yaşadıkları zaman geçerlik kazanırlar.» Bir de, «roman yazarı bir kişi hakkında her şeyi biliyorsa, o kişi gerçektir. Yazar bildiklerinin hepsini bize anlatmak istemeyebilir... Ancak söz konusu kişi hakkındaki her şeyi açıklamamış olsa da, romancı bizde her şeyin açıklanabileceği yolunda bir duygu uyandıracaktır. Bu duygu ise, günlük yaşamda hiçbir zaman edinemeyeceğimiz bir gerçeklik izlenimi yaratır».

Romancının kişiler konusunda karşılaştığı başlıca sorun, bir yandan onları kitabının gereklerine uydurmaya çalışmak, bir yandan da özgürlüklerini fazla sınırlamamaktır. Bu ikisi arasında iyi bir denge kurmak zorunluğu vardır, çünkü kişilere «tam bir özgürlük verilecek olursa, tekmeyi basıp romanı parça parça ederler; çok sıkı bir denetim altında tutulacak

olurlarsa, ölüp giderek öç alır, kitabı içten içe çürüterek yok ederler.» Sorunu çözmek için roman yazarları iki yola başvururlar. Bunlardan biri değişik türden kişiler yaratmak; öteki, bakış açısı yardımıyla yazdıklarını okurlara benimsetmeye çalışmaktır.

Değişik türden kişiler konusuna Forster ünlü ayırımını yaparak başlar. Buna göre roman kişileri «yalınkat» ve «çok yönlü» diye ikiye ayrılır. Yalınkat kişiler, birkaç nitelikten oluşan, tek bir tümceyle özetlenebilen kimselerdir. Roman boyunca ne zaman ortaya çıksalar, hep baştaki o birkaç nitelikleriyle görünürler ve hiç değişmeden kalırlar. Çok yönlü kişiler, tüm yönleriyle yaratılmış karmaşık kimselerdir. Çok yönlü roman kişileri, bizi inandırıcı bir biçimde şaşırtabilen kişilerdir, çünkü gerçek yaşamın «hesaba kitaba uymayan değişkenliğine» sahiptirler. Oysa, her yeni durumda nasıl davranacaklarını önceden bildiğimiz için, yalınkat kişiler hiçbir zaman bizi şaşırtamazlar.

Romanda bakış açısı konusunda Forster fazla bir şey söylemez, çünkü önemine pek inanmış değildir. Percy Lubbock'un bu alandaki çabalarına değinerek, onun izinden gidenlerin roman estetiğini sağlam bir temele oturtabileceklerini kabul eder. Ancak, kendisi için önemli olan, bakış açısının tutarlı olması değil, yazarın ne yapıp yapıp yazdıklarını okuyucuya benimsetebilmesidir. Forster'a göre roman yazmanın dayandığı temel budur. «Bence romanda kişilerin uygun bir biçimde harman edilmesi, bakış açısından daha önemlidir... Bence yazar okuyucuyu avucunun içine alarak yazdıklarını ona benimsetebilmeli. Bu olmadan hiçbir şey olmaz.» Aslında, bakış açısı, Henry James'den sonra roman sanatının üstünde en çok durulan yönü olmuştur; çünkü temelde, Percy Lub-

bock'un romanda pek çok şeyin bakış açısına dayandığı yolundaki görüşü doğrudur. Forster'ın haklı olduğu nokta, son derece esnek bir yazın dalı olan romana, yalnız belli bir tür romanın niteliklerini uygulamaya, bunları tüm romanlar için geçerli yapmaya kalkışmanın yanlışlığıdır. Nitekim Wayne Booth ve Barbara Hardy gibi eleştiriciler son zamanlarda bu yanlışlığı büyük ölçüde düzeltmişlerdir.

Forster, kişilerden sonra, kitabının beşinci bölümünde olay örgüsünü inceler. Önce, olay örgüsüyle öykü arasındaki ayırımı belirtir. Öykü, «olayların zaman sırasına göre düzenlenerek» anlatılmasıdır. Olay örgüsü de olaylar üstüne kurulur, ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisidir. «'Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü,' dersek, öykü olur. 'Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü,' dersek, olay örgüsü olur. Zaman sırası bozulmuş değildir, ancak neden sonuç ilişkisi yanında iyice gölgede kalmıştır. Şöyle diyelim: 'Kraliçe öldü, nedenini kimse bilmiyordu; sonradan anlaşıldı ki, kralın ölümüne duyduğu üzüntüden ölmüş.' Bu, içine gizem katılmış bir olay örgüsüdür ve üstün gelişme olanakları bulunan bir örgü biçimidir.» Öyküye duyduğumuz ilgi, meraktan ileri gelir; olay örgüsünü izleyebilmek için zekâ ve belleğe gerek vardır, çünkü olaylar arasındaki ilişkileri görebilmek zekâ işidir; daha önce olup bitenleri unutmamak, bunların yeni gelişmelerdeki payını anlamak için ise zekânın yanı sıra bellek de gerekir.

Forster, içindeki her şey canlı bir varlığın ayrılmaz parçaları gibi birbirine bağlı bulunan, yalın ve özlü bir olay örgüsünden yanadır. Bu biçimde hazırlanmış başarılı bir olay örgüsü, romanın sonunda okuyucuda «derli toplu sanatsal bir güzellik duygu-

su» uyandırır. Bu güzellik duygusu, romandaki olaylar arasında kurulan canlı, doğal ilişki ve bütünlükten kaynaklanır ve ayrı ayrı parçaların algılanmasıyla değil de, bunların yavaş yavaş birbirlerine kaynaştığının görülmesiyle, okuyucunun zihninde doğar.

Olay örgüsünü incelerken Forster, romanın ilgi alanını belirlemek bakımından önemli olan bir nokta üstünde durur. Önce, Aristoteles'in, «İnsanların tüm mutlulukları, tüm acıları eylem biçiminde belirir,» sözüne karşı çıkarak, mutluluk ile mutsuzluğun asıl yerinin her insanın için için yaşadığı gizli yaşamda olduğunu söyler. «Gizli yaşam demek, dıştan bakılınca hiçbir belirti göstermeyen yaşam demektir; yoksa pek çok kimsenin sandığı gibi, gelişigüzel ağızdan çıkan bir sözün, bir iç çekmenin dışa vurduğu yaşam değil.» Aslında Aristoteles ile Forster arasındaki görüş ayrılığı, tiyatro oyunu ile roman arasındaki ayrılıktan doğmaktadır. Forster'a göre, romanı roman yapan, kişilerin gizli duygu ve düşüncelerini de ele alabilmesidir. Roman yazarı için kişilerin iç yaşamları gizli değildir. Dilerse ele aldığı «kişilerin aklından geçen düşünceleri» gösterir; dilerse «düşünce düzeyinden daha derinlere inerek bilinçaltına da bakabilir». Forster'ın romanda kişilerin iç dünyalarına verdiği bu önem, onun Henry James ve Joseph Conrad'la başlayıp Joyce, Faulkner ve Virginia Woolf'la doruğuna erişen çağdaş psikolojik roman yazarlarının görüşlerini paylaştığını ortaya koyar. Bu romancıların en büyük özelliği, insan yaşamının gerçeklerini dış dünyada geçen olaylarda görmeyip kişilerinin bilinç dünyalarına yönelmeleri ve bu dünyayı yansıtabilmek için biçim ve yöntem sorunlarına ağırlık vermeleridir. Forster'ın bu yazarlardan ayrıldığı nokta bakış açısıyla ilgilidir. James, Conrad, Joyce, Faulkner ve Virginia Woolf,

insan bilincini yansıtmak için en çok bakış açısından yararlanmışlardır. Oysa Forster için önemli olan, kişilerin bilinç dünyasına ulaşmaktır; bu uğurda roman yazarı bakış açısını dilediği gibi değiştirebilir, yeter ki bu değişmeler inandırıcı olsun.

Olay örgüsü ile kişiler arasında sürekli bir çekişme vardır, çünkü kişiler yaşayan varlıklardır ve olay örgüsünün önceden tasarlanmış sınırları içinde sıkışıp kalmak istemezler. Yazarın çözümlemesi gereken sorun, romanın bu iki öğesini dengelemek, birinin özelliklerini ötekinin özellikleriyle bağdaştırmaya çalışmaktır. Ancak, böyle bir bağdaşmayı sağlamak kolay değildir. Özellikle romanın sonunda, olayları bağlayıp her şeyi bir sonuca ulaştırmak gerektiğinde, kişiler çok zarar görür: çünkü bu sırada genellikle canlılıklarını yitirmektedirler. Forster, olay örgüsünün bu sınırlayıcı gücüne karşıdır ve daha özgürce gelişen, daha esnek bir yapıdan yanadır. Bu tutumunu şöyle dile getirir: «Roman için bulunabilecek en iyi kalıp, yukarıda ortaya çıkan çerçeve midir? Sonra, roman niçin önceden tasarlanıp planlanacakmış? Özgürce gelişemez mi? Neden bir tiyatro oyunu gibi perde kapaması gereksin? Olayları derleyip toparlamadan, öylece bırakamaz mı? Yüksek bir yerde durarak, tüm romanını denetim altına alacağına, yazar önceden bilmediği bir sonuca doğru sürüklenecek biçimde kendini olayların akışına kaptıramaz mı? Olay örgüsü heyecanlıdır, güzel de olabilir; ancak gene de, tiyatro sahnesinin dar sınırlarına sığmak zorunda bulunan oyunlardan alınma bir kolaylık değil midir? Roman, bu denli mantıklı olmayan, ancak kendi türünün özelliklerine daha uygun düşen bir çerçeve biçimi geliştiremez mi?» Forster böyle bir roman yapısı geliştirebileceği inancında değildir pek, ama sorduğu soru-

lar onun nasıl bir özlem içinde bulunduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Buraya kadar Forster'ın romana yaklaşımı oldukça gelenekseldir. Hem bölümlere verdiği başlıklar, hem de görüşlerini açıklamak için seçtiği örnekler bunu açıkça göstermektedir. Bundan sonraki bölümler roman konusuna çok daha özgün ve çağdaş bir yaklaşımın ürünüdür. «Öykü», «kişiler», «olay örgüsü» gibi Aristoteles'den beri kullanılan eleştiri terimleri, artık yerlerini «düşsellik», «ermişlik», «ritim» gibi alışılmamış terimlere bırakmıştır. Seçtiği örnekler daha çok James, Joyce, Proust, D.H. Lawrence ve André Gide gibi çağdaş yazarların romanlarıdır. Roman sanatının bu başlıklar altında incelediği yönleri, Forster'ın yukarıda dile getirdiği özgürlük özlemini, sınırlı bir ölçüde de olsa, gerçekleştirebilen yönleridir. Başka bir deyişle, Forster kitabının bundan sonraki bölümlerinde, romanda görmek istediği özgürlük ve sınırsızlık havasının yaratılmasına yardımcı olan öğeleri ele alır. Bunlardan ilki, roman yazarının günlük yaşamdan bir parça uzaklaşmasına olanak sağlayan «düşsellik»tir. Düşsellik; günlük yaşama hortlak, canavar, cadı, cüce gibi garip yaratıklar sokmak; insanları bilinmeyen ülkelere, yeraltı dünyalarına, geleceğe göndermek; insan ruhunun derinliklerine inmek ya da kişiliği parçalara ayırmak gibi işlemler kullanarak, sağduyu ile hayal gücünü birleştirir, bunlardan canlı, güzel bir karışım elde eder.

Görüldüğü gibi, düşsellik, Forster'ın daha önceki bölümlerde incelediği roman öğelerinden ayrı bir şey değildir. Bu noktayı kendisi de açıkça belirtir: «Zaman, kişiler, olasılık gibi şeylerden ve bunların uzantılarından, hatta alınyazısından öte bir şey vardır romanda. 'Öte' sözünden amaç, saydıklarımı bir ışın

demeti gibi kesip geçen, kimi yerde onlara sıkı sıkı yapışarak bütün sorunlarına ışık tutan, kimi yerde ise sanki varlıklarından bile habersizmişçesine üstlerinden ya da içlerinden geçip giden bir şey»dir. Bu ışın demetine Forster iki ad verir; bunlardan biri düşsellik, öteki ermişliktir.

Ermişlik, romanda Forster'ın görmek istediği özgürlük ve genişleme duygusunu sağlamakta düşsellikten çok daha etkili ve önemli bir niteliktir. Buradaki ermişlik, geleceği önceden görme anlamında değildir; yazarın taşıdığı birtakım köklü inançların romanda kullandığı dile sinmesiyle ortaya çıkar. Bu bakımdan ermişlik, inançları doğrudan doğruya dile getirmek değil, «ezgiye» ve «şarkıya» dönüştürmek işlemidir. Romanın ermişlik yönünü değerlendirebilmek için okuyucunun alçakgönüllü bir tutuma girerek, okuduklarıyla alay etmemesi gerekir; yoksa ermiş yazarın sesini işitemez ve yüceliğini görecek yerde, karşısında ancak budala bir soytarı görür. Ermişlik niteliği taşıyan romancılar, günlük yaşamın gerçeklerinden uzaklaşan yazarlar değildir. Onların önemli özelliği, günlük yaşamın sıradan olay, durum ve kişilerine alışık olduğumuz boyutlarını kat kat aşarak, tüm insanlığı kucaklayan evrensel anlamlar yaratabilmektedir. Bu özelliği açıklamak için Forster, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inden örnek verir: Dostoyevski'nin yarattığı «kişiler ve durumlar her zaman kendi boyutlarını aşan anlamlara gelir, sonsuzluğa yönelirler. Bireysel niteliklerini yitirmeden genişleyerek sonsuzluğu kucaklar, onun da kendilerine kucak açması için çağrıda bulunurlar... Dostoyevski'nin yazdığı her tümce böyle bir genişleme duygusu yaratır. Örneğin Mitya Karamazov, bir yandan Dostoyevski'nin yarattığı sıradan, belki de kusurlu ve yetersiz bir

roman kişisidir; ama bir yandan da 'genişleme, erime, sevgi ve acıma yoluyla' kendi sınırlarını aşarak, tüm insanlarla kaynaşabilme gücüne sahiptir. Mitya'nın gizlediği herhangi bir şey, taşıdığı gizli bir anlam yoktur; o yalnızca Dmitri Karamazov'dur. Ancak, Dostoyevski'nin romanlarında yalnızca şu ya da bu kişi olmak, gelmiş geçmiş bütün insanlarla birleşmek demektir.» Ne Dostoyevski'nin, ne de Melville, D.H. Lawrence gibi ermişlik yönü ağır basan öteki yazarların roman dünyaları, içlerinde gizli kapaklı anlamlar taşıyan simgesel ya da *alegorik* dünyalar değildir. Bildiğimiz günlük yaşamın gerçek dünyalarıdır bunlar. Ne var ki, ermiş romancı elindeki sihirli ışın demeti üstünde dolaştırınca, her şey için için değişip genişleyerek, canlılık, renk ve anlam kazanır. Bu bakımdan ermiş yazar, görünen dünyanın gerçekliğini bozmadan, bu dünyayı iç içe bulunduğu birtakım tinsel değer ve güçlerle birlikte gösteren yazardır. Forster'ın roman sanatında ermişliğe büyük önem vermesinin başlıca nedeni, ermişliğin zaman içinde geçen yaşamın gerektirdiği çerçeveyi de kullanarak, bir ölçüde de olsa değerlere dayalı yaşamı dile getirmeye olanak sağlamasıdır. Estetik açıdan da ermişlik Forster'ın özlediği roman anlayışına uygundur, çünkü düşsellik, dağınıklığa eğilim duyduğu halde, ermişlik bir sanat yapıtında olması gereken genişlik içinde bütünlüğe yöneliktir.

Ermişlikten sonra gelen «Biçim ve Ritim» adlı bölümde yaptığı açıklamalar ve ileri sürdüğü görüşler, Forster'ın roman anlayışını iyice ortaya çıkarır. Biçim, romandaki olayların gelişme çizgilerinin hep birden yarattığı görüntüdür. Örneğin Anatole France'ın *Thais* adlı romanı ile Henry James'in *The Ambassadors*'ında geçen olaylar kum saati biçiminde bir görüntü ve-

rirler; Percy Lubbock'un *Roman Pictures* adlı romanında ise olaylar birbirine eklenerek bir zincir biçimi oluşturur. Demek oluyor ki biçim, olay örgüsünün toptan algılanmasından doğan bir bütündür. Bu bakımdan biçim «romanın estetik yönüdür; gerçi romandaki kişiler, sahneler, sözcükler, kısaca her şey, biçimin oluşmasına katkıda bulunabilir, ama onu asıl yaratıp besleyen olay örgüsüdür... bulutları aydınlatan bir ışık gibi onunla iç içedir ve olay örgüsü tamamlandıktan sonra da ortada görünür».

Biçim, romanın estetik yönüdür ve ona güzellik sağlar, ama bu güzelliğin ağır bir bedeli vardır. Bu görüşünü kanıtlamak için Forster, biçimin en başarılı örneklerinden biri saydığı *The Ambassadors*'ı inceler. Forster'a göre bu romanı «bir ışık gibi baştan sona kaplayan güzellik, usta bir sanatçının gösterdiği büyük çabanın ürünüdür». Ancak, böyle bir güzelliği sağlayabilmek için James, insan yaşamının birçok yönünü atmak zorunda kalmıştır. Bu yüzden kişileri hep birkaç belli nitelik taşıyan kimselerdir. Eğlenemez, hiçbir işte çabuk davranamaz, bedensel istekler duyamazlar. Yaşadıkları çevrelerde budala ve yoksul insanlar görülmez. James'in kitaplarında «ancak bir yanları noksan, sakat, ama belli bir amaçla yaratılmış kimseler yaşayabilir».

Eleştiriciler genel olarak Forster'ın James'i yanlış değerlendirdiği görüşündedirler. Ancak, Forster gerek *The Ambassadors*'ın biçimini açıklarken, gerekse James'in öteki romanlarında gördüğü özellikleri belirtirken önemli noktalara parmak basmıştır. James'in romanlarına karşı ileri sürdüğü eleştiri aslında kendisinin değişik bir roman anlayışına sahip olmasından kaynaklanır. Yoksa James'i kendi saptadığı sınırlar içinde son derece iyi romanlar yazan bir sa-

natçı saymaktadır. Karşı çıktığı nokta, insanlığın birçok kaba yönünü atarak yaşamı sınırlarken James' in sanat ve güzellik peşinde olması, ama bu «temizleme» işlemini yaparken «kişilerin ruhlarını arıtan, onlara manevi bir yücelik sağlama amacı» gözetmemesidir. Başka bir deyişle, Forster'a göre James estetiği ermişliğe yeğlemiş, bu yüzden romanlarındaki olay ve kişilerin gerçek yaşamdaki boyutlarını aşarak, tüm insanlığı kucaklamasını sağlayamamıştır. Forster'a göre, romana güzellik de sağlasa, katı bir biçim, yaşamın yazara «sunduğu sınırsız zenginliklerle» bağdaşamaz. Romancının yaşama ağırlık vermesi gerekir, biçim uğruna yaşamın sınırlarını daraltmak doğru değildir. Oysa katı bir biçim «yaşama açılan kapıları kapar ve çoğu kez romancıyı kapalı odalarda sanatçılık oyunları oynar bir duruma getirir». Forster'ın burada söyledikleri genel olarak doğrudur; yanılgısı, Henry James'in roman sanatında biçim ve yöntem sorunlarına gösterdiği büyük ilgiyi yaşamdan kaçış olarak görmesidir. Oysa James'in bu sorunlarla uğraşmaktaki amacı, kendisinin de belirttiği gibi, yaşamı tüm ağırlığıyla romana aktarmaktır.

Forster'a göre romanda biçim dışında bir yoldan da güzellik elde etme olanağı vardır. «Ritim» adını verdiği bu yol, kendi özlem duyduğu dağınık ve özgür yapıdaki roman biçimine son derece uygun düşen bir yoldur. Örneğin Marcel Proust'un romanı *A la Recherche du Temps Perdu* dağınık, biçimden yoksun bir romandır. Ancak gene de romanın dağınıklığa yol açan değişik parçaları «içten dikişlerle» birbirlerine bağlanmıştır. İşte bu bağlantıyı sağlayan şey *ritim*'dir. Forster'ın kullandığı anlamda ritim, roman boyunca birtakım sözcük ya da tümcelerin değişikliklere uğrayarak, zaman zaman ortaya çıkmasından oluşur.

Forster bu tekrarlamaları müzikteki ritim olayına benzetir. *A la Recherche du Temps Perdu*'de Proust'un Vinteuil keman sonatındaki «küçük ezgiyi» kullanışı ritim için iyi bir örnektir. Roman süresince ufak değişikliklerle ikide birde duyulan bu ezginin «hem bestecinin, hem de dinleyenlerin yaşamlarından ayrı bir yaşamı vardır. Nerdeyse kitaptaki kişilerden biridir.» Romandaki işlevi, «biçim gibi sürekli olarak ortada görünmeden arada bir belirerek, arada bir gözden uzaklaşarak», olayları birbirine bağlamak, güzellik sağlamak ve okuyucunun belleğini iyice kavramaktır. Kitaplarını önceden tasarlayarak yazan romancıların bu etkiyi yaratamayacaklarını ileri süren Forster şöyle der: Ritim «romanda uygun bir geçiş noktasına ulaşıldığı sırada, yazarın içinde doğal olarak beliren bir itici güce dayanmak zorundadır. Ne var ki, bu yoldan sağlanan etki çok güzel olabilir; kişilere herhangi bir zarar vermeksizin elde edilebilir ve ayrıca bir dış biçime duyduğumuz gereği azaltır».

Forster romanda bir başka ritim türü daha görmek ister. Duyulması çok daha güç olan bu ritim türü, bir senfoninin çalınıp bitmesinden sonra dinleyicinin kulağında ve zihninde beliren ve senfoninin değişik bölümleri arasındaki ilişkiden doğan bir etkidir. Bu etki senfoninin bütününden çıkarak genişleyen, yayılan bir titreşim gibidir. Roman yazarının sorunu, «bir yandan kişilerini davranışlarında özgür bırakırken bir yandan da... güzellik yaratmak» olduğuna göre, onun da müzikteki bu «yayılıp genişleme kavramına dört elle sarılması gerekiyor». Forster buna benzer bir durumu Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında görür: «*Savaş* ve *Barış* çok dağınık bir romandır; ancak gene de, okudukça arkamızdan güçlü müzik sesleri yükselmeye başlamıyor mu? Romanı bitirdiğimiz za-

man, içindeki her şey... öncesine göre daha büyük boyutlara bürünmüyor mu?»

Görüldüğü gibi Forster, kitabının başlarında ele aldığı öykü ve olay örgüsü gibi geleneksel roman öğelerinin sınırlayıcı etkilerinden uzak, özgürce açılıp yayılan bir roman biçiminden yanadır. Aslında onun özlediği roman türü, Joyce, Ford Madox Ford ve Virginia Woolf gibi çağdaş romancılarca büyük ölçüde gerçekleştirilmiştir. «Modern Fiction»da Virginia Woolf, geleneksel roman yazarlarının olay örgüsü kurmak, trajedi, komedi, aşk, ilgi, olasılık gibi etkiler yaratmak uğruna dar bir alana sıkışarak, insan yaşamını gerçek yüzüyle yansıtamadıklarını belirtir. Gerçekten de bu yazarlar, on dokuzuncu yüzyıl ile yirminci yüzyıl başlarının mantık çerçevesi içinde birbirine sıkı sıkıya bağlı olaylardan kurulan romanları yerine, ilk bakışta hiçbir düzen ve birlik göstermeyen, dağılıp yayılma eğiliminde romanlar yazmışlardır. Bu romanların asıl etkileri, Forster'ın istediği gibi, ancak okunup bittikten sonra değişik parçaları arasındaki ilişkilerin okuyucunun zihninde toplu halde belirmesinden doğar.

# YAZARIN NOTU

Bu kitap, 1927 baharında Cambridge Üniversitesi'nin Trinity Koleji'nce, William Clark adına düzenlenen bir dizi konuşmadan oluşmuştur. Konuşmalar kuralcılıktan uzak bir söyleşi havası içinde geçmiştir. Kitap olarak yayımlanırken, bu havayı azaltıp yumuşatmak yoluna gitmeyi sakıncalı buldum, çünkü metinden «ben», «sizler», «bizler» gibi sözler çıkarılacak olursa, geride hiçbir şey kalmayabilirdi. Bu nedenle, kitapta «ben», «sizler», «biz»in yanı sıra «sözgelişi», «bir düşünün», «ne gariptir ki», «elbette» gibi sözler de sık sık geçecek ve haklı olarak kimi titiz okuyucuları tedirgin edecektir. Ancak unutmasınlar ki, bu sözleri çıkarsaydık, doğacak boşluklardan belki daha uygun, daha iyi başka bazı sözler de çıkıp gidebilirdi. Ayrıca, roman sanatının kendisi çoğu kez konuşma diline çok yakın olduğundan, birtakım sırlarını daha ağırbaşlı, daha şatafatlı derin eleştiri akımlarında ortaya dökmediği halde, bizimki gibi durgun ve sığ sularda açıklayabilir belki de.

E.M. Forster

# BİRİNCİ BÖLÜM

## G İ R İ Ş

Bu konuşma dizileri Trinity Koleji öğretim üyelerinden William Clark'ın adına düzenlenmiştir. Bugün bizleri bir araya getiren odur, konumuza da onunla gireceğiz.

Clark sanırım Yorkshire'lıydı. 1821'de doğdu; ortaöğrenimini Sedberg ile Shrewsbury'de tamamladı; 1840'da Cambridge Üniversitesi'nin Trinity Koleji'ne girdi; dört yıl sonra orada öğretim üyeliğine getirildi ve otuz yıla varan bir süre, ta ölümünden az önce sağlığı bozulana kadar Trinity'de oturdu. Clark en çok Shakespeare uzmanı olarak tanınır, ancak burada başka konularda yayımladığı iki kitaptan da söz etmemiz gerekiyor. Gençliğinde İspanya'ya gitmış; orada geçirdiği tatil günlerini tatlı, canlı bir dille *Gazpacho* adlı bir kitapta anlatır. «Gazpacho» Endülüs köylüleri arasında içtiği ve anlaşılan çok beğendiği, soğuk çorbanın adı. Öyle anlaşılıyor ki, Clark İspanya'nın her şeyini beğenmiş. Bundan sekiz yıl sonra,

Yunanistan'da geçirdiği bir tatilin sonucu olarak *Peloponnesus* diye bir kitap daha yayımladı. *Peloponnesus* daha ağırbaşlı, daha sıkıcı bir kitap. Yunanistan o günlerde İspanya'dan daha çok ciddiye alınan bir yerdi. Bir de, Clark o sırada artık hem papaz, hem de Üniversite Sözcüsü olmuştu. Üstelik geziye Trinity'nin o zamanki Başkanı Dr. Thomson ile birlikte çıkmıştı ve Dr. Thomson öyle soğuk çorbayla falan ilgilenecek kişilerden değildi. Bu nedenle *Peloponnesus*'da katırlar, pireler üstüne şakalar pek yok; karşımıza giderek daha çok klasik çağ kalıntıları, savaş alanları çıkıyor. İçindeki bilgilerin ötesinde, bu kitabın hâlâ canlı kalan yanı, yazarının Yunanistan'ın kırlarına karşı dile getirdiği sıcak duygulardır. Clark ayrıca İtalya ile Polonya'yı da dolaşmıştır.

Bilimsel çalışmalarına dönelim. Önce Clover, sonra Aldis Wright ile birlikte (ikisi de Trinity'nin kütüphânecisiydi) büyük bir yapıt olan *Cambridge Shakespeare*'i planladı; Aldis Wright'ın yardımıyla, çok tutunan bir metin olan *Globe Shakespeare*'i yayımladı. Aristophanes'in oyunlarının yeni bir baskısı için pek çok malzeme derledi. Birkaç vaaz da yayımladı, ama 1869 yılında papazlıktan ayrıldı. Dostu ve yaşam öyküsünün yazarı Leslile Stephan ve Henry Sidgwick ile o kuşaktan başkaları gibi, Clark da kilisedeki görevinde kalamayacağını anladı ve nedenlerini *The Present Dangers of the Church of England (İngiliz Kilisesinin Günümüzdeki Tehlikeleri)* adlı bir kitapçıkta açıkladı. Bunun sonucu olarak Üniversite Sözcülüğünden de çekildi, ancak öğretim üyeliği görevini bırakmadı. Elli yaşında öldüğünde, sevimli, dürüst ve bilgin bir insan olarak, kendisini tanıyan herkesin saygısını kazanmıştır. Clark ancak Cambridge'in sınırları içinde bilinen bir kişidir. Öyle ülke çapın-

da bir ünü yoktur; Oxford'da bile tanınmaz. Cambridge'e özgü bir insandı; belki de ancak bu üniversitenin avlularında ondan sonra dolaşan sizlerin gereği gibi değerlendirebileceği bir dürüstlüğü vardı. Vasiyet yoluyla bıraktığı bir gelirden yararlanarak, Trinity Koleji her yıl «İngiliz yazınının Chaucer'dan bu yana herhangi bir dönemi ya da dönemleri üstüne» konuşma dizileri düzenliyor. İşte biz şimdi bunun için toplanmış bulunuyoruz.

Tanrılara yakarışta bulunmak eskidenmiş; şimdi pek yapılmıyor, ama ben iki nedenle kısa bir yakarışta bulunmak istiyorum. Birincisi, Clark'ın dürüstlüğünün bir parçası bu konuşmalar süresince bizimle olsun; ikincisi, Clark bu sırada bizden yana pek bakmasın! Bakmasın, çünkü bu konuşmalar için konan «İngiliz yazınının herhangi bir dönemi ya da dönemleri» koşuluna tam olarak bağlı kalmayacağım. Bu koşul insana geniş kapsamlı bir koşulmuş gibi geliyor, gerçekten de anlam bakımından oldukça geniş. Ancak gene de kullanılan sözcükler bakımından bizim ele alacağımız konuya pek uymuyor. Giriş niteliğindeki bu ilk konuşmamı bunun nedenlerini açıklamaya ayıracağım. İleri sürdüğüm noktalar önemsizmiş gibi gelebilir, ama bunlar bizi haftaya asıl konumuza başlamak için elverişli, çevreyi kolayca görebilen bir tepeye ulaştıracaktır.

Yüksek bir tepeye gerek duyuyoruz, çünkü roman dediğimiz şey biçimsiz koskoca bir kara parçasıdır; üstünde tırmanacak, sözgelişi Parnassus ya da Helicon gibi, hatta Pisgah gibi bir dağ yoktur.[1] Yazın ala-

[1]Parnassus, Yunanistan'ın güneyinde, Apollon ile esin perilerinin kutsal yeri olan dağdır. Helicon gene Parnassus'un olduğu bölgede bulunan, ama ondan çok daha az yükseklikte

nının nemli bölgelerinden biridir; burayı yüzlerce dere sular ve arada bir bataklığa çevirir. Ozanların onu küçümsemeleri beni şaşırtmaz, ama kimi zaman yanılıp kendileri de bu bataklığa düşerler. Romanın yanılıp tarihçilerin arasına karıştığı da olur; böyle durumlarda tarihçilerin canlarının sıkılmasını da olağan bulurum. Konumuza geçmeden önce belki romanın ne olduğunu tanımlamamız gerekir. Bunu çabucak yapabiliriz. M. Abel Chevalley, aydınlatıcı elkitabında bir tanım veriyor;[2] eh, İngiliz romanını bir Fransız eleştirici tanımlayamazsa kim tanımlar? Diyor ki, «Roman belli uzunlukta, düzyazı bir anlatıdır.» Bu kadarı bize yeter; uzunluk elli bin sözcükten aşağı olmamalı diye ekleyebiliriz belki. Elli bin sözcüğü geçen tüm düzyazı anlatılar bizim amaçlarımız bakımından roman sayılabilir. Eğer bu tanım aklınıza yatmıyorsa, siz kendiniz başka bir tanım düşünebilecek misiniz ki içine *The Pilgrim's Progress*'i, *Marius the Epicurean*'ı, *The Adventures of a Younger Son*'ı, *The Magic Flute*'u, *The Journal of the Plague*'i, *Zuleika Dobson*'ı, *Rasselas*'ı, *Ulysses*'i ye *Green Mansions*'ı alsın, ya da almıyorsa, almayış nedenlerini gösterebilsin? Doğru, önümüzde uzanmakta olan roman alanının kimi kesimleri hayal gücüne sanki daha çok dayanır. Ortalara doğru yeşillik bir yerde, yanında *Emma* ile Jane Austen durur; *Esmond*'ı ayakta tutmaya çalışan Thackeray de oradadır. Ancak gene de alanın tümünü tanımlayacak akıllıca söylenmiş bir söz yok

bir dağdır; Helicon da esin perilerinin yurdudur. Pisgah, Ürdün'ün doğusunda bir sıradağdır; Musa peygamber buradan kutsal toprakları görmüştür. (Çev.)

[2]Abel Chevalley, *Le Roman Anglais de Notre Temps*, Oxford University Press, New York.

benim bildiğim. Yalnızca şu söylenebilir: Romanın kapladığı alanın iki yanı gitgide yükselen iki sıradağ ile sınırlıdır (bunlar birbirine karşıt olan Şiir ve Tarih sıradağlarıdır), üçüncü yanı ise denizle çevrilidir -*Moby Dick*'e geldiğimizde karşımıza çıkacak olan deniz.

«İngiliz yazını» koşulunu ele alarak işe başlayalım. Buradaki «İngiliz» sözcüğünü, İngilizce yazılmış biçiminde yorumlayacağız elbette; yoksa, Tweed Irmağı'nın güneyinde ya da Atlantik Okyanusu'nun doğusunda ya da ekvatorun kuzey kesiminde yayımlanmış kitaplar anlamında alacak değiliz. Yerlerle, bölgelerle uğraşmamız gerekmez; bırakalım siyaset adamları uğraşsınlar. Ne var ki, böyle bir yorum sonunda bile dilediğimiz ölçüde özgür davranabilir miyiz acaba? İngiliz romanını incelerken, öbür dillerde, özellikle Fransız ve Rus dillerinde yazılmış romanları büsbütün görmezlikten gelebilir miyiz? Sorun yalnızca etkilenme sorunu olsa, görmezlikten gelebilirdik çünkü bizim yazarlarımız Avrupalı yazarlardan hiçbir zaman pek etkilenmemişlerdir. Ancak, birazdan açıklayacağım nedenlerle konuşmalarımda ben zaten etkilenme konusunda elimden geldiğince az söz edeceğim. Benim işleyeceğim konu, belli bir yazın türü ile bunun İngiliz dilinde kazanmış bulunduğu özellikler olacak. Kıta Avrupasındaki benzer özellikleri görmezlikten gelebilir miyiz? Büsbütün gelemeyiz. Burada tatsız, yurtseverliğimize aykırı düşen bir gerçeği görmek zorundayız. Tolstoy'la boy ölçüşebilecek bir İngiliz roman yazarı yoktur; başka bir deyişle, hiçbir İngiliz roman yazarı, insan yaşamının hem kahramanlık yanı, hem de aile ilişkileri üstünde durarak böylesine eksiksiz bir tablosunu çizmiş değildir. Hiçbir İngiliz roman yazarı insan ruhunu Dostoyevski kadar

derinden incelememiştir. Sonra, dünyanın hiçbir yerinde çağdaş insanın bilincini Marcel Proust kadar başarıyla çözümlemiş bir romancı daha yoktur. Ulaşılan bu büyük başarılar karşısında duraklamamız gerekiyor. İngiliz şürinin kimseden korkusu olamaz, nitelikçe de, sayıca da üstündür. Oysa İngiliz romanının başarısı bu denli büyük değil; romanımız günümüze değin yazılmış en iyi romanları içermiyor; bunu yadsımaya kalkarsak dar görüşlü bir yöreselliğe saplanmış oluruz.

Roman yazarının yöresel oluşu önemli değildir; yöresellik bir romancı için güç kaynağı bile olabilir. Defoe, Londra'nın yoksul takımını, Thomas Hardy kırsal kesimin insanlarını ele alıyor diye yakınan kimse, ya budaladır ya da bilgiçlik taslayan kendini beğenmişin biri. Ne var ki, yöresellik eleştirici için önemli bir kusurdur. Yaratıcı sanatçıya çoğu zaman tanınan sınırlılık eleştiriciye tanınmaz. Eleştirici geniş görüşlü olmak zorundadır, yoksa hiçbir şey olamaz. Romancı yaratıcılığın kendine verdiği hakları kullanır, ama eleştirici aynı haklara sahip değildir. İngiliz romanları arasında küçük kulübe diye niteleyebileceğimiz bir yığın yapıt, önemli konaklar diye övülüp göklere çıkarılmış ve bu onların zararına olmuştur. Gelişigüzel dört roman ele alalım: *Cranford, The Heart of Midlothian, Jane Eyre, Richard Feverel.* Türlü kişisel ve yerel nedenlerden ötürü seviyor olabiliriz bu dört kitabı. *Cranford,* orta İngiltere kentlerinin güldürü duygusuyla dopdoludur; *Midlothian,* Edinburg'dan sunulmuş bir avuç yaşamdır; *Jane Eyre* yetenekli ama gelişmemiş bir kadının tutku dolu düşüdür; *Richard Feverel* çiftlik evlerinin şiirselliğini taşır, ince nüktelerle pırıl pırıldır. Ne var ki, bu romanlar birer küçük kulübedir, görkemli konaklar değil. Bir an

için tutup *Savaş ve Barış*'ın sütunları ya da *Karamazov Kardeşler*'in kemerleri arasına koyacak olursak onları, ne olduklarını görür, gözümüzde büyütmeden kendilerine saygı duyarız.

Konuşmalarımda yabancı romanlara pek sık değinmeyeceğim; sanki bu konuda uzmanmışım da konulan koşullar elimi kolumu bağladığından yabancı romanları tartışıyormuşum gibi bir izlenim yaratmak da hiç istemem. Ancak, daha başlangıçta yabancı romanların büyüklüğünü iyice belirtmek, ele alacağımız konuya daha başlangıçta böyle bir gölge düşürmek istiyorum ki, sonunda gözlerimizi geriye çevirip baktığımızda konumuzu gerçek yüzüyle görebilmek olanağımız daha iyi belirsin.

«İngilizlik» koşulu için bunca söz yeter. Şimdi daha önemli olan «herhangi bir dönem ya da dönemler» koşuluna geçelim. Konuşmalarımda roman konusunu ana çizgileriyle kısaca ele alacağım; bir dönemin zaman içinde gelişmesi düşüncesi ile, buna bağlı olarak etkilenmeler ve okullaşmalar üstünde durmak istemiyorum. Sanıyorum ki *Gazpacho*'nun yazarı beni bağışlar. Zaman denilen şey bu konuşmalarda baştan sona düşmanımız olacak bizim. İngiliz roman yazarlarını, uyanık davranmazlarsa tüm insanları alıp götüren o zaman ırmağının akıntısında sürüklenir bir durumda düşünmeyeceğiz; onları tek bir odada, British Museum'un okuma salonu gibi yuvarlak bir odada, oturmuş romanlarını hep aynı anda yazıyor olarak tasarlayacağız. Oturdukları yerde, «Ben Kraliçe Victoria döneminde yaşıyorum; ben Kraliçe Anne döneminde; ben Trollope'un geleneğini sürdürüyorum; ben Aldous Huxley'ye karşı çıkıyorum,» diye düşünmüyorlar. Kalemlerinin ellerinde oluşu çok daha canlı bir gerçektir onlar için. Yarı kendilerinden geçmiş

durumdalar; acıları, sevinçleri kalemlerinden dökülüyor; yaratma eylemi birbirlerine benzetmiş onları. Prof. Oliver Elton, «1847 yılından sonra tutku romanı çok değişti,» dediği zaman, içlerinden hiçbiri bunun ne anlama geldiğini bilmiyor. Romancılarımızı işte böyle canlandıracağız gözlerimizin önünde. Eksikleri bulunan bir yaklaşımdır bu kuşkusuz; ama bizim yeteneklerimize uygun düşen, bizi ağır bir tehlikeden, bilginlik taslamak tehlikesinden koruyacak bir yaklaşımdır.

Gerçek bilginlik insanoğlunun erişebileceği en büyük başarılardan biridir. Değerli bir konu seçerek onunla ilgili bütün olgularla, yakın konulardaki bellibaşlı olguları iyice öğrenen bir kimseden daha yücesi yoktur. Böyle bir kimse dilediğini yapabilir. Konusu roman mı, isterse tutup romanları yazılış tarihleri sırası içinde ele alabilir, çünkü son dört yüzyılın bütün önemli romanlarını, önemsizlerin de çoğunu okumuştur; ayrıca İngiliz romanına ilişkin her alanda yeterli bilgisi vardır. Bir zamanlar bu konuşma dizilerinden birini veren Sir Walter Raleigh işte böyle bir bilgindi. Bilgisi çok geniş olduğundan, kim kimden etkilenmiş söyleyebiliyordu; İngiliz romanı üstüne yayımladığı kitap dönemlere göre yazılmıştır. Benim bu yoldan kaçınmam gerekiyor. Filozof gibi bilgin de gözlerini zaman ırmağına çevirebilir. Irmağın tümünü gözlemlemez de, önünden akıp geçen olgulara, kişilere bakabilir, bunlar arasındaki ilişkileri değerlendirebilir. Ulaştığı sonuçlar onun için ne denli değerli ise bizler için de o denli değerli olabilseydi eğer, o zaman insan soyu çoktan uygarlaşmış bulunurdu. Ancak, bildiğiniz gibi sağlanamadı bu. Sağlanamadı, çünkü gerçek bilginlik başkalarına aktarılamaz, gerçek bilginlerin sayısı da pek azdır. Bugün

burada, dinleyiciler arasında yetişmiş ya da ileride yetişecek birkaç bilgin var, ama ancak birkaç kişi. Konuşmacı yerinde böyle birisinin olmadığını kesinlikle söyleyebilirim. Biz çoğumuz sözde bilginleriz; ortak özelliklerimizi saygı ve anlayışla ele almak istiyorum, çünkü çok büyük ve oldukça güçlü bir kitleyiz. Devlet görevlerinde, din görevlerinde tanınmış kişileriz; ülkenin eğitim işleri bizim elimizdedir; bize izin verdiği ölçüde basına seçkinlik kazandırırız; ayrıca yemeklerde aranan kimseleriz.

İyi yönünden alınırsa sözde bilginlik, bilgisizliğin bilgiye gösterdiği saygıdır. İşin bir de para pul yanı var; ama bu konuda pek katı olmak gerekmez. Otuz yaşına varmadan çoğumuz bir iş güç edinmek ya da yakınlarımızın sırtından geçinmek zorundayız. Birçok iş ancak yapılacak bir sınavda başarı sağlamakla elde edilebiliyor. Sözde bilgin sınavlarda çoğu zaman iyi sonuç alır (oysa gerçek bilgin pek başarılı olamaz); sınavda kalsa bile, sınav denilen şeyin gücünü, heybetini iyi bilir. İşe açılan kapılardır sınavlar; engelleme güçleri de vardır, mutlu etme güçleri de. *Kral Lear* üstüne yazılmış bir sınav kağıdı insanı bir yerlere götürebilir; sözgelişi, Bölge Yönetim Kurulu üyeliğine basamak taşı olabilir. Oysa, Shakespeare'in bu garip oyununun kendisi insanı bir yere götürmez. Sözde bilgin tutup kendine açık açık, «Bilgili olmanın yararı budur işte, insanın ilerlemesine yardım ediyor,» demez pek. Para pul düşüncesinin yarattığı baskı daha çok bilinçaltındadır; sınava girerken yalnızca, *Kral Lear*'e ilişkin bir sorunun insanı allak bullak eden korkunç, ama çok gerçek bir deneyim olduğunu içinde duyar. Karamsar, alaycı bir kişi de olsa, çocuksu bir kişi de, ayıplamamak gerekir onu. Bilgi ile kazanç birbirine bağlı olduğu, bir

takım işlere ancak sınavla girilebildiği sürece, bu sınav düzenini önemsemek zorundayız. İnsanları işe alma için başka bir yol bulunacak olsa, öğretim denilen şey büyük ölçüde ortadan kalkar, hiç kimsenin de bu yüzden akılca, bilgice en ufak bir zararı olmaz.

Sözde bilgin eleştiriye, şimdi bizim yaptığımız iş gibi bir işe, elini attı mı işte o zaman çok zararlı olur. Çünkü gerçek bir bilginin donanımından yoksunken, onun yöntemini kullanmaya kalkar. Daha kitapları anlamadan ya da okumadan birtakım bölümlere ayırmaya çalışır; işlediği suçların birincisi budur. Tutar tarih sırasına göre ayırır: 1847 yılından önce yazılanlar, sonra yazılanlar; 1848 yılından sonra ya da önce yazılanlar. Kraliçe Anne çağında roman, roman öncesi roman, ilkel roman, geleceğin romanı diye ayırımlar yapar. Daha da saçması, konuya göre ayırımlara girişir: *Tom Jones*'la başlayan Hanlar yazını, *Shirley* ile başlayan Kadın Hakları yazını, *Robinson Crusoe*'dan *The Blue Lagoon*'a değin uzanan ıssız Adalar yazını, Serseriler yazını (en sıkıcısı budur, ama Yolculuk yazını da ondan pek geri kalmaz), Sussex Bölgesi yazını, bir de uygunsuz kitaplar, (bunlar sözde bilginler arasında ancak yaşlıca olanların uğraşması gereken ciddi, ama çok sıkıcı bir araştırma koludur); sonra sanayiciliğe, el ayak hastalıklarına, havacılığa ve havaya ilişkin romanlar var. Havayı, roman konusunda yıllardır karşılaştığım en şaşırtıcı incelemeye dayanarak burada sayıyorum. *Materials and Methods of Fiction* diye bir elkitabı. Bana Amerika'dan geldi; unutamayacağım bir kitap. Yazarın adını vermiyorum. Kendisi yalandan bir bilgin, hem de iyilerinden. Romanları yazılış tarihlerine, uzunluklarına, geçtikleri yerlere, cinsiyetlerine, bakış açıları-

na göre ayırıyor. Sanki artık tüm ayırım olanaklarını tüketmiş gibiyken, bir de bakıyorsunuz havaya göre de bir ayırım yapmış; hem de tam dokuz başlık altında ele alıyor havayı. Her başlık için de bir örnek gösteriyor, çünkü işini yarım yamalak bırakacak biri değil. Sıraladıklarına bir göz atalım: hava ilkin Pierre Loti'deki gibi «süsleyici» olabilir; sonra, *The Mill on the Floss*'daki gibi «yarar güdücü» olabilir (Floss Irmağı olmayınca Değirmen olmaz, Değirmen olmayınca Tulliver ailesi olmaz); *The Egoist*'deki gibi «açıklayıcı» olabilir; Fiona Macleod'daki gibi «belli bir uyuma göre düzenlenmiş» olabilir; *The Master of Ballantrae*'deki gibi «romanla duygu bakımından karşıtlık içinde» olabilir; Kipling'in, bir çamur fırtınası yüzünden yanlış kıza evlenme önerisinde bulunan bir adam hakkındaki öyküsünde olduğu gibi «olayların sonunu belirleyici» olabilir; *Richard Feverel*'deki gibi «yönlendirici bir etki» olabilir; *Pompei'nin Son Günleri*'ndeki Vezüv Yanardağı gibi «kendisi bir roman kahramanı» olabilir; dokuzuncu olarak ise, çocuk masallarındaki gibi «yok» olabilir. Havanın olmayışına da örnek vermesi hoşuma gitti; böylece her şey çok bilimsel, yerli yerinde oluyor. Ancak, yazarın kendisinin de içine sinmemiş olmalı ki, bu ayırımları yaptıktan sonra, «evet, bir şey daha var elbette: deha; deha olmadı mı, roman yazarının dokuz tür hava olduğunu bilmesinin yararı yok,» diyor. Bu düşünce ile şevklenerek romanları bir de yazarın konusuna karşı takındığı tutuma göre ayırıyor. Kişisel ve yansız olmak üzere yalnızca iki tutum belirtiyor, bunların her birine örnekler gösterdikten sonra yeniden düşüncelere dalıyor ve üzgün üzgün, «Evet, ama deha da gerek, yoksa yazarın tutumunun da bir yararı olmaz,» diyor.

Böyle durmadan dehadan söz etmek sözde bilginin başka bir özelliğidir. Deha sözünü sık sık kullanmaya bayılır, çünkü bu söz karşısında akan sular durur, ne anlama geldiğini araştırıp bulmaya çalışmasına gerek kalmaz. Yazarlık deha sahibi kişilerin işidir. Roman yazarları deha sahibi kişilerdir. İşte oldu, şimdi de şunları bölümlere ayıralım bakalım, diyor ve ayırıyor. Söylediği her şey doğru olabilir, ama yaptıklarının tümü de yararsız, çünkü romanların içine girecek yerde yanında yöresinde dolaşıyor; onları ya okumamış ya da doğru dürüst okumayı bilmiyor. Kitabı okumak gerek (ne yazık ki öyle, çünkü çok zaman alan bir şeydir okumak), içindekileri öğrenmenin tek yolu budur. Kimi ilkel oymaklar yiyormuş, ama Batı dünyasında kitabı sindirmenin bilinen tek yolu okumaktır. Okuyucu oturup yalnız başına didişip uğraşmak zorundadır, sözde bilgin ise buna yanaşmaz. Kitap ile yazıldığı dönemin tarihi, yazarının başından geçen olaylar, kitap ile anlatılan olaylar ve özellikle herhangi bir akım arasında bağlantılar kurma yoluna gider. Bir punduna getirip «akım» sözcüğünü kullandı mı, neşesi artar; dinleyicilerin neşesi kaçsa bile onlar da konuşmanın burasında hemen kalemlerini çıkararak, sanki akımlar taşınabilir şeylermiş gibi söylenenleri yazıp ceplerine koyarlar.

İşte bu nedenledir ki, önümüzdeki derme çatma konuşmalar boyunca biz roman konusunu dönemlere göre incelemeyecek, zaman ırmağını göz önünde bulunduramayacağız. Bütün romancıları hep bir anda yaşıyormuş gibi düşünmek bizim gücümüze daha uygun düşüyor. Aslında bu yazarlar ayrı çağların, ayrı toplum kesimlerinin insanlarıdır; değişik yaratılışları, değişik amaçları var; ancak ellerinde kalemleri, hepsi de yaratma eylemi içindeler. Omuzlarının üstün-

den yazdıklarına bir bakalım. Böyle yapmakla şimdi bizim düşmanımız olan, arasıra romancılara da düşman kesilen (bunu gelecek hafta göreceğiz) o zaman sırası denilen şeytanı kovup uzaklaştırabiliriz belki. Herman Melville şöyle yakınıyor: «Ah, ne bitmez tükenmez bir savaşmış zamanın insanoğluyla giriştiği bu savaş.» Yalnızca yaşam ile ölümde sürüp giden bir savaş değildir bu; yazın ile eleştiri alanlarında da sürmektedir. Biz, roman yazarlarını yuvarlak bir odada hep birlikte çalışıyormuş gibi gözümüzde canlandırarak, bu savaştan uzak duracağız. Yazar adlarını parçaları okuduktan sonra vereceğim; çünkü adlar okuyucuda çağrışımlar uyandırır, akla birtakım tarihler, söylentiler getirir. Oysa biz böyle bir durumdan kaçınmaya çalışıyoruz.

Romancılara ikişer ikişer ayrılmalarını söyledik. Çiftlerden ilkine yaklaşarak şunları okuyoruz:

> *I. Ne yapmalı bilmiyorum. Tanrı beni bağışlasın, ama nasıl da sabırsızım! Dilerim ki ama günaha girmeden ne dilediğimi ben de bilmiyorum. Gene de dilerim Tanrı merhametini esirgemesin benden! Yeryüzünde bana acıyan yok çünkü. Ne biçim dünyadır bu! - İstenecek nesi var? İyidir diye umutla beklediğimiz şeyler o denli garip bir biçimde başka şeylerle karışmış ki, insan ne dileyeceğini bilmiyor! Sonra, insanların yarısı öbür yarısına acı çektiriyor, acı çektirirken de kendileri de acı çekiyor.*
>
> *II. Mutlu olabilmek için insanın başkalarının yaşamından ne çok şey almak zorunda bulunduğunu, o zaman bile mutluluğa*

*erişemediğini düşündükçe, kendi kendimden tiksiniyorum. Kendini kandırmak, kendi ağzını kapatmak için yapıyor insan bunu; ancak, olsa olsa kısa bir süre için. Kötü benliğimiz ortadan silinmez hiçbir zaman ve bizim için durmadan yeni yeni kaygılar yaratır. Bu gösteriyor ki,* almak *insana hiç mutluluk getirmiyor. Güvenilir tek şey vermektir. İnsanı en az aldatan budur.*

Belli ki, burada yaşama nerdeyse aynı açıdan bakan iki romancı oturuyor; birincisi Samuel Richardson, ikincisi ise, Henry James. Hem Richardson, hem James atılgan olmaktan çok, titiz birer ruhbilimcidir; ikisi de insanların çektikleri acılara karşı duyarlıdır, özverinin değerini anlar. İkisi de romanlarında trajediye erişemese bile çok yaklaşır. İkisinin romanlarında da ürkek, çekingen bir soyluluk havası var ve ikisi de ne güzel yazıyor! Kalemlerinden gürül gürül akan sözcüklerin bir teki bile yersiz değil. Richardson ile James'in arasında yüz elli yıl var, ama başka bakımlardan birbirlerine çok yakın değiller mi? Bu yakınlık bizim için yararlı olamaz mı? Kuşkusuz ben daha bu sözleri söylerken Henry James'in yüzünde bir üzüntü, hayır üzüntü değil, bir şaşkınlık belirmeye başladığını görür gibiyim. Aslında şaşkınlık bile değil yüzündeki; kendisine bir yakınlık, hem de bir satıcı, bir dükkâncıyla yakınlık yakıştırıldığını sezdiği anlaşılıyor. Richardson'ı da duyar gibiyim; o da aynı ölçüde kuşkulu, İngiltere sınırları dışından gelme bir yazar acaba temiz ahlaklı olabilir mi, diye düşünüyor. Ne var ki, bunlar yüzeyde kalan ayrılıklardır, aslında ayrılık bile değil de, fazladan birtakım ortak özellikler. Şimdi uyum içinde oturan Richard-

son ile James'in yanından ayrılarak bir sonraki çifte yaklaşıyoruz.

*I. Cenaze töreninin tüm hazırlıkları Mrs. Johnson'ın becerikli ellerinde kolayca ve mutlu bir biçimde gelişiyordu. Acı olaydan bir gün önce bir çıkın siyah saten, bir kutu ufak çivi ile mutfak merdivenini çıkardı ve evi siyah fistolarla, fiyonklarla pek zevkli bir biçimde süsledi. Sokak kapısının tokmağını siyah krep kumaşla sıkıca bağladı, Garibaldi'nin gravür resminin köşesine koca bir fiyonk yerleştirdi, Mr. Gladstone'un merhumun malı olan büstünü siyah bezle sarıp sarmaladı. Üstlerinde Tivoli kenti ile Napoli Körfezi'nin resimleri bulunan iki vazoyu, bu göz alıcı resimler saklı kalacak ve yalnızca sade mavi mine yüzleri görünecek biçimde çevirdi; ön oda için uzun süre düşünülen masa örtüsünü satın alarak artık iyice eskiyen dallı güllü soluk kadifenin yerine bu menekşe moru örtüyü yaydı. Küçük yuvasına bir ağırbaşlılık havası verebilmek için seven bir yüreğin yapabileceği her şeyi yaptı.*

*II. Oturma odasının havası tatlı bir pasta kokusuyla baygınlaşmış olduğundan dört yanıma bakıp yiyeceklerin bulunduğu masayı aradım. Masa, ancak insanın gözü karanlığa alıştıktan sonra görülebiliyordu. Üstünde kesilmiş bir erik pastası, dilim dilim portakallar ile sandviçler, bisküviler ve süs olarak çok iyi bildiğim, ama kullanıldığını*

*hiç görmediğim iki içki sürahisi vardı; bunlardan biri şarap, öbürü vermut doluydu. Baktım masanın başında o aşağılık Pumblechook duruyor; üstünde kara bir palto ile birkaç metre uzunlukta kara yas şeridi, bir yandan harıl harıl tıkınıyor, bir yandan da dikkatimi çekmek için dalkavukça hareketler yapıyor. Kendisini gördüğümü kestirir kestirmez yanıma geldi, soluğundan içki kokuları, ağzından yiyecek kırıntıları saça saça, alçak bir sesle, «Izninizle, sayın efendimiz,» dedi, elimi sıktı.*

Bu iki cenaze töreni aynı günde olmadı. Birincisi H.G. Wells'in *The History of Mr. Polly* (1910) adlı romanında Mr. Polly'nin babasının, öbürü Dickens'ın *Büyük Umutlar* (1860) adlı romanında Mrs. Gargery'nin cenaze törenidir. Gene de Wells ile Dickens bu törenleri aynı bakış açısından anlatıyor, hatta aynı üslup oyunlarına başvuruyorlar (iki sürahi ile iki vazoyu düşününüz). İkisi de güldürü ustası; ikisi de olayları gözümüzün önünde canlandırmakta başarılı; ayrıntıları birbiri arkasından sıralıyorlar, sonra sayfayı sinirli sinirli çeviriverip istedikleri etkiyi uyandırıyorlar. Cömert gönüllü insanlar; yalandan yapmacıktan tiksiniyor, bu konuda öfkeli görünmekten hoşlanıyorlar. Toplumu düzeltmek yolunda değerli bir çabaları var; kitabın yerinin kitaplık rafları olmadığı inancındalar. Yazılarının o canlı yüzeyi arada bir ucuz müzik plağı gibi cızırtılar çıkartıyor, nitelik yönünden belirgin bir düşüş oluyor ve yazarın yüzü okuyucunun yüzüne çok yaklaşıyor. Başka bir deyişle, Wells'de de, Dickens'da da pek zevk yok; güzellik dünyasının kapıları Dickens'a büyük ölçüde, Wells'e ise sımsıkı ka-

palıdır. İki yazar arasında başka benzerlikler de var; örneğin kişilerini yaratmada kullandıkları yöntemin benzerliği; ama bu konuyu ilerde inceleyeceğiz. Aralarındaki büyük ayrılık, kimsenin tanımadığı çok yetenekli bir çocuğun eline yüz elli yıl önce geçen fırsatlarla, benzer durumdaki bir başka çocuğun eline kırk yıl sonra geçen fırsatlar arasındaki ayrılıktır. Aradaki değişim tümüyle Wells'in yararına bir değişimdir. Wells, Dickens'dan çok daha iyi bir öğrenim görmüştür; özellikle, okuduğu fen dersleri zihnini çok güçlendirmiş, aşırı duygularını dizginlemiştir. Wells toplumda bir gelişme olduğunu gösterir: Dickens'ın *Nicolas Nickleby*'sinde Dotheboys Hall okulunun yerini şimdi yüksek teknik okullar almıştır. Ne var ki, Wells'in romanları, roman sanatında herhangi bir gelişme olduğunu göstermez.

Şimdi bir sonraki romancılarımıza bakalım.

> *I. Ama şu lekeye gelince, kesin bir şey diyemeyeceğim; hayır, bir çivinin işi olamaz, sanmıyorum; çünkü çok büyük, çok yuvarlak. Kalkıp yakından bakabilirim, ama baksam da yüzde doksan kesin olarak anlayamam; çünkü bir şey olup bitti mi, artık kimse nasıl olmuş anlayamaz. Ne gizemli şey şu insan yaşamı! Düşüncelerimiz kesinlikten ne kadar uzak! İnsanoğlu ne bilgisiz! Tüm uygarlığımıza karşın, yaşamak baştan sona rastlantıya bağlı bir şey! Malımıza bile doğru dürüst sahip çıkamadığımızı göstermek için bir tek yaşam boyunca yitip giden şeylerden birkaçını sayıvereyim şurada; başta, yitiklerin en akıl almazı, çünkü uçuk mavi renkli içine ciltçilik araçları*

*konan üç kutuyu kedi mi dişler, fareler mi kemirir? Sonra, üç tane kuş kafesi, demir çemberler, buz patenleri, bir kömür kovası, bir oyun masası, bir laterna, hepsi yitip gitti; kıymetli taşlar da gitti. Zümrütler, opaller bahçedeki şalgamların diplerinde. Ne yıpratıcı bir şeymiş bu yaşam! Aslında sırtımdaki giysilerin yerinde durmasına şaşmalı; şu anda çevremde dayanıklı, somut eşyalar bulunmasına şaşmalı. Yaşamı bir şeye benzeteceksek, bir tünelde saatte seksen kilometre hızla bir baştan öbür başa savrulmaya benzetmeliyiz...*

*II. En aşağı on yıldır her gün babam şunu onartayım diye karar veriyor, ama daha onarılmadı. Bizim aileden başka hiçbir aile bir tek saat katlanmazdı buna; işin en şaşılacak yanı şu ki, babam hiçbir konuda kapı menteşeleri üstüne konuştuğu kadar güzel konuşmazdı. Ne var ki, aynı zamanda, bu konuda yeryüzünün gelmiş geçmiş en boş adamıydı sanırım. Sözleri ile davranışı sürekli bir çekişme içindeydi. Oturma odamızın kapısı her açılışta, babamın menteşeler konusundaki düşünceleri, ilkeleri güme gidiyordu. Oysa bir tavuk tüyüyle sürülecek üç damla yağ ve güzel bir çekiç vuruşu ile şerefini temize çıkarabilirdi.*

*Tutarsız bir yaratık şu insanoğlu; iyileşmesi kendi elinde olan yaralardan ötürü sararıp solar; tüm yaşamı bilgisine taban tabana terstir; Tanrının değerli bir armağanı olan aklı (menteşeleri yağlayacak yerde)*

*yalnızca duyarlığını bilemeye, acılarını artırmaya ve bu acılarla onu daha üzüntülü, daha kaygılı bir duruma sokmaya yarar! Zavallı mutsuz yaratık! Yaşamın kaçınılmaz dertleri yetmiyormuş gibi, bunlara kendi isteğiyle yeni yeni dertler katar. Savuşturulamayacak kötülüklere karşı savaşır da, çektiği sıkıntıların onda birine eşit bir sıkıntıya girmekle yüreğinden kolayca söküp atabileceği acılara boyun eğer.*

*İyilik ve erdem aşkına, Shandy Hall'un çevresinde on beş yirmi kilometrelik bir uzaklık içindeki bir alanda üç damlacık yağ ile bir çekiç bulunabilirse, oturma odasının kapı menteşesini ben onaracağım.*

Bu parça, anlaşıldığı gibi *Tristram Shandy*'den alınmadır; önceki parça ise Virginia Woolf'dandı. Virginia Woolf da, Laurence Sterne de hayal güçlerinin dizginlerini salıveren yazarlardır. İşe küçük bir nesne ile başlar, kanat çırpıp oradan havalanır, sonra yeniden aynı yere dönerler. Bir yandan yaşamın karmakarışıklığını görerek alaycı bir tutum takınırken, bir yandan da güzelliğini derinden duyarlar. Bu iki yazarın seslerine verdikleri eda bile aynıdır; oldukça zorlama bir şaşkınlığı dile getiren, bütün insanlara bu gidişin nereye varacağını bilmediklerini duyuran bir edadır bu. Değer ölçüleri aynı değil elbette. Sterne duygusal bir yazardır; Virginia Woolf ise, son romanı *To the Lighthouse*'un dışında, kendi duygularını hiç açığa vurmaz. Başarıları da aynı ölçüde değil; ama kullandıkları araçlar birbirine benzer; bu araçla her iki yazar da aynı garip etkileri yaratır: Oturma odasının kapısı onarılmadan kalır; duvardaki leke

meğer sümüklüböcekmiş, aman Tanrım, yaşam nasıl da karmakarışık, insan iradesi ne kadar güçsüz, duygularımız ne kararsız, felsefe kavramı, Tanrı kavramı, aman duvardaki şu lekeye bakın, oturma odasının kapısını dinleyin yaşamak gerçekten çok... Nerede kalmıştık?

Şimdi bu altı romancıyı işbaşında gözümüzün önünde canlandırdıktan sonra tarih sırası eskiye göre daha önemsiz gelmiyor mu? İleride roman sanatında herhangi bir gelişme olursa, bu gelişme büyük bir olasılıkla İngiliz anayasasından ya da «kadın hakları» akımından bile apayrı bir doğrultuda olacaktır. «Kadın hakları akımından bile» diyorum, çünkü on dokuzuncu yüzyıl boyunca İngiltere'de bir rastlantı sonucu roman ile bu akım arasında sıkı bir yakınlık kurulmuştur. Öyle sıkı bir yakınlıktı ki, kimi eleştiriciler yanılıp bunu örgensel bir bağ sanıyorlar. Bu eleştiricilere göre, kadınların durumu düzeldikçe, roman da iyiye gitmiştir. Kökünden yanlış. Önünden tarihsel bir tören alayı geçiyor diye bir ayna iyileşmez. Ayna ancak arkasına yeni bir cıva tabakası sürülürse, başka bir deyişle, yeni bir duyarlık kazanırsa, daha iyi bir ayna olabilir. Romanın başarısı da kendi duyarlığına bağlıdır, yoksa ele aldığı konunun başarısına değil. İmparatorluklar yıkılıp gider, insanlara oy hakkı verilir; ama o yuvarlak odada roman yazanlar için en önemli şey, parmakları arasında kalemlerinin varlığını duymalarıdır. Bu romancılar Fransız ya da Rus devrimi üstüne bir roman yazmayı kararlaştırabilirler; bu durumda anılar, çağrışımlar, tutkular boy gösterip yan tutmadan yazmalarını engeller; öyle ki, romanı bitirip baştan okudukları zaman, sanki kalemlerine bir başkası yön vermiş ve kendilerini konudan epeyce uzaklaştırmış gibi bir duyguya

kapılırlar. Bu «bir başkası» kuşkusuz yazarın benliğidir, ama bu benlik yazarın zaman içinde etkin olan, belli bir tarih döneminde yaşayan benliği değildir. Tarih boyunca kitaplarını yazdıkları sırada yazarlar aşağı yukarı aynı duyguları duymuş, adına kolaylık olsun diye «esin» dediğimiz ortak bir durum içine girmişlerdir. İşte bu durumu göz önüne alarak diyebiliriz ki, Tarih ilerler, Sanat yerinde durur.

«Tarih ilerler, Sanat yerinde durur», inceden inceye düşünülmemiş bir ilke, daha doğrusu basmakalıp bir sözdür. Bu yüzden kullanırken gerçeği tam olarak dile getirmediğini göz önüne almalıyız.

Bu söz ilkin, insan zihninin bir kuşaktan ötekine değişip değişmediğini araştırmamıza, örneğin, Kraliçe Elizabeth döneminin dükkânlarını, meyhanelerini alaycı bir tutumla anlatan Thomas Deloney ile onun o zamanlar yaptığını günümüzde yapan Neil Lyons ya da Pett Ridge çapındaki yazarlar arasında köklü bir ayrılık bulunup bulunmadığını sormamıza engeldir. Aslına bakarsanız, Deloney bugünkü yazarlardan değişik değildi; birey olarak başkaydı, ama dört yüz yıl önce yaşamış olmasından ileri gelen, köklü bir değişikliği yoktu. Dört bin yıl ya da on dört bin yıl söz konusu olsaydı, belki biraz duraksardık, ama insanlık tarihinde dört yüz yıl önemli bir süre değildir; dört yüz yılda göze çarpacak bir değişiklik olmaz. İşte bu yüzden çekinmeksizin, «Tarih ilerler, Sanat yerinde durur,» diyebiliriz, çünkü uygulamada bu basmakalıp söz bizi hiç engellemez.

«Tarih ilerler, Sanat yerinde durur» sözü, roman geleneğindeki gelişmeleri incelememizi engelleyince, uğradığımız zarar daha büyüktür. İngiliz romanında, etkiler, akımlar, yenilikler dışında bir de yazış yöntemi süregelmiştir; işte bu yöntem kuşaktan kuşağa

değişikliğe uğrar. Sözgelişi, kişilerle alay etme yöntemini ele alacak olursak, «takılma» ile «kaba şaka» aynı şey değildir; Elizabeth döneminin güldürü yazarı, alaya alacağı kişileri günümüz güldürü yazarlarından değişik bir biçimde seçer ve okuyucularını güldürmek için değişik yollara başvurur. Düşsellik yönteminde de durum böyledir: Virginia Woolf hem amacı, hem de romanlarının genel havası bakımından Sterne'e benzer, ama uyguladığı yöntem değişiktir. İki yazar da aynı düşsellik geleneğine girer, ancak Virginia Woolf bu geleneğin daha sonraki bir evresinde yer alır. Konuşmaları aktarma yöntemine gelince: İkişer ikişer verdiğim romancı örnekleri arasına karşılıklı konuşmalardan oluşan iki parça koymak istedim ama olmadı, çünkü yüzyıllar boyunca «dedi», «şöyle dedi» sözlerinin kullanılışı o denli değişiklik gösteriyor ki, geçtiği yerlerde başka şeyleri de değiştiriyor ve bu yüzden, konuşan kişiler benzer biçimde tasarlanmış olsalar bile, aralarındaki benzerlik ortaya çıkmıyor. Her neyse, biz bu sorunları ele alamıyoruz ve kabul etmeliyiz ki, alamadığımızdan ötürü bir şeyler yitiriyoruz. Oysa, romanda konuların gelişmesi ile insan soyunun gelişmesi hiçbir şey yitirmeden kolayca bir yana bırakılabilir. Yazın geleneği, tarih ile yazın arasında kalan bir sınır bölgesidir; iyi yetişmiş, bilgili eleştiriciler bu bölgede bol bol zaman harcayıp anlayışlarını derinleştirebilir. Biz buralara ayak basamayız, çünkü yeterince kitap okumuş değiliz. Yazın geleneği tarih alanına girer diyerek, bu konudan uzak durmamız, tarih sırasına el atmaktan kaçınmamız gerekiyor bizim.

İçimiz rahat etsin diye, sizlere, burada benden önce bu konuşma dizilerinden birini vermiş olan T.S. Eliot'ın sözlerini aktarmak istiyorum. *The Sacred Wood*

adlı kitabının girişinde Eliot eleştiricinin görevlerini şöyle sıralıyor: «İyi bir gelenek oluşmuşsa, bunu korumak eleştiricinin görevinin bir parçasıdır. Yazını doğru olarak ve bütünüyle görmek de eleştiricinin görevinin bir parçasıdır; bu ise büyük ölçüde yazını zamana bağlı olarak değil de, zamanın ötesinde bir şey olarak görmek demektir.» Bu görevlerden ilkini yerine getirmeye bizim gücümüz yetmez, ikincisini yapmaya çalışacağız. Geleneği biz ne inceleyebilir, ne de koruyabiliriz. Ama, romancıları bir odada oturuyor olarak düşünebilir ve bilgisizliğimizden gelen bir güçle onları zorlayarak tarih ve yer sınırlarının dışına çıkarabiliriz. Sanıyorum ki, bu yararlı bir yaklaşımdır, yoksa bu konuşmalara kalkışmazdım.

Peki, önümüzde uzayıp giden bu yarı bataklık alanı, bu belli uzunluktaki düzyazı anlatıları, neresinden tutmalı? İnceden inceye düşünülüp saptanmış ölçüler kullanmak olmaz. İlkeler, kurallar öbür sanat türlerine uygun düşebilir, ama romana uygulanamazlar; uygulanacak olurlarsa, o zaman varılan sonuçların yeniden incelenmesi gerekir. Peki, bu yeniden inceleme işini kim yapacak? Sanırım bu iş insan yüreğine düşecek, özensizce uygulandığında kuşku yaratan kişisel bir alış-veriş biçiminde gerçekleşecektir. Bir roman için son ölçü, ona karşı duyduğumuz sevgi olacaktır; tıpkı dostluklarımızın ve tanımlayamadığımız şeylerin ölçüsünün sevgi olması gibi. Bu durumda, kimi insanların tarih sırasından daha kötü bir iblis saydıkları duygusallık, gerilerde gizlendiği yerden seslenecektir: «İyi, ama ben seviyorum bunu»; «İyi, ama bu benim hoşuma gitmedi.» Ben ancak şu kadarına söz verebilirim ki, konuşmalarımda duygusallık sesini aşırı biçimde yükseltmeyecek ve söze çok erken başlamayacak. Romanın yoğun, boğucu insan-

cıl niteliğinden uzak durulamaz; insanla roman iç içedir; bu gerçeğin yol açacağı yüceltici ya da alçaltıcı durumlardan kurtuluş yoktur; insan eleştiri de bu durumları hesaba katmak zorundadır. İnsanlardan tiksiniyor olabiliriz; ama onları romandan atacak, hatta temizleyip arıtarak kullanacak olursak, kitabımız canlılığını yitirir, bir sözcük yığınına dönüşür.

Konuşmalarıma başlık olarak «Romanın Yönleri» sözünü seçtim, çünkü bilimsellikten, açık seçiklikten uzak bir söz olduğu için konumuzu ele almakta bize en büyük özgürlüğü sağlıyor; üstelik hem bizim bir romana değişik bakış yollarımız, hem de kendi yapıtına roman yazarının değişik bakış yolları anlamına geliyor. Romanın incelemek amacıyla yedi yönünü seçmiş bulunuyoruz: öykü, kişiler, olay örgüsü, düşsellik, ermişlik, biçim ve ritim.

# İKİNCİ BÖLÜM

## Ö Y K Ü

Hepimiz romanın en önemli yönünün öykü anlatmak olduğunu kabul ederiz, ama her birimiz bunu sesimize ayrı bir eda vererek belirtiriz. Öykü konusunda ileride varacağımız sonuçlar işte şimdi takınacağımız bu edaya bağlı olacaktır.

Üç değişik sese kulak verelim. Bir tip insan vardır, «Roman ne yapar?» diye sorarsanız kendisine, istifini bozmadan size şöyle karşılık verecektir: «Ne desem bilmem ki... Tuhaf bir soru... Roman romandır işte... Ne desem... Öykü anlatır herhalde.» Babacan bir insandır; sözleri açık seçik değildir; belki de o sırada bir yandan otobüsünü sürüyor, yazına da gereğinden öte aldırış etmiyordur. Aynı soru karşısında bir başkası kesin ve saldırgan bir tutum takınacaktır. Gözümün önünde golf alanında golf oynar durumda canlandırdığım bu kimse şöyle diyecektir: «Roman ne yapar, öyle mi? Ne yapacak, öykü anlatır elbette. Anlatmıyorsa, bana yaramaz. Öyküden hoş-

lanırım ben. Zevksizlik işte, ne yaparsınız; ama hoşlanıyorum. Sanat, yazın, müzik, hepsi sizin olsun; şöyle güzel bir öykü verin yeter bana. Sonra, dostum, öykü dediğin öyküye benzemeli ha! Karım da benim gibi düşünüyor.» Üçüncü kişi ise cansız, üzüntülü bir sesle, «Evet... yazık ki roman öykü anlatır,» diyecektir. İlk konuşana saygı duyar, böyle kimseleri takdirle karşılarım. İkinciden nefret eder, korkarım. Üçüncü ses benim kendi sesimdir: «Evet... yazık ki öykü anlatır roman.» Öykü romanın temelidir; öykü yoksa roman da yoktur. Bütün romanların en büyük ortak yönü budur. Keşke olmasaydı; keşke en büyük ortak yön «ezgi» gibi, «gerçeğin kavranması» gibi değişik bir şey olabilseydi de, bu basit, ilkel nesne olmasaydı.

Çünkü bir romanın öyküsünü ne kadar çok gözden geçirir, destek sağladığı daha ince, daha yüce yönlerden ne denli ayrı ele alırsak, onda beğenecek o ölçüde az şey buluruz. Belkemiği gibi uzar gider öykü; daha doğrusu, bir şerit gibi, çünkü romancının dilediği yerde başlar, dilediği yerde biter. Öykünün geçmişi çok eskidir; neolitik, belki de paleolitik çağlara değin uzanır. Kafatasının biçimine bakılırsa, neandertal adam da birçok öykü dinlemiş. Mamutlarla, azgın gergedanlarla boğuşmaktan yorgun düşen insanlardan oluşan ilkel dinleyiciler, yaktıkları ateşin çevresine dizilmiş ağzı açık, saçı sakalı birbirine girmiş kimselerdi. Onları uyanık tutan tek şey merak duygusu idi. Sonra ne olacak diye beklerlerdi. Öykücü anlatır durur; dinleyenler, sonra ne olacağını kestirir kestirmez ya uyuklamaya başlar ya da öyküyü anlatanı öldürürlerdi. Daha sonraları Şehrazad'ın başından geçenleri bir düşünürsek, olacakları önceden kestirmenin yarattığı tehlikeler konusunda bir

değerlendirmede bulunabiliriz. Şehrazad, zorbalar ile ilkel insanlara karşı etkili tek yazınsal araç olan merak silahını kullanmayı iyi bildiği için ölümden kurtulmuştur. Büyük bir romancıydı o. Betimlemeleri güzel mi güzel, yargıları hoşgörülü, ahlak anlayışı ileri, olay bulup seçmekte becerikliydi; yarattığı kişiler canlıydı, Doğunun üç başkentine ilişkin bilgisi derindi. Ne var ki, çekilmez bir adam olan kocasının elinden canını kurtarmaya çalışırken bel bağladığı yetenek bunlardan hiçbiri değildi. İkincil önemde şeylerdi bunlar ancak. Şehrazad kocasını, bakalım sonra ne olacak diye merak içinde bırakmayı başardığından ölümden kurtulabildi. Güneşin doğduğunu görünce sözünün ortasında susuveriyor, sultan da ağzı açık kalakalıyordu. «Bu sırada Şehrazad sabah olduğunu gördü ve akıllılık edip sustu.» İlginç bir yanı bulunmayan bu kısa söz *Binbir Gece Masalları*'nın belkemiği, kitaptaki öyküleri birbirine bağlayan ve çok yetenekli bir prensesin canını kurtaran şerittir.

Sonra ne olduğunu merak edip öğrenmek istemek bakımından hepimiz Şehrazad'ın kocasına benzeriz. Evrensel bir istektir bu ve işte bu nedenle romanın belkemiği öykü olmalıdır. Kimimiz öykünün dışında hiçbir şeyle ilgilenmeyiz, çünkü içimizde o ilkel merak duygusundan başka hiçbir şey yoktur; bu yüzden de öyküye ilişkin olmayan yazınsal değerlendirmelerimiz gülünçtür. Şimdi artık öykünün tanımını yapabiliriz. Öykü, olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır; kahvaltının arkasından öğle yemeğinin, pazartesinin arkasından salının, ölümün arkasından çürümenin gelmesi gibi. Bu durumun salt öykü açısından bir tek değeri olabilir, o da dinleyenlerde sonra ne olacağını öğrenme isteği uyandırmaktır. Tersinden alırsak, bir tek kusuru olabilir: dinleyi-

cilerde sonra ne olacağını öğrenme isteğini köreltmek. Yalnızca anlatılan olaylar açısından düşünürsek, öykü ancak bu iki biçimde eleştirilebilir. Yazınsal öğeler içinde en yalın, en ilkel olanıdır öykü, ama gene de roman dediğimiz o pek karmaşık yapıların tümünün en büyük ortak yanıdır.

Öyküyü romanda iç içe bulunduğu daha soylu öteki öğelerden bir cımbızla çekip ayıracak olursak, cımbızın ucunda kıvranan bu upuzun, çıplak zaman şeridinin ilginç bir yönü bulunmayan, çirkin bir şey olduğunu görürüz. Ancak, ondan öğreneceğimiz pek çok şey vardır. İşe gerçek yaşamla öykü arasındaki bağları gözden geçirerek başlayabiliriz.

Gündelik yaşamımız da zaman duygusuyla dopdoludur. Bir olayı düşünürken, onun başka bir olaydan önce mi, yoksa sonra mı geçtiğini düşünürüz. Bu düşünce zihnimizden hemen hemen hiç çıkmaz; sözlerimizin, davranışlarımızın çoğu ondan kaynaklanır. Çoğu diyorum, hepsi değil; çünkü öyle anlaşılıyor ki, yaşamda zamandan başka bir şey daha var: kolaylık olsun diye «değer» adını verebileceğimiz, saatle, dakikayla değil de, yoğunlukla ölçülen bir şey. Bu yüzden, geçmişimize bir göz atacak olursak, günlerin geriye doğru dümdüz uzayıp gitmediğini, kimi yerlerde yükselerek birkaç tepe oluşturduğunu görürüz. Geleceğe doğru bakacak olursak, gözümüze kimi zaman bir duvar, kimi zaman bir bulut, kimi zaman bir güneş gibi görünecektir gelecek, ama hiçbir zaman tarih sırasına göre düzenlenmiş bir günler aylar çizelgesi gibi değil. Zaman Baba ile ne belleğimiz pek ilgilenir, ne de geleceğe yönelik beklentilerimiz. Bütün sanatçılar, sevgililer, düş kuranlar, onun zorbalığından bir ölçüde kurtulmuştur. Zaman bu kimseleri öldürebilir, ama dikkatlerini üstüne çekemez.

Ölüm saati gelip çattığı anda bile onlar belki de öbür yana bakıyordur. Görüldüğü gibi, gerçekte ne olursa olsun, günlük yaşam hemen hemen iki ayrı yaşamdan oluşmaktadır: Zaman içinde sürülen yaşam ve değerlere göre sürülen yaşam. İnsan davranışları bu iki tür yaşama da bağlı kalır. «Kızı ancak beş dakika gördüm, ama değdi doğrusu» sözü, bir tek tümce içinde her iki türe bağlılığı birden dile getiriyor. İşte, öykünün yaptığı şey, zaman içinde geçen yaşamı anlatmaktır. Romanın bütününün yaptığı ise, eğer iyi bir romansa, değerlere göre sürülen yaşamı da kapsamına almaktır. Bunun hangi yollardan, nasıl sağlandığını ileride inceleyeceğiz. Roman saydığımız iki tür yaşama birden bağlıdır. Ne var ki, romanda zamana bağlılık zorunludur, yoksa roman yazılamaz. Oysa günlük yaşamda böyle bir bağlılık gerekmeyebilir. Bilmiyoruz. Birtakım mistik kişilerin geçirdikleri deneyimlere bakılırsa, gerekmiyor ve biz pazartesiden sonra salının ya da ölümün ardından çürümenin geldiğini sanmakla yanılıyoruz. Günlük yaşamda sizler de, ben de, dilersek tutup zaman diye bir şeyin olmadığını ileri sürerek ona göre davranabiliriz. Ne demek istediğimizi anlamayabilir çevremizdekiler ve bizi tımarhaneye tıkabilirler, o başka. Ama romanını dokurken roman yazarının zamanı yok sayması diye bir şey olamaz. Sımsıkı değilse bile, az çok öyküsünün ipini elinde tutması, o upuzun zaman şeridini bırakmaması gerekir onun. Yoksa o da bizim gibi anlaşılmaz duruma gelir ve bu da romancı için kötü bir kusurdur.

Zaman konusunda soyut düşünceler ileri sürmemeye çalışıyorum, çünkü uzman kişiler bu işin konunun dışındaki insanlar için çok tehlikeli, yer kavramından bile çok daha tehlikeli bir uğraş olduğunu

söylüyorlar. Nice seçkin metafizikçi zaman üstüne ettiği bir sözün yanlışlığı yüzünden gözden düşmüştür. Ben yalnızca şunu açıklamaya çalışıyorum: Şimdi burada konuşurken ben duvardaki saatin tik-taklarını işitiyor olsam da bir, işitmiyor olsam da bir; zaman duygusunu yitirmişim ya da koruyorum, önemi yok. Oysa her romanda bir saat vardır. Roman yazarı hoşlanmıyor olabilir bu saatten. Emily Bronte *Rüzgârlı Tepe*'de saatini gizlemeye çalışmıştır. *Tristram Shandy*'de Laurence Sterne saati baş aşağı çevirmiştir. Daha da becerikli bir yazar olan Marcel Proust ise, saatinin akrep ve yelkovanını değiştirir durur, öyle ki romanın kahramanı aynı anda hem sevgilisiyle akşam yemeği yemekte, hem de parkta dadısıyla top oynamaktadır. Bütün bunlar roman kurallarına uygundur, ancak hiçbiri bizim savımızı çürütmez: Romanın temeli öyküdür ve öykü olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır. (Bu arada belirtelim ki, öykü ile olay örgüsü ayrı ayrı şeylerdir. Öykü olay örgüsünün temelini oluşturabilir, ama olay örgüsü daha gelişmiş bir yapı gösterir. Başka bir konuşmamda olay örgüsünü tanımlayıp inceleyeceğiz.)

Bize öykü anlatacak kim var?

Walter Scott var.

Burada Walter Scott'un romancılığını tartışmaya kalkarsak, aramızda derin görüş ayrılıkları doğacaktır. Benim pek sevdiğim bir yazar değildir Scott; ününün sürüp gitmesine de bir türlü akıl erdiremiyorum. Yaşadığı yıllardaki ününü anlamak güç değil. Bunun önemli tarihsel nedenleri vardır ve eğer romana yaklaşımımız tarih sırasına göre olsaydı, bu nedenlerin tartışmasını yapmamız gerekirdi. Ne var ki, Scott'u zamanın akışı içindeki yerinden alıp yuvarlak

odamızdaki öteki romancıların yanına koyunca, bakıyoruz ki öyle ahım şahım bir yazar değil. Düşünceleri önemsiz, yazış biçimi ağır, olayları bağlayıp yapı kurmakta beceriksiz. Romanlarında ne tutku var, ne de yazarla yazdıkları arasında bulunması gereken uzaklık. Bu ikisinden de yoksun bir yazar bizi derinden sarsacak kişiler yaratabilir mi? Hadi diyelim ki, sanatsal uzaklık diye tutturmak ukalalık etmek olur. Ama ya tutku? Tutkunun öyle sanatsal ukalalık sayılacak bir yanı yoktur. Bir düşününüz; Scott'un romanlarında binbir çabayla yükselttiği dağlar, oyduğu vadiler, özenle hazırladığı yıkık kiliseler aslında hep tutku gerektiren şeylerdir, ama ortada tutku, heyecan diye bir şey göremezsiniz. Scott'da tutku ateşi olsaydı eğer, büyük bir yazar olurdu; o zaman bütün beceriksizlik ya da yapaylıklar önemini yitirirdi. Ama Scott'un ancak ılık denecek bir yüreği, efendice duyguları, kırlara bayırlara karşı akıllıca bir sevgisi var ve bunlar da büyük romanlar yazmak için yeterli temel değildir. Dürüstlüğüne gelince: Scott'un dürüstlüğü ahlak ve ticaret alanlarındaydı. Bu tür bir dürüstlüğün varlığı yokluğundan daha kötüdür, çünkü Scott'un en köklü gereksinimlerini gideriyor, o da yeryüzünde başka bir dürüstlük türü bulunduğunu aklından bile geçirmiyordu.

Walter Scott'un ünü iki nedene dayanır. Birincisi, bugün yaşları ortayı geçmiş kimselerin çoğu çocukken büyüklerinden Scott'un romanlarını dinlemiştir. Sonra Scott, İskoçya'da oturanların ya da tatillerini bu ülkede geçirenlerin mutlu duygusal anılarının bir parçasıdır. Gerçekten de, ben kendim *İsviçreli Robinson Ailesi*'ni hangi nedenle sevdim ve seviyorsam, onlar da Scott'un romanlarını o nedenle seviyorlar. *İsviçreli Robinson Ailesi* üstüne tutup şim-

di sizlere bir konuşma yapabilirdim ve çocukluğumda tattığım heyecanlardan ötürü ateşli, coşkun bir konuşma olurdu bu. Yaşlılığımda beynim iyice kuruyup da ben artık büyük yazın yapıtlarına kayıtsız bir duruma geldiğim zaman, İsviçreli Robinson'ların kıyılarına, «geminin korkunç bir sarsıntıyla bindirdiği» o düşsel kıyılara yeniden döneceğim; gemiden yanlarında anneleri babaları ve ellerindeki torbada bu tropikal adada on yıl boyunca gerek duyacakları bütün araç gereçlerle dolu bir torbayla Fritz, Ernest, Jack ve Franz adlı o dört koca kahraman çıkacak. İşte benim için *İsviçreli Robinson Ailesi* bitmez tükenmez bir yaz mevsimidir. İçinizden kimileri için Walter Scott da aynı şey değil mi? Çocuklukta tadılan bir mutluluğu anımsatmaktan öte bir anlam taşıyor mu gerçekten? Bu yüzden, beynimiz kurumadığı sürece, romanları değerlendirirken bütün bu mutlu anıları bir yana bırakmamız gerekmez mi?

Walter Scott'un kazandığı ünün ikinci nedeni, gerçekten sağlam bir temele, öykü anlatmaktaki yeteneğine dayanır. Scott'da ilkel bir güç, okuyucuyu beklenti içinde tutabilmek, onun merak duygusuyla oynayabilmek gücü vardır. Şimdi *The Antiquary* adlı romanını ele alarak kişileri ve olayları gözden geçirelim. (Çözümleyelim demiyorum, çünkü çözümleme burada yanlış bir yöntem olur.) Bunu yapmakla romanda öykünün nasıl geliştiğini görecek, kullanılan basit yolları inceleme olanağı bulacağız.

## *THE ANTIQUARY*

### *Bölüm I*

*On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru güzel bir yaz günü, bir iş için İskoçya'nın kuzey doğusuna gitmekte olan kibar görünüşlü genç bir adam, Edinburg ile Queensferry arasında çalışan arabalardan birine bilet aldı; adından anlaşılacağı ve bütün kuzeyli okurlarımızın bildikleri gibi, Queensferry'de Forth Körfezi'ni geçmek için feribot vardır.*

*The Antiquary*'nin ilk tümcesidir bu. Öyle heyecan uyandıran bir yanı yok, ama bize olayların zamanını ve yerini bildiriyor, bir genç tanıtıyor, kısaca öykünün geçeceği sahneyi hazırlıyor. Gencin bundan sonra ne yapacağını az çok merak ediyoruz. Adı Lovel, gizemli bir durumu var. Lovel romanın kahramanıdır (yoksa Scott onun için «kibar görünüşlü» demezdi) ve romanın kadın kahramanını mutlu edecektir. Antikacı Jonathan Oldbuck ile karşılaşır. Birlikte, ağır ağır arabaya binerler, arabada tanışırlar. Lovel evinde Oldbuck'ı ziyarete gider. Evin yakınlarında Edie Ochiltree adında yeni biriyle karşılaşırlar. Scott yeni kişiler tanıtmakta ustadır: Hiç yadırgatmadan, sessizce ortaya çıkarıverir ve bir beklenti havası yaratır. Edie Ochiltree'den de çok şeyler bekleriz. Edie dilencidir, ama öyle sıradan bir dilenci değil de, romantik, güvenilir bir serseri. Merak ederiz, Edie'nin Lovel'da ucun ucun gözümüze çarpan gizin aydınlanmasına bir yardımı olmayacak mı acaba? Derken, birtakım kişiler daha tanıtılır: Sir Arthur Wardour (köklü bir aile-

den gelen, işlerini iyi yürütemeyen bir adamdır), kızı Isabella (kahramanımızın sevgisini karşılıksız bırakan kibirli bir kızdır) ve Jonathan Oldbuck'ın kız kardeşi Miss Grizzle. Miss Grizzle de aynı beklenti havasını yaratacak biçimde tanıtılır. Aslına bakarsanız, bir güldürü aracından başka bir şey değildir; olayların gidişini etkilemez. Öykü anlatanlar bu tür şeyleri çok yapar, çünkü sürekli olarak neden-sonuç ilişkilerini gözetmek zorunda değildirler. Olayların gelişmesinde etkisi bulunmayan şeylerden söz etseler de, öykü sanatının yalın sınırları içinde kalmayı başarabilirler. Dinleyiciler bunların gelişme göstereceği düşüncesine kapılırlar, ama dinleyiciler saçı başı birbirine girmiş yorgun kimselerdir ve kolayca unuturlar. Bu gibi açık bırakılmış uçlar olay örgüsü açısından sakıncalıdır, ama öyküye yarar sağlar. Miss Grizzle buna küçük bir örnektir; daha önemli bir örneği ise yalın, trajik bir roman görünümü taşıyan *The Bride of Lammermoor*'da bulabiliriz. Romanda Scott, Lord High Keeper'ı okuyucuya üstünde önemle durarak tanıtır, kişiliğindeki kusurların kitaptaki acı olaya yol açacağı sanısını uyandırabilecek bir sürü söz eder. Ne var ki, aslında Lord High Keeper romanda hiç yer almasaydı bile, bu acı olay gene de az çok aynı biçimde gerçekleşirdi; çünkü gerçekleşmesi için gerekli kişiler yalnızca Edgar, Lucy, Lady Ashton ve Bucklaw'dur.

Biz şimdi yeniden *The Antiquary*'ye dönelim. Bir akşam yemeğinde Sir Arthur Wardour ile Oldbuck kavga ederler; Sir Arthur gücenerek kızıyla birlikte erkenden kalkıp gider. Baba kız deniz kıyısındaki kumsaldan evlerine doğru yürümeye çalışırlar. Deniz kabarıp kumsalı basar. Sir Arthur ile Isabella suların içinde kalır ve bu tehlikeli durumdayken Edie Ochilt-

ree ile karşılaşırlar. Öyküdeki ilk ciddi andır bu ve bakınız gerçek bir öykücü bunu nasıl ele alıyor:

> *Bu sözleri söyledikleri sırada, erişebildikleri en yüksek kayanın düzlüğünde durdular; çünkü öyle görünüyordu ki, bundan sonra girişecekleri bir ilerleme çabası yalnızca sonlarını çabuklaştırmaya yarayacaktı. Kudurmuş suların amansız, ama ağır yükselişini bu kayanın üstünde bekleyeceklerdi; durumları, dinsiz zorbalarca yırtıcı hayvanların önüne çıkarılan ve kapıların açılıp hayvanların üstlerine salınmaları için verilecek işareti beklerken bir süre, yerinde duramayan hayvanların sabırsızlık ve öfkesini görmek zorunda kalan o ilk Hıristiyan şehitlerinin durumuna benziyordu.*
>
> *Ancak o korkulu bekleyiş sırasında bile Isabella, doğuştan sağlam ve cesur olan zihninin bütün gücünü bu korkunç tehlike üstünde toplayacak zamanı buldu. «Çaba gösterip uğraşmaksızın ölüme boyun mu eğmeliyiz?» dedi. «Sabaha ya da yardım gelene kadar kalmak için bizi kayalığa tırmandıracak, hiç değilse suların erişemeyeceği bir yere çıkaracak, kötü de olsa, bir yol yok mu? Durumumuzun farkına varmışlardır herhalde ve bizi kurtarmak için köylüleri toplayacaklardır.»*

Romanın kadın kahramanı işte böyle, okuyucuların içini üşüten tumturaklı bir biçimde konuşur. Ancak, gene de sonra ne olacak diye bekliyoruz. Burada da, benim sevgili *İsviçreli Robinson*'umdaki gibi,

kayalıklar gerçek kayalık değil, kartondan yapılma. Sonra, Scott bir eliyle fırtınayı estirecek düğmeye basarken öteki eliyle harıl harıl ilk Hıristiyanlar konusunda kalem oynatıyor. Bütün bu olup bitenlerde içtenlik diye, tehlike duygusu diye bir şey yok. Her şey heyecansız, kuru, baştan savma; ancak, gene de sonra ne olacak diye bekliyoruz.

Ne olacak, Lovel gelip onları kurtarır. Evet, düşünmeliydik kurtaracağını. Peki, sonra ne olur?

İşte havada bırakılmış bir olay daha. Antikacının Lovel'ı yatırdığı oda perilidir. Lovel o gece düşünde ya da gerçekten antikacının atalarından birini görür, adam ona, «*Kunst macht Gunst*,» der. Genç adam Almanca bilmediğinden o sırada bu sözlerin ne demek olduğunu anlamaz; sonradan «Beceriklilik göze girmeyi sağlar» anlamına geldiğini öğrenir. O halde Isabella'nın gönlünü kazanma çabalarını sürdürmesi gerekmektedir. Yani, bu doğaüstü olayın öyküye hiçbir katkısı yoktur. Resimli duvar halılarıyla, fırtınalarla ortaya sürülür, ama sonuç olarak elimizde sıradan bir söz kalır, o kadar. Ne var ki, okuyucu bunu bilmez. «*Kunst macht Gunst*» sözünü duyunca dikkati yeniden uyanır; derken ilgisi başka bir şeye yönelir ve böylece olaylar zaman sırası içinde sürüp gider.

St. Ruth yıkıntılarında bir kır gezintisi. Dousterswivel'ın tanıtılması. Bir yabancı olan bu kötü adam Sir Arthur'u maden işine bulaştırmıştır. Boş inançları alay konusu edilir, çünkü bunlar İskoçya'nın sınır bölgelerinin kendi boş inançları değildir. Antikacının yeğeni Hector McIntyre'ın gelişi. Hector, Lovel'ın dolandırıcı olmasından kuşkulanır; düello ederler. Adamı öldürdüğünü sanan Lovel, her zamanki gibi ortaya çıkıveren Edie Ochiltree ile birlikte oradan kaçar. St.

Ruth yıkıntılarında gizlenirler ve burada Dousterswivel'ın bir define arama işinde Sir Arthur'u nasıl aldattığını görürler. Lovel bir sandalla oradan uzaklaşır; gözden ırak gönülden ırak ilkesi uyarınca, yeniden ortaya çıkıncaya değin bir daha kaygılanmayız Lovel için. St. Ruth'daki ikinci define avında Sir Arthur bir yığın gümüş bulur. Üçüncü define avında Dousterswivel güzel bir sopa yiyerek bayılır, kendine geldiğinde yaşlı Glenallan Kontesi'nin cenaze törenini görür. Katolik bir aileden geldiği için Kontes gece yarısı orada gizlice gömülmektedir.

Glenallan ailesinin öyküde çok önemli bir yeri vardır, ancak gene de okuyucuya tanıtılmaları ne kadar özensiz! Son derece gelişigüzel bir biçimde Dousterswivel'a bağlanıvermişler. O sırada Dousterswivel rastlantı sonucu orada bulunduğu için, Scott Glenallan'ları onun gözünden göstermiştir. Okuyucu da birbirini izleyen olayların etkisi altında artık öyle uysal bir duruma gelmiştir ki, ilkel mağara adamları gibi ağzı açık bakıp durmaktadır. Şimdi ilgi Glenallan ailesine çevrildiğinden, yazar ışığı söndürerek St. Ruth yıkıntılarını karanlıklara gömer ve bizi «öykü öncesi» diyebileceğimiz bir döneme götürür. Karşımıza, geçmişte işlenmiş bir günah konusunda üstü kapalı bir biçimde birtakım çılgınca sözler söyleyen iki kişi çıkar. Bunlar, ölen Kontes'in oğlu Lord Glenallan ile gelecekten haber verebilen, Elspeth Mucklebackit adında bir balıkçı kadındır. Konuşmaları araya giren başka olaylarla kesintiye uğrar: Edie Ochiltree tutuklanır, yargılanır ve salıverilir; okuyucuya yeni tanıtılmış bir başka kişi boğularak ölür; sonra dayısının evinde iyileşmekte olan Hector McIntyre'ın huysuzlukları anlatılır. Ama Lord Glenallan ile Elspeth arasında geçen konuşmanın özeti şudur: Yıl-

lar önce Lord Glenallan, annesinin karşı çıkmasına aldırmadan, Evelina Nevile adında biriyle evlenmiş, sonra evlendiği kadının kendi kız kardeşi olduğu yolunda sözler duyunca, dehşetten çılgına dönerek gebe karısını terk etmiştir. Bir zamanlar annesinin hizmetçisi olan Elspeth, Lord Glenallan'a Evelina'nın kendi kız kardeşi falan olmadığını, çocuğunu doğururken öldüğünü, doğumda kendisiyle birlikte bir başka kadının daha hazır bulunup yardım ettiğini, çocuğun sonradan ortadan yok olduğunu anlatır. Bunun üzerine Lord Glenallan, yörenin yargıcı olarak o günlerde olup bitenleri az çok bilen ve kendisi de o sırada Evelina'ya tutkun bulunan antikacıyla konuşmaya gider. Sonra ne olur? Sir Arthur Wardour'ın malları satılığa çıkarılır, çünkü Dousterswivel adamın elinde avucunda para bırakmamıştır. Sonra? Sonra Fransızların ülkeye çıkarma yapmakta oldukları duyulur. Sonra? İngiliz askerlerinin başında Lovel o bölgeye gelir. Adı şimdi «Binbaşı Nevile» olmuştur. Ancak asıl adı bu bile değildir, çünkü Lovel gerçekte Lord Glenallan'ın ortadan yok olan çocuğudur ve kontluğun yasal mirasçısıdır. Bu gerçek biraz Elspeth Mucklebackit'in, biraz Elspeth ile birlikte Evelina Nevile'in doğumunda hazır bulunan ve Lovel'ın yurt dışında rahibe olarak karşılaştığı hizmetçi kadının, biraz Edie Ochiltree'nin, biraz da Lovel'ın ölmüş bir dayısının katkılarıyla aydınlığa kavuşur. Aslında ortada *çözümü* sağlayacak pek çok neden vardır, ama Scott'un nedenlerle ilgilendiği yok. Üstlerinde durup açıklamak sıkıntısına girmeksizin ortaya atı atıveriyor. Güttüğü tek ciddi amaç, olayları arka arkaya sıralamak. Sonra ne oluyor? Sonra Isabella Wardour yumuşayıp romanın kahramanıyla evleniyor. Sonra? Öykü burada bitiyor. Öyle ikide bir «Sonra?» diye

sormamalıyız, çünkü zaman sırası gerekenden bir saniye öteye götürülecek olursa, kendimizi bambaşka bir ülkede buluruz.

*The Antiquary* zaman içinde geçen yaşamı içgüdüsel bir biçimde ve överek dile getiren bir romandır. Bu, duyguların körlenmesine, yargıların yüzeysel kalmasına ve özellikle, öykünün evlilikle sona ermesi gibi budalaca bir uygulamaya yol açmaktadır. Zamanı bilinçli bir biçimde övüp yüceltmek olanağı da vardır. Bunun bir örneğini Arnold Bennett'ın *The Antiquary*'den apayrı bir kitap olan ünlü *The Old Wives' Tale*'inde görebiliriz. *The Old Wives' Tale*'in gerçek kahramanı zamandır; evrenin sultanı olarak romanda baş köşeye kurulmuştur. Yalnızca Mr. Critchlow onun buyruğu dışındadır, ama Critchlow'un bu garip bağışıklığı zamanın gücüne güç katar. Sophia ile Constance, annelerinin giysilerini sırtlarına geçirerek maskaralıklar yaptıkları çocukluk günlerinden başlayarak, zamanın tutsağıdırlar; ikisini de edebiyatta eşine pek ender rastlanan tam bir çürüme süreci beklemektedir. İki kız kardeşten Sophia evden kaçıp evlenir; anneleri ölür; Constance evlenir, kocası ölür; Sophia'nın kocası ölür, Sophia ölür, romatizmalı yaşlı köpekleri kabında yiyecek bir şeyler kalmış mı diye bakmak için güç bela yürümeye çalışır. Zaman içinde geçen günlük yaşamımız, Sophia ile Constance'ın damarlarındaki kanı da ağırlaştırıp donduran bu yaşlanma sürecinden başka bir şey değildir. Yalnızca öykü açısından ele alındığında, bize bu denli sağlam görünen ve hiçbir saçmalığa kaçmayan böyle bir roman doğal olarak ancak ölümle sona erebilirdi. İyi bir bitiş değil. İnsanlar elbette yaşlanacak; ne var ki bir romanın büyük olabilmesi için bundan daha önemli bir temele dayanması gereklidir. *The Old Wi-*

*ves' Tale* çok güçlü, içten ve acıklı bir romandır, ama büyük bir roman değildir.

Ya *Savaş ve Barış? Savaş ve Barış*'ın büyük bir roman olduğuna kuşku yok; burada da zamanın etkileri ve bir kuşağın yaşlanıp çöküşü vurgulanıyor. Bennett gibi Tolstoy da insanların nasıl yaşlandıklarını gösterecek kadar yürèklidir; Nikolay ile Nataşa'nın sonuna değin götürülmeyen çöküşleri, aslında Constance ile Sophia'nın tam çöküşlerinden daha uğursuz bir çöküştür ve sanki bizim kendi gençliğimizin büyük bir parçasını alıp götürmektedir. Öyleyse *Savaş ve Barış* neden iç karartıcı bir roman değil? Nedeni, belki zaman bakımından olduğu gibi yer bakımından da genişleyip yayılması ve henüz korkutucu boyutlara erişmeden içimizi sevinç ve heyecanla doldurarak, bittiğinde geride müziğe benzer bir etki bırakmasıdır. *Savaş ve Barış*'ı bir süre okuduktan sonra kulağımıza birbiriyle uyuşan güçlü birkaç ses birden gelmeye başlar, ama tellere neyin vurduğunu kesinlikle bilemeyiz. Scott kadar Tolstoy da «Sonra ne oluyor?» sorusuyla ilgilenmekte, içtenlikte Bennett'den geri kalmamaktadır; ama kulağımıza gelen müzik seslerinin kaynağı öykü değildir. Tek tek olaylar ya da kişiler de değildir. Bu sesler, olaylar ile kişilerin dağılmış bulundukları uçsuz bucaksız Rus topraklarından yükselir; ormanların, tarlaların, bahçelerin, yolların, köprülerin, donmuş ırmakların topluca yarattığı görkem ile uğultudan doğar. Yer duygusu yaratmakta usta birçok romancı vardır. (Five Towns ve Auld Reekie gibi yerleri düşününüz.) Ancak, genişlik duygusu uyandırabilen romancıların sayısı pek azdır ve işte bu duygu Tolstoy'un yüce sanatının dayandığı temellerden biridir. *Savaş ve Barış*'ın sultanı zaman değil, yerdir.

Sözlerimi bitirmeden öyküye kısaca ses olarak değinmek istiyorum. Romanın ses yönü, onun sesli okunmasını gerektirir ve öteki düzyazı türlerinin çoğunda olduğu gibi gözümüzü değil de, kulağımızı ilgilendirir; söylev sanatıyla ortak yanı da aslında bundan öteye gitmez. Ezgi yaratmayı ya da seste inişler çıkışlar sağlamayı amaçlamaz. Bize garip gelebilir ama, bu amaçlar için gözle okumak yeterlidir. Bir paragraf ya da konuşma estetik bir değer taşıyorsa, gözümüz, beynimizin de yardımıyla, ondaki ses güzelliğini kaparak bize iletebilir. Gözümüz üstelik sesleri iyice birbirine yaklaştırabildiği için, tıpkı bazı kimselerin bir müzik parçasını piyanoda çalınabileceğinden daha kısa sürede gözle okuyabilmeleri gibi, biz bu sesleri yüksek sesle okuduğumuz zamankinden daha çabuk algılayabiliriz. Ne var ki, insan gözümüz, öykücünün kendi sesini yakalamakta bu denli çevik davranamıyor. *The Antiquary*'nin o ilk tümcesinde hiçbir ses güzelliği yok, ama gene de sesli okunmazsa bir şeyler eksik kalacaktır. Bu durumda zihnimiz Walter Scott'un zihni ile sessiz ve daha az yararlı bir alışverişte bulunuyor demektir. Anlatıcının sesini duyurduğundan öykü, romana, olayları art arda anlatmanın ötesinde bir şeyler katar.

Kattığı çok bir şey değildir. Örneğin, yazarın kişiliği gibi önemli bir konuda bize bir yararı dokunmaz. Yazarın kişiliği (kişiliği varsa eğer); olay örgüsü, kişiler ya da yaşam hakkındaki görüşleri gibi daha yüce aracılar yoluyla ortaya çıkar. Öyküde anlatıcının sesi olsa olsa bizi okuyuculuktan dinleyici durumuna dönüştürür: Çevresindekiler çöp ve kemik yığınları arasında uyuyup kalıncaya değin, mağaranın ortasında çömeldiği yerden olayları sıralayıp duran bir ilkel kabile öykücüsünün sesine kulak veren

dinleyiciler durumuna. Öykü ilkeldir, ta edebiyatın başlangıcına, daha yazının bilinmediği günlere uzanır ve içimizdeki ilkelliğe seslenir. İşte bu nedenledir ki, sevdiğimiz öyküler konusunda mantıklı davranamaz, başka öykülerden hoşlananlara karşı hemen saldırgan bir tutuma gireriz. Sözgelişi, *İsviçreli Robinson Ailesi*'ni seviyorum diye benimle alay edenlere kızarım ben; öyle umuyorum ki, Scott konusunda içinizde bana kızanlar olmuştur! Ne demek istediğimi anlıyorsunuz. Öyküler içimizde bir hoşgörüsüzlük havası estirir. Öykünün ahlakla bir ilgisi bulunmadığı gibi, romanın öteki yönlerinin kavranmasına bir yardımı da yoktur. Romanın öteki yönlerini kavramak istiyorsak, mağaradan çıkmamız gerekir.

Mağaradan daha bir süre çıkmayacağız. Çıkmayacağız ama, bakınız öteki yaşam türü (değerlere dayalı yaşam) romanı her yönden nasıl sıkıştırıyor; nasıl içine kişilerin, olay örgülerinin, düşselliğin, evrene ilişkin görüşlerin, kısaca öykünün bitmez tükenmez «ondan sonra... ondan sonra»larının dışında ne varsa hepsinin girmesini önererek nasıl onu kitabı doldurmaya ve böylece biçimini bozmaya çalışıyor. Zamana dayalı yaşamın değersizliği, aşağılığı o denli açıkça ortadadır ki, insanın aklına doğal olarak şu soru geliyor: Acaba roman yazarı da, tıpkı zamanı içlerinden söküp attıklarını ileri süren mistik kişiler gibi, zaman içinde geçen yaşamı yazılarından söküp atarak, yerine daha parlak olan öteki yaşam türünü tek başına koyamaz mı?

Zamanı yok etmeyi denemiş bir romancı var: Gertrude Stein. Onun uğradığı başarısızlıktan birtakım dersler çıkarabiliriz. Emily Bronte'den, Laurence Sterne ve Marcel Proust'dan çok daha ileri giderek Gertrude Stein saatini paramparça etmiş, parçalarını

Osiris'in bedeninin parçaları gibi yeryüzüne saçmıştır. Stein bunu yaramaz bir çocuk gibi davranmak istediği için yapmamıştır; güttüğü yüce bir amaç vardır. Romanı zamanın boyunduruğundan kurtararak yalnızca değerlere dayalı yaşamı dile getirmeyi ummuştur. Başarılı olamamıştır, çünkü romanı zamanın buyruğundan tam olarak kurtardınız mı, artık hiçbir şey dile getiremez olur. Daha sonraki yazılarında Stein'ın nasıl bir bataklığa saplanmakta olduğunu görebiliyoruz. Olayların zaman sırasını yok etmek istiyor; onun bu isteğini ben de yürekten paylaşıyorum. Ne var ki, tümceler arasındaki sırayı bozmadan olayların zaman sırasını ortadan kaldırmasına olanak yoktur. Ancak, bunu yapabilmek için tümcedeki sözcüklerin sırasını da ortadan kaldırmak zorundayız; bu ise sözcükleri oluşturan harflerin ya da seslerin sırasının yok edilmesini gerektirir. İşte bu noktada Gertrude Stein bataklığa iyice gömülüyor. Onun giriştiği bu deneyin gülünç bir yanı yok. Böyle eğlenceli bir oyunla vakit geçirmek, Scott'un Waverley Romanları'nı yeniden yazmaya kalkışmaktan çok daha önemlidir. Gene de kesinlikle başarısızlığa uğrayacak bir deneydir bu. Zaman sırası yok edilecek olursa, onun yerini tutması gereken her şey de birlikte gidecektir. Çünkü yalnızca değerlere dayalı yaşamı dile getirmeyi amaçlayan roman, anlaşılmaz ve bu yüzden değersiz bir duruma gelecektir.

İşte bu nedenledir ki, sizlerden benimle birlikte, konuşmamın başındaki sözleri dosdoğru bir sesle tekrarlamanızı istiyorum. Otobüs sürücüsünün yumuşak huylu, kararsız sesiyle söylemeyin, çünkü hakkınız yok buna. Golf oyuncusu gibi kesin ve saldırgan bir sesle de söylemeyin, çünkü ondan bilgilisiniz siz. Sesiniz bir parça üzüntülü çıksın, o kadar. Evet... yazık ki öykü anlatır roman.

# ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

## K İ Ş İ L E R

### (I)

Romanın yalın ve temel yönü olan öyküyü inceledikten sonra, şimdi daha ilginç bir konuya, kişilere geçebiliriz. Burada, daha sonra ne olduğunu değil, olanların *kimin* başından geçtiğini sormak gerekiyor Romancı artık yalnızca merak duygumuza seslenmeyecek, zekâmızla hayal gücümüze de yönelecek, yazdıklarında değer belirten yeni bir tutum sezilecektir.

Öykünün oyuncuları insan olduğuna göre, romanın bu yönüne kolayca «kişiler» adını verebiliriz. Öykülerde hayvanlar da yer almıştır, ama hayvanların ruhsal yapısı çok az bilindiğinden, bu girişimler pek başarılı olmamıştır. Ne var ki, geçmişte romancıların ilkel insanları ele alışlarında nasıl bir gelişme olduysa, ileride benzer bir değişme hayvanların ele alınışlarında da gerçekleşebilir. Robinson Crusoe'nun ada-

mı Cuma ile Batouala arasındaki büyük gelişmeye benzer bir gelişme, Kipling'in kurtları ile bunların günümüzden iki yüzyıl sonra romanlarda yer alabilecek soydaşları arasında da beklenebilir. O zaman karşımıza çıkacak hayvanlar, ne birtakım simgesel yaratıklar olacak, ne kılık değiştirmiş insancıklar, ne dört ayaklı yürüyen masalar, ne de havada uçan boyalı kâğıt parçaları. Bilim, yeni yeni konular sağlayarak roman sanatının kapsamını bu yoldan da genişletebilir. Ancak, böyle bir yardım şimdilik sağlanmış değil ve sağlanana kadar öykülerdeki oyuncuların insan ya da insanlık taslayan birtakım yaratıklar olduğunu söyleyebiliriz.

Romancı da insan olduğuna göre, yazar ile konusu arasında öteki birçok sanat dalında bulunmayan bir yakınlık vardır. Tarihçiyle konusu da birbirine bağlantılıdır, ama ileride göreceğimiz gibi, tarihçininki bu denli içli dışlı bir bağlantı değildir. Ressam ve heykelciyle işledikleri konular arasında bağlantı bulunması gerekmez, çünkü canları istemezse insanları konu almak zorunda değildirler. Ozanlar için de durum böyledir. Besteci ise, yapıtı hakkında açıklayıcı bilgi vermedikçe, istese de insanı konu alamaz. Öteki sanatçıların pek çoğunun tersine, roman yazarı aşağı yukarı kendini anlatan birtakım söz yığınları uydurur (aşağı yukarı diyorum, ayrıntıları sonra göreceğiz); bunlara kadın erkek adları verir, gerçeğe benzer tavırlar yakıştırır, tırnak işareti kullanarak onları konuşturur; başarabilirlerse, tutarlı davranmalarını sağlar. Bu söz yığınları romancının kişileridir. Kişiler yazarın zihninde böyle kuru ve duygusuz bir biçimde belirmezler, yaratılmaları çılgın bir coşku içinde olabilir. Ancak gene de, bu kişilerin temel nitelikleri, romancının kendisi ve öteki insanlar hak-

kında tahmine dayanan bilgileriyle sınırlıdır. Ayrıca, romanın öbür yönleri de bu nitelikleri bir parça değiştirir. Bu noktayı, yani kişilerle romanın öbür yönleri arasındaki ilişkiyi, ayrı bir konu olarak sonra ele alacağız. Şu anda roman kişileriyle gerçek yaşam arasındaki ilişki üstünde duruyoruz. Acaba roman kişileriyle bizim gibi ya da romancının kendisi ya da Kraliçe Victoria gibi gerçek insanlar arasında ne ayırım var?

Bir ayırım olması gerekir. Eğer bir roman kişisi tıpatıp Kraliçe Victoria'ya benziyorsa (çok benziyorsa değil, tıpatıp benziyorsa), o zaman bu kişi gerçekten Kraliçe Victoria, o roman ya da romanın o kişiyle ilgili bütün bölümleri de bir anı kitabıdır. Anı kitabı tarihtir, kanıtlara dayanır. Roman ise, kanıt artı (X) ya da kanıt eksi (X) üstüne kurulur; buradaki (X) bilinmeyeni yazarın kişiliğidir ve kanıtların etkisini durmadan değiştirir, kimi zaman büsbütün başka bir şeye dönüştürür.

Tarih yazarı eylemlerle uğraşır; bir de, eylemlerinden çıkarabildiği ölçüde, insanların kişilikleri üstünde durur. Kişiliğe duyduğu ilgi aslında romancınınkinden aşağı değildir, ama tarihçi kişiliğin varlığını ancak yüzeye çıktığı zaman bilebilir. Eğer Kraliçe Victoria, «Eğlenmiyoruz,» dememiş olsaydı, masada yanında oturanlar eğlenmediğini öğrenemeyecekler, kraliçenin can sıkıntısı da hiçbir zaman ortaya çıkmayacaktı. Kaşlarını çatabilir, çevresindekiler de sıkıldığını bu yoldan anlayabilirdi elbet; ne var ki, görüntüler, kaş göz, el kol hareketleri de tarihsel kanıttır. Ancak, kraliçe duygularını dışa vurmadan öylece durmuş olsaydı, kim ne bilebilirdi? Gizli yaşam, adı üstünde, gizlidir. Belirtilerle dışa vuran gizli yaşam artık gizli değildir, eylem alanına girmiştir. Ro-

mancının işlevi, işte bu iç yaşamı kaynağına inerek ortaya koymak, Kraliçe Victoria hakkında bilinebilecek şeylerden daha çoğunu anlatmak, böylece tarihteki Victoria olmayan bir kişi yaratmaktır.

Alain adında ilginç, duygulu bir Fransız eleştiricinin bu konuda aşırıca da olsa yararlı sözleri var. Söyledikleri boyunu bir parça aşıyor, ama sanırım benim ettiğim sözlerin kendi boyumu aştığı ölçüde değil. İkimiz el ele verirsek, belki bu derin sulardan geçip kıyıya erişebiliriz. Alain kitabında türlü estetik uğraş biçimlerini birer birer inceliyor; sıra romana gelince, her insanın tarih bilimine ve roman sanatına uygun düşen iki ayrı yanı bulunduğunu ileri sürüyor. İnsanın gözlenebilen bütün yaşamı (yani eylemleri ile eylemlerinden çıkarılabilen iç dünyası) tarihin ilgi alanına girer. Romanın ilgi alanına giren yanı ise «salt tutkuları, yani kibarlığından ya da utandığı için sözünü edemediği bütün sevinçleri, üzüntüleri, düşleri, duygu ve düşünceleridir.» İnsanoğlunun bu yanını dile getirmek roman yazarının başlıca görevlerinden biridir. «Romanı roman yapan, anlattığı öyküden çok, kişilerin düşüncelerini eyleme dönüştürmek için kullanılan yöntemdir. Günlük yaşamda böyle bir yöntem yoktur. (...) Dış etkenlerin insan yaşamındaki payını vurgulayan tarih, alınyazısı kavramının boyunduruğu altındadır; oysa romanda alınyazısı diye bir şey söz konusu değildir; her şey insan yaratılışının gerçekleri üstüne kurulur. Romanda egemen olan duygu, her şeyin, tutkuların bile, suç işlemenin, yoksulluğun, mutsuzluğun bile amaçlı olduğudur.»[1]

[1] *Système des Beaux Arts*, ss. 314-315. İnsanı aynı konularda düşünmeye yönelten bu denemeyi bana André Maurois gösterdi, kendisine gönül borcum var.

Bu sözler İngiltere'de her okul öğrencisinin bildiği şu gerçeği dolambaçlı sayılabilecek bir yolla söylüyor: Tarihçinin görevi olanı yazmak, romancının görevi yaratmaktır. Ancak dolambaçlı bir yolla söylenmiş olsa da, yararlı sözlerdir bunlar; çünkü günlük yaşamdaki insanlarla roman kişileri arasındaki temel ayrılığı ortaya koyuyor. Günlük yaşamda birbirimizi hiçbir zaman anlayamayız, çünkü ne biz başkalarının içini okuyabiliriz, ne de onlar içlerindekileri tam olarak açığa vurur. İnsanlar birbirlerini dış belirtilerin yardımıyla ancak kabataslak bir biçimde tanıyabilir; bu belirtiler hem toplumdaki ilişkilerimiz, hem de kuracağımız yakın dostluklar için yeterli denebilecek bir temel oluşturmaktadır. Oysa romancı dilerse, romandaki kişileri okuyucuya bütün yönleriyle tanıtabilir, çünkü kişilerinin dış yaşamları kadar iç dünyalarını da gözler önüne serebilme olanağına sahiptir. İşte bu nedenle roman kişileri çoğu zaman bize tarih kitaplarındaki insanlardan, hatta kendi yakın dostlarımızdan daha açık görünürler. Haklarında söylenebilecek ne varsa söylenmiştir; eksik kalmış yanları bulunsa ya da inandırıcı olmasalar bile, gizli saklı hiçbir şeyleri yoktur. Oysa dostlarımız bazı şeyleri bizden gizler, gizlemeleri de gerekir; karşılıklı gizlilik insanın yaşam koşullarından biridir.

Sorunu şimdi daha bir okul öğrencisi gibi ortaya koyalım. Hepimiz insanız; öyleyse insanlara bireysel yaşayışları açısından değil de, insan soyunun nitelikleri açısından yaklaşsak, yaşamın başlıca olgularını gözden geçirsek, daha iyi olmaz mı? O zaman belli bir başlangıç noktasından yola çıkabiliriz.

İnsan yaşamında başlıca beş olgu görülür; bunlar doğum, beslenme, uyku, sevgi ve ölümdür. Bu sayıyı istesek artırabilir, örneğin nefes almayı da ka-

tabiliriz; ama en göze çarpan olgular bu beşidir. Şimdi, bunların gerçek yaşamdaki yerleri nedir, romandaki yerleri ne, kısaca bunu araştıralım; bakalım roman yazarları saydığımız olguları gerçeğe uygun biçimde mi yansıtıyorlar, yoksa önemlerini büyütüyor, küçültüyor ya da hiç görmezlikten mi geliyorlar? Kişilerine bildiğimiz insan adları takıyorlar ama, bakalım onları gerçek insanların yaşam süreçlerine uygun yaşatmaya çaba gösteriyorlar mı?

Önce beş olgudan bize en yabancı ikisini, doğumla ölümü alalım. Yabancı diyorum, çünkü doğumla ölüm hem ömrümüzün birer parçasıdır, hem de değildir. Bu iki konuda ancak başkalarının bize söylediklerinden bilgi edinebiliriz. Doğum olayını hepimiz yaşadık, ama nasıl bir şeydir, hiçbirimiz anımsayamayız. Doğduğumuz gibi öleceğimiz de kesindir; ne var ki, ölümün nasıl bir şey olduğunu da bilmiyoruz. Ömrümüzün başlangıcına ilişkin bilgilerimiz gibi, sonuna ilişkin bilgilerimiz de tahmine dayanmaktadır. İnsan ömrü iki karanlık uç arasında geçiyor. Doğumla ölümün ne olduklarını bize anlatmaya kalkışan kimseler yok değil. Örneğin, annelerin doğumla ilgili görüşleri var; doktorların, din adamlarının hem doğum, hem ölüm konusunda görüşleri var. Ancak, bunlar hep dışarıdan ileri sürülen görüşlerdir. Bu konularda bizi asıl aydınlatabilecek iki varlık olan bebek ile ölü de bilgi veremiyor, çünkü başlarından geçenleri bizim anlayabileceğimiz gibi dile getirecek iletişim araçları yok.

Onun için biz, insanları, ömürleri unuttukları bir deneyimle başlayan, bekledikleri ama ne olduğunu anlamadıkları bir deneyimle son bulan kimseler olarak düşüneceğiz. Roman yazarının kişi diye kullandığı yaratıklar bunlar ya da ilk bakışta bunlara ben-

zer kimselerdir. Romancının, amacına uygun düşen her şeyi anımsayabilmek, anlayabilmek yetkisi vardır. Kişilerinin bütün gizli dünyasını bilir. Peki ama, onları doğumlarından ne kadar sonra ele alması ve ölüme ne ölçüde yaklaşıncaya değin izlemesi gerekir? Sonra, insanoğlunun bu iki garip deneyimi konusunda neler demesi, okuyucuda ne gibi duygular uyandırması beklenecek?

Üçüncü sırada, içimizdeki can ateşini sürdürme işlemi olan beslenme yer alıyor. Doğumdan önce başlayan beslenmeyi doğumdan sonra anneler yürütür; bir süre sonra kişi kendisi üstlenerek, her gün birtakım nesneleri, yaptığı işe şaşmadan, bıkıp usanmaksızın, yüzündeki bir delikten içeri tıkıştırır durur. Bilinenle unutulan iki şey arasında bir dizi halkadır beslenme: Bir uçtan sıkıca, anımsamadığımız doğumumuza bağlıdır, öteki ucu ise bu sabah ettiğimiz kahvaltıya uzanır. Birçok bakımlardan kendisine benzeyen uyku gibi, beslenme de yalnızca gücümüzü tazelemekle kalmaz; estetik bir yanı da vardır, çünkü yediklerimizin tadı iyi ya da kötü olabilir. Öyleyse, iki ayrı yönü bulunan beslenme olayı romanda nasıl işlenecektir?

Dördüncü sırada uyku geliyor. Ömrümüzün ortalama üçte biri, öteki insanlardan, uygarlıktan ve hatta yalnızlık dediğimiz durumdan uzak geçer. Bu sırada, pek tanımadığımız bir dünyaya dalar gideriz. Uyanınca bu dünya bize bir parça her şeyin silinip yok olduğu, bir parça gizli gerçeklerin açıklandığı, bir parça da dünyamızın karikatürleştiği bir yer olarak görünür. «Düşümde bir merdiven gördüm», «Düşümde cenneti gördüm» ya da «Dün gece düş görmedim» deriz. Uyku nedir, düş nasıl bir şeydir, bunları tartışacak değilim. Yalnızca, ömrümüzün büyük

bir bölümünün uyku ve düşle geçtiğini, tarih denen şeyin insan ömrünün ancak üçte ikisiyle ilgilendiğini, açıklamalarını bu üçte ikiye dayanarak yaptığını belirtmek istiyorum. Romancı da buna benzer bir tutum içinde midir acaba?

Son olarak sevgi geliyor. Bu ünlü sözcüğü en geniş, en renksiz anlamında kullanıyorum. İlkin kuru ve kısa olarak cinsellik konusuna değinelim. Doğduktan bir süre sonra, hayvanlarda olduğu gibi insanlarda da değişiklikler olur; bu değişiklikler insanları başka insanlarla birleşmeye, başka insanlar üretmeye yöneltir; böylece insan soyu sürüp gider. Cinsel duygular ergenlikten önce başlar, üretkenliğin bitmesinden sonra da canlı kalır. Etkileri evlenme çağında daha açıkça görülmekle birlikte, aslında bütün ömür boyu yok olmaz. Cinsel duygular dışında, gene yetişkinlik çağına doğru güçlenen başka duygularımız vardır. Bunlar; dostluk, iyi yüreklilik, yurt sevgisi, Tanrı sevgisi, gerçek sevgisi gibi insan ruhunu yücelten duygulardır. Bunlarla cinsel duygular arasındaki bağı burada saptamaya kalkıştığımız an, aramızda kavga çıkar. Böyle bir kavga, Walter Scott konusunda çıkabilecek bir kavga kadar, belki de daha sert olur. Bu nedenle konuya ilişkin değişik görüşleri sıralamakla yetineceğim. Bazı insanlar cinselliğin esas olduğunu; yurt sevgisi, dost sevgisi, Tanrı sevgisi gibi öteki bütün sevgilerin temelinde cinselliğin yattığını söylüyorlar. Kimileri, cinsel sevginin öteki sevgi türleriyle bağlantılı bulunduğunu, ancak onların kaynağı olmadığını, aradaki bağın önemli sayılamayacağını ileri sürüyor; kimileri ise aralarında hiçbir bağ görmüyorlar. Ben ancak şu kadarını öneriyorum: Bu duyguların tümüne sevgi adını verelim ve sevgiyi insanın yaşadığı deneyimlerin beşincisi sayalım. İnsan se-

vince hem bir şeyler almaya, hem bir şeyler vermeye çalışır. Bu ikili amaç, sevgiyi beslenme ya da uykudan daha karmaşık yapar. Sevgi aynı zamanda hem bencildir, hem başkasının iyiliğini gözetir. Bu iki nitelikten biri ne kadar güçlenirse güçlensin, ötekini tam olarak yok edemez. Peki, sevgi ne kadar zamanımızı alır? Kabaca bir soru, ama konumuzla ilgisi bulunduğundan sorulması gerekiyor. Uyku yirmi dört saatimizin aşağı yukarı sekizini alır; beslenme ise aşağı yukarı ikisini. İki saat de sevgiye verelim mi? İki saat bol bol yeter. Sevgi öteki uğraşlarımıza sızabilmekte (açlıkla uyku da öyledir), daha önemsiz birtakım uğraşları başlatabilmektedir. Örneğin, aile sevgisi bir kimsenin zamanının büyük bir bölümünü borsada, Tanrı sevgisi kilisede geçirmesine yol açabilir. Ancak, böyle birinin sevdiği bir kişi ya da şeyle günde iki saatten çok duygu alışverişinde bulunabileceğini düşünmek güçtür. Sevgiyi saydığımız öteki deneyimlerimizden ayıran şey, işte bu duygu alışverişi, hem alma, hem verme isteği, cömertlik ve beklenti karışımıdır.

İnsan yapısı aşağı yukarı budur. Kendisi de aynı yapıda olan roman yazarı, kalemi eline alır ve kolaylık olsun diye «esinlenme» adını verdiğimiz garip duruma girerek kişiler yaratmaya uğraşır. Belki bu kişilerin romanda başka şeylere uyması gerekebilir (sık sık görülen bu durumun en aşırı örnekleri Henry James'in romanlarıdır); böyle bir gereklilik karşısında kişiler, insan yaratılışını zorlayarak değiştireceklerdir elbet. Ancak konumuz bu değil; biz şu anda, bütün ilgisini kişileri üstünde toplayan, onlar uğruna öykü olay örgüsü, biçim, güzellik gibi şeylerin çoğunu gözden çıkarmaya hazır bulunan roman yazarının içinde bulunduğu daha yalın bir durumu gözden geçiriyoruz.

Peki, roman kişileri gerçek insanlardan hangi bakımlardan ayrılırlar? Aslında roman kişileri hakkında genelleme yapılamaz, çünkü aralarında bilimsel anlamda ortak hiçbir şey yoktur. Sözgelişi, bu kişilerde salgı bezleri bulunması gerekmez; oysa gerçek insanların hepsinin salgı bezleri vardır. Ancak gene de, kesin olarak tanımlanamadıkları halde roman kişilerinin davranışlarında bazı benzerlikler görülmektedir.

İlkin, roman kişileri dünyaya insandan çok posta paketi gibi gelirler. Romanda bir doğum olunca, postacı bebeği kapıya getirir, yaşlıca kişilerden biri kapıdan bebeği alır, okuyuculara gösterir; bundan sonra bebek, genellikle ta konuşana ya da olayların gelişmesine yardımcı olabilecek yaşa gelinceye kadar buzdolabında saklanır. Romancının bu ve benzeri bütün uygulamalarda gerçek yaşamdan ayrılmasının hem iyi, hem kötü bir nedeni vardır. Bunlara birazdan değineceğiz. Ancak, görüyorsunuz, roman dünyasında insanların tanıtılışı ne kadar özensizce oluyor. Laurence Sterne'den James Joyce'a uzanan sürede hemen hemen hiçbir yazar, ne doğum hakkındaki gerçekleri kullanmaya, ne de kendisi yeni olgular bulmaya çalışmıştır. Sonra hiç kimse, duygusallığa kaçmadan, özleme kapılmadan, bebek psikolojisine eğilmeyi, bu alanda saklı yatan konu zenginliğinden yararlanmayı denememiştir. Belki de böyle bir şey yapılamaz. Bu konuda biraz sonra karara varacağız.

Buna karşılık, ölüm olayının ele alınışı gözleme çok daha fazla dayanıyor. Üstelik, değişik biçimlerde sunulduğuna bakılırsa, roman yazarları ölüm konusuna bir yakınlık duyuyorlar. Çünkü ölüm romanı derli toplu bir sonuca ulaştırır. Daha az göze çarpan bir

neden de şudur: Romancı her şeyi zaman içinde ele aldığından, yaşamın bilinen gerçeklerinden ölümün karanlığına doğru gitmeyi, doğumun karanlığından bilinen gerçeklere doğru ilerlemekten daha kolay bulmaktadır. Kişileri öldüğü sırada yazar artık onları iyice anlayabilecek, haklarında hem gerçeklere uyup, hem de kendi hayal gücünden doğan şeyler söyleyebilecek durumdadır. Gerçekle hayal gücünün kaynaşması en güçlü sonuçları yaratır. Trollope'un *The Last Chronicle of Barset* adlı romanındaki Mrs. Proudie'nin ölümünü alalım. Sıradan küçük bir olay, ancak korkunç bir etki yaratıyor. Çünkü Trollope, Mrs. Proudie'yi birçok yerde dolaştırır, yeteneklerini gösterir, konuşturur, kişiliğini, huyunu suyunu sıkıcılığa varan bir ölçüde ortaya koyar. Mrs. Proudie'nin sonu gelmiştir artık; yatağının kenarında, oturduğu yerde kalp krizi geçirir ve ölür. Romancı, gerçek dünyanın sıradan ölüm olaylarından aşağı yukarı dilediği gibi yararlanabilir; dilerse, bu konuda işine yarayacak hemen her şeyi kendisi de uydurabilir. Ölümün karanlık kapıları romancıya açıktır; kişilerini bu kapılardan geçtikten sonra bile izleyebilir, yeter ki hayal gücü keskin olsun ve «ölümden sonraki yaşam» konusunda bize ruh çağıranların sözlerine benzer şeyler aktarmaya kalkışmasın.

Saydığımız beş olgunun üçüncüsü olan beslenme konusunda neler söyleyebiliriz? Romanda beslenme büyük ölçüde toplumsal bir olaydır. Kişileri bir araya getirir. Ne var ki, bu kişilerin yiyeceğe ruhsal bakımdan gerek duydukları çok enderdir. Yediklerinden hoşlandıkları pek az görülür; özel bir durum gerektirmedikçe sindirim nedir bilmezler. Bizler gibi onlar da birbirlerine karşı güçlü istekler duyar, ancak bizim kahvaltıya, öğle yemeğine duyduğumuz aynı güçlü

istekler onlarda yoktur. Şiirde bile yiyeceğe, hiç değilse yiyeceğin estetik yönüne, romandakinden daha büyük yer verilmiştir. Milton ile Keats, yiyecek içecekten alınan tadı yansıtmakta Meredith'den daha başarılıdır.

Uyku da romanda baştan savma bir tutumla ele alınmıştır. Uyumanın yarattığı kendinden geçme duygusunu belirtmek ya da düş dünyasını anlatma yolunda bir çaba yoktur. Romanlarda görülen düşler, ya mantıklıdır ya da geçmişle geleceğin parça parça bir araya gelmesinden oluşan pırıltılı birer resimdir. Bir amaç uğruna kitapta yer alırlar ve bu amaç, kişinin bütün yaşamını değil, yalnızca uyanıkken yaşadığı saatleri aydınlatmaktır. Roman kişileri hiçbir zaman ömürlerinin üçte biri karanlıklar içinde geçen kimseler olarak düşünülmez.Bu, tarihçilerin gün ışığıyla sınırlı bulunan insan anlayışıdır; uyku konusu dışında, roman yazarı böyle bir anlayıştan kaçınır. Peki, romancı niçin uykuyu anlamaya çalışmasın ya da kitaplarında canlandırmasın? Unutmayalım ki, romancı yoktan var edebilme hakkına sahiptir; ayrıca yarattıklarının ne zaman doğru, ne zaman yanlış olduğunu bilmek çok kolaydır, çünkü yazarın yaratıcılık ateşi bizi inandırıcılığı bulunmayan şeylerin üstünden bile aşırıp götürebilmektedir. Bununla birlikte, roman yazarları bugüne kadar ne uykuyu olduğu gibi yansıtmış, ne de kendi hayal ettikleri gibi canlandırmışlardır. Görülen durum bu ikisinin karışımıdır.

Sevgiye gelince, romanda sevginin ne çok yer tuttuğunu hepiniz bilirsiniz; ayrıca bu uygulamanın romanlara zararı dokunduğu, onları tekdüze ve sıkıcı yaptığı yolundaki görüşüme belki siz de katılıyorsunuzdur. İnsan yaşamının bu yanı, özellikle sevişme biçiminde, romanlara neden bu kadar cömertçe ak-

tarılmıştır? Roman denince aşağı yukarı aklımıza birleşmek isteyen ve bazen sonunda birleşebilen bir erkekle kadın arasındaki gönül ilişkisi gelir. Oysa kendi yaşamınızı düşünün, birtakım başka insanların yaşayışına bakın, göreceksiniz ki gerçek durum bundan çok daha değişik, çok daha karmaşıktır.

Yapaylıktan uzak, iyi romanlarda bile sevgiye aşırı bir yer verilmesinin iki nedeni vardır. Birincisi şu: Roman yazarı kişilerini tasarlayıp yaratma işlemine geçince, sevgi bir yönü ya da bütün yönleriyle zihninde ağır basıyor ve yazar farkına varmadan bu kişileri gönül ilişkilerine karşı aşırı ölçüde duyarlı yapıyor. Aşırı ölçüde diyorum, çünkü gerçek yaşamda olsa, aynı kişiler sevmek sevilmekle bu denli uğraşmazlardı. Roman kişilerinin birbirlerine karşı gösterdikleri bu sürekli duyarlılık, Henry Fielding gibi «sağlıklı» denen yazarların romanlarında bile dikkat çekecek boyutlardadır. Oysa günlük yaşamda, boş zamanları bol kimselerin dışında, böyle bir şey görülmez. Evet, gerçek yaşamda da zaman zaman büyük tutkular, büyük heyecanlar vardır; ama bu sürekli bilinçlilik ve doymak bilmez açlık durumu, bu durmadan kendini yeni ilişkilere uydurma çabası yoktur. Bence bu durum, romanını yazdığı sırada romancının kendi içindeki duygu ve düşüncelerin kitabına yansımasından doğmakta, romanlarda sevginin ağır basması biraz da bundan ileri gelmektedir.

İkinci nedene gelince, aslında mantık açısından bakılırsa, ikinci nedenin incelememizin başka bir bölümünde ele alınması gerekir; ama ben burada değineceğim. Yazarlar ölümden olduğu kadar sevgiden de hoşlanıyorlar, çünkü romanlarını kolayca sona erdirmelerini sağlıyor. Sevgiyi değişmez bir şeymiş gibi sunabilmekte, okuyucu da bunu kolayca benimse-

mektedir, çünkü sevgi konusundaki yanlış inançlarımızdan biri de sevginin hiç bitmeyeceğidir. Bitmediği değil, bitmeyeceği. Oysa hem tarih, hem kendi deneyimlerimiz bize göstermektedir ki, insanlar arasındaki ilişkilerden hiçbiri sürekli değildir; insanların kendileri gibi ilişkileri de değişkendir; bu ilişkilerin sürekli olabilmeleri için ustaca bir denge içinde tutulmaları gerekir; süreklilik kazandıkları zaman ise, insanlararası ilişki olmaktan çıkarak, birer toplumsal alışkanlık durumuna girerler, çünkü ağırlık artık sevgiden evliliğe geçmiştir. Bütün bunları biliriz; biliriz ama gene de bu acı gerçekleri geleceğe uygulamaya içimiz elvermez. Geleceğin bambaşka olacağını umarız. İleride karşımıza ya tam gönlümüze göre biri çıkacak ya da tanıdığımız biri değişerek kusursuz bir kişi olacaktır. Her şey olduğu gibi sürecek, beklenmedik olaylara karşı uyanık durmamız gerekmeyecektir. Biz de sonsuza dek mutlu ya da belki mutsuz yaşayıp gideceğiz. Güçlü her duygu insanda yanlış bir süreklilik inancı yaratır; roman yazarları işte bu inanca dört elle sarılmışlardır. Romanlarını çoğu zaman evlilikle bitirirler; böyle bir bitişe bizim de bir diyeceğimiz yoktur, çünkü bizim kendi özlemlerimizi dile getirmişlerdir.

Gerçek insanlarla roman kişileri arasında yaptığımız bu karşılaştırmayı burada bitirmek gerekiyor. Roman kişileri, soydaşları olan gerçek insanlardan daha kaypak, daha ele avuca gelmez kimselerdir. Yüzlerce değişik romancının zihninden doğup birbirlerine ters düşen yöntemlerle yaratıldıkları için, haklarında genellemeler yapmaktan kaçınmalıyız. Ancak gene de bu konuda birkaç söz söyleyebiliriz. Roman kişileri birden doğarlar, ölme süreleri uzatılabilir, az yerler, az uyurlar, yorulup usanmadan başkalarıyla

ilişki içindedirler. En önemlisi, roman kişilerini gerçek insanlardan daha yakından tanıyabiliriz, çünkü roman kişilerini yaratan da, anlatan da aynı kimsedir. Çok abartarak söyleyecek olursak, «Eğer Tanrı evrenin öyküsünü anlatabilseydi, o zaman evren bir romana dönüşürdü,» diyebiliriz. Çünkü romanda temel ilke, yaratıcı ile yazarın aynı kişi olmasıdır.

Bu soyut düşüncelerden sonra şimdi kolay bir roman kişisi alarak inceleyelim. Moll Flanders işimizi görür. Moll, adını taşıyan romanı dolduran, daha doğrusu büyük bir bahçedeki tek bir ağaç gibi romanda orta yerde duran bir kişidir. Çevrede onunla boy ölçüşecek başka kimseler olmadığından, kendisine her yönden bakabiliriz. Walter Scott gibi Daniel Defoe da bir öykü anlatıyor; Scott'da olduğu gibi *Moll Flanders*'da da belki sonradan kullanılır düşüncesiyle bir sonuca bağlanmadan bırakılmış olaylar görüyoruz. Moll'un ilk evliliğinden olan çocuklar bunun bir örneğidir. Ancak, Scott'la Defoe arasındaki benzerliği zorlamak doğru değildir. Defoe'nun ilgisi Moll'un üstünde toplanmıştır, bu yüzden romanın biçimi doğal bir gelişmeyle onun kişiliğinden çıkar. İki erkek kardeşten büyüğünce baştan çıkarıldıktan sonra küçüğüyle evlenen Moll, ömrünün genç ve parlak yıllarında koca peşindedir. Yosmalıkta gözü yoktur, çünkü sevgi dolu, dürüst yüreğinin bütün gücüyle nefret ettiği bir şeydir yosmalık. Defoe'nun yarattığı suçlular dünyasında gerek Moll, gerekse öteki kişilerin büyük çoğunluğu birbirlerine iyi davranırlar, birbirlerinin duygularına saygılıdırlar; bağlandıkları kimseler uğruna tehlikeye atılmaktan çekinmezler. Aslında Defoe gerçeğin böyle olmadığını bilir; bilir ama gene de kişilerinin içindeki doğal iyiliği üstün çıkarır. Öyle anlaşılıyor ki bunun nedeni, yazarın New-

gate Cezaevi'nde başından geçen önemli olaydır. Neler geçmiş, bilmiyoruz; belki kendisi de unutmuştur. Çünkü işi başından aşkın, savruk bir gazeteci, ateşli bir siyaset adamıydı Defoe. Ama cezaevinde bir şeyler geçtiği belli; Moll ile Roxana işte bu olayın yol açtığı belirsiz, ama çok güçlü bir duygunun ürünüdür. Moll etten kemikten oluşan canlı bir roman kişisidir; sıkı, tombul kolları bacakları vardır; yatar kalkar, yankesicilik eder. Başından geçenleri anlatırken kendi dış görünüşünden söz etmediği halde, gözümüzün önüne soluk alan, yiyip içen ve genellikle romanlara girmeyen birçok şey yapan boylu boslu bir kadın gelir. Önceleri hep kendine koca bulmaya çalışmaktadır; üç, belki dört adamla birden evlidir; kocalarından birinin de kendi kardeşi olduğu ortaya çıkar. Moll bu adamların hepsiyle mutlu olur; onlar Moll'a iyi davranırlar, Moll da onlara. Bakın kumaşçı kocasıyla çıktığı eğlenceli bir geziyi nasıl anlatıyor (Moll bu adamdan hiçbir zaman pek hoşlanmamıştır).

*Bir gün bana, «Gel şekerim, seninle şöyle bir hafta kent dışında gezip dolaşalım, olur mu?» dedi. «Olur, şekerim, nereye gitmek istiyorsun?» dedim. «Nereye olursa. Bir hafta süreyle beylik taslamak istiyorum. Seninle Oxford'a gidelim,» dedi. «Nasıl gideceğiz? Ben ata binemem ki. Arabayla da gidilebilecek gibi değil, çok uzak,» dedim. «Çok uzakmış! İlahi karıcığım, altı atın çektiği bir arabanın gidemeyeceği uzaklık yoktur. Eğer seni gezmeye götüreceksem, sultanlar gibi yolculuk ettiririm ben,» dedi. «Cümbüşlü bir gezi, ha? Sen istiyorsan, ben de varım,» dedim. Gün kararlaştırdık, güzel bir araba,*

*çok iyi atlar kiraladık. Bir arabacı, bir arabacı yamağı, süslü özel giyimli iki uşak, arabanın yanında gidecek atlı bir bey ile şapkasında tüy takılı bir çocuk tuttuk. Uşaklar bizimkine hep «Lord Hazretleri» diyordu; konakladığımız hanlardaki hancılar da öyle. Bense «Sayın Düşes» olup çıkmıştım. Böylece Oxford'a vardık. Yolculuğumuz çok hoş geçti; çünkü doğrusu yeryüzünde çulsuz hiçbir dilenci soyluluk taslamakta kocamla boy ölçüşemezdi. Oxford'un görülmeye değer yerlerinin hepsini gezdik; bizim Lord Hazretleri'nin velisi bulunduğu bir yeğenimizi üniversiteye yazdırmak konusunda iki üç öğretim üyesiyle konuştuk, delikanlının öğretmenliğini üstlerine alıp alamayacaklarını sorduk. Sonra, yoksul birkaç bilim adamıyla daha görüştük; kendilerine en azından Lord Hazretleri'nin özel papazlığı görevine atanabilecekleri umudunu vererek eğlendik. Böylece, soylu kişiler gibi paramızı har vurup harman savurduktan sonra Northampton'a geçtik. Sözü uzatmayayım, aşağı yukarı on iki gün gezdik, doksan üç İngiliz lirasından çıkarak evimize döndük.*

Şimdi bu parçayı Moll ile çok sevdiği kocası Lancashire'lı Jemmy arasında geçen sahneyle karşılaştıralım. Adam soyguncudur; kendini varlıklı bir kimse olarak tanıtır, Moll da zenginlik taslamaktadır. Birbirlerini tuzağa düşürerek evlenirler. Sonra gerçek ortaya çıkar. Defoe eğer iyice düşünüp taşınmadan yazan bir romancı olsaydı, Dickens'ın *Our Mutual Friend*'indeki Lammle ile karısı gibi, tutup Moll ile ko-

casını karşılıklı suçlamalara giriştirirdi. Oysa Defoe kendini Moll'un sağduyusuyla mizah duygusuna bırakmıştır. Burada yazara yolunu gösteren Moll'dur.

> *Kendisine, «Gönlümü çabucak kazanacağını anlamıştım; şimdi beni üzen şu ki, senin bu kadar iyi oluşuna karşılık ben, oynadığın bütün oyunları bağışladığımı, seninle kolayca anlaşıp kaynaşacağımı gösterebilecek durumda değilim. Ama ne yapacağız şimdi, hayatım? İkimiz de yandık. Geçinecek paramız olmadıktan sonra anlaşabilmenin ne yararı var?» dedim.*
>
> *Birlikte birçok çözüm yolları düşündük; ancak, elde avuçta bir şey olmayınca, çözüm yolu ne eylesin. Sonunda artık susmamı rica etti, çünkü sözlerin yüreğimi dağlıyor, dedi. Bunun üzerine başka şeylerden söz ettik bir süre; sonra sarılıp yattık, uyuduk.*

Defoe'nun yarattığı bu sahne, hem gerçek yaşama Dickens'ınkinden daha uygun, hem okuması daha eğlenceli. Burada karı kocanın karşısına dikilen şey, yazarın ahlak anlayışı değil yaşamın gerçekleridir. İyi yürekli, sağduyu sahibi kimseler olduklarından, birbirlerine bağırıp çağırmazlar. Daha sonraki yıllarda Moll koca peşinde koşmayı bir yana bırakıp hırsızlığa başlar. Kendisi böyle bir değişikliği kötüye gidiş saymaktadır. Bundan sonra romana karanlık bir hava çöker. Ancak, Moll eskisi gibi dayanıklıdır, eğlendiricidir. Dans dersinden dönen küçük bir kız çocuğunun altın kolyesini çaldıktan sonraki düşünceleri ne kadar haklıdır. Hırsızlık, St. Bartholomew's Sokağı'na çıkan ufak bir geçitte olur; bugün

de gidip görebilirsiniz bu geçidi, Londra'nın her yanı Defoe'nun izlerini taşır. O anda Moll'un içinden çocuğu öldürmek geçer; ancak öldürmez, çünkü içinde doğuveren bu öldürme isteği çok cılızdır. Ne var ki, kızın atlattığı tehlikeyi bildiği için, «zavallı yavruyu böyle yalnız başına yollara salan» anne babaya çok kızar ve bu olayın onlara «gelecekte kızlarına daha iyi göz kulak olmayı öğreteceğini» düşünür. Böyle bir sahneyi günümüzün ruhbilimci yazarları olsa ne ağır ve gösterişli bir biçimde anlatmaya kalkışırlardı. Oysa Defoe'nun kaleminden su gibi akıp gidiyor. Bu durumu romanın başka bir yerinde daha görürüz: Moll bir adamı dolandırır, sonradan tatlı bir dille ona kendisini dolandırdığını söyleyerek iyice gözüne girer ve bir daha adamı aldatmaya gönlü elvermez. Moll'un her davranışı bizi biraz şaşırtıp sarsar; ama bu, beklediğini bulamamanın yol açtığı bir irkilme değil, canlı bir varlığın neden olduğu bir ürpermedir. Moll'a güleriz, ancak acı acı ya da kendimizi üstün görerek değil. Ne ikiyüzlü, ne de budaladır Moll.

Romanın sonlarına doğru bir kumaşçı dükkânında iki genç satıcı kız Moll'u suçüstü yakalar: «Dil döküp yalvarabilirdim kendilerine, ama bir yararı olmazdı, çünkü ağızlarından ateşler saçan iki ejderden daha öfkeliydiler.» Polis çağırırlar, Moll tutuklanır, ölüm cezasına çarptırılır. Sonradan cezası sürgüne çevrilerek Virginia'ya gönderilir. Kara bulutlar yakışık almayan bir çabuklukla dağılmaya başlamıştır. Kendisine hırsızlığı ilk öğreten yaşlı kadının yardımıyla yolculuğu çok güzel geçer. Üstelik, Lancashire'lı kocası Jemmy de onunla sürgüne gönderilmektedir. Virginia'ya vardıklarında, Moll kardeşi olan eski kocasının orada oturduğunu öğrenerek üzülür. Jemmy'ye bir şey söylemez. Adam ölünce, durumu öğrenen

Jemmy, gerçeği kendisinden gizlediği için karısını ayıplar. Bunun dışında yakındığı bir şey yoktur, çünkü birbirlerini hâlâ sevmektedirler. Böylece roman iyi bir sonla biterken, Moll'un sesi baştaki kadar canlı ve güçlüdür: «Ömrümüzün kalan yıllarını o güne kadar işlediğimiz kötülüklere tövbeler ederek geçirmeye karar verdik.»

Moll tövbesinde içtendir. Ancak yüzeysel düşünen kimseler onu ikiyüzlülükle suçlar. Moll'un yaratılışındaki bir insan, suç işlemek ile yakalanmak arasında sürekli bir ayırım yapamaz. Moll, çok kısa bir süre bu ayırımı yapar, ama sonra gene iki şeyi birbirine karıştırır. İşte bu nedenle, olaylara bakış açısı son derece doğaldır. Felsefesi, «Yaşamak böyledir işte» sözüyle özetlenebilir; onun için cehennem, Newgate Cezaevi'dir. Tutup Moll'a ya da yaratıcısı Defoe'ya, «Şaka bir yana, şimdi söyle bakalım Tanrıya inanıyor musun sen?» diye soracak olsak, bize, günümüzde aynı soydan gelme kimselerin kullandığı bir dille, şöyle diyecektir: «Elbet Tanrıya inanıyorum, sen beni ne sanıyorsun yani?» İnançsızlığı «inanmıyorum» sözünden çok daha kesin bir biçimde ortaya koyan bir inanç anlatımıdır bu.

O halde *Moll Flanders*'ı kişilerin her şeyden önemli oldukları ve en geniş hareket özgürlüğüne sahip bulundukları romanlara örnek gösterebiliriz. Gerçi Defoe, Moll'un bilmeden evlendiği erkek kardeşini temel alarak, üstünkörü bir olay örgüsü kurmaya çalışır, ama çabası pek baştan savma bir çabadır. Örneğin, Moll'u Oxford'a gezmeye götüren yasal kocası birden ortadan yok olur ve bir daha sözü edilmez. Moll'un dışında hiçbir şeyin önemi yoktur. Boş bir tarlaya dikilmiş bir ağaç gibi, romanda tek başına durur Moll. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, kesinlikle gerçek

bir insan görünümündedir. Bunu belirttikten sonra şimdi şu soruyu sormamız gerekir: Gerçek yaşamda Moll ile karşılaşsak, acaba kendisini tanıyabilir miyiz? Çünkü, unutmayalım, hâlâ roman kişileriyle gerçek insanlar arasındaki ayırım üstünde duruyoruz. Ne gariptir ki, Moll gibi her bakımdan günlük yaşama uyan, soyut ilkelerden uzak, doğal bir roman kişisi bile arasak, çevremizde her yönüyle tıpkı Moll olan birini bulamayız. Şimdi sesimi birden değiştirerek, her zamanki sesimle size, «Bakın, Moll dinleyicilerin içinde, işte. (İçinizden birinin adını söyleyerek) Aman, dikkat edin... Bey, size çok yakın, sonra cep saatinize uzanıverir,» diyecek olsam, yanıldığımı hemen bilirsiniz. Ayrıca gene bilirsiniz ki, yanılgım sırf olasılıklar açısından değildir (bu tür bir yanılmanın önemi yoktur), aynı zamanda gerçek dünyayla roman dünyası arasındaki derin uçurumu görememekten ileri gelmektedir. Oysa, «Bakın, dinleyiciler arasında Moll'a benzeyen biri var,» diyecek olsam, belki bana gene inanmazdınız, ama yaptığım budalaca densizliğe kızmazdınız; çünkü bu durumda yalnız olasılıklar açısından yanılmış olurdum. Moll'un şu anda Cambridge'de ya da İngiltere'nin başka bir yerinde olduğunu ileri sürmek budalaca bir şeydir. Niçin?

Bu sorunun karşılığını gelecek hafta, kişilerle romandaki öteki öğeler arasında uyum isteyen daha karmaşık yapıtlar ele aldığımız zaman daha kolay verebileceğiz. O zaman, bütün edebiyat kitaplarında okuduğumuz, sınavlarda geçerli saydığımız, herkesin bildiği şu estetik karşılığı verebileceğiz: Roman, günlük yaşamda geçerliği bulunmayan, kendine özgü kuralları olan bir sanat yapıtıdır; romandaki kişiler işte bu kurallara uygun biçimde yaşadıkları zaman gerçeklik kazanırlar. Amelia ya da Emma şu anda dinleyi-

ciler arasında olamazlar, çünkü onlar ancak adlarını taşıyan romanlarda, Fielding ile Jane Austen'ın yarattığı dünyalarda yaşayabilirler. Bizlerle aralarında sanatın ayırıcı duvarları yükselmektedir. Amelia ile Emma gerçek insanlara benzeyebilirler; ama bu benzerlikten ötürü değil de, inandırıcı oldukları için gerçektirler.

Böyle bir karşılık, estetik ilkelere dayanan iyi bir karşılıktır; buradan yola çıkarak ileride birtakım sağlam sonuçlara ulaşacağız. Ne var ki, bulduğumuz bu karşılık, *Moll Flanders* gibi kişinin her şeyden önce geldiği ve dilediği gibi davranabildiği romanlar için yetersizdir. Estetiğe daha az, ruhbilime daha çok dayanan bir karşılık bulmamız gerekiyor. Neden Moll burada aramızda olamaz? Onu bizlerden ayıran nedir? Bu soruların karşılığı, Alain'den size aktardığım sözlerde dolaylı olarak verilmiştir: Moll burada bizlerle olamaz; çünkü o, iç yaşamın gizlilik taşımadığı, yaratıcısıyla yazarı bir olan, bizimkinden apayrı bir dünyanın insanıdır. Artık roman kişilerinin ne zaman gerçeklik kazandıkları konusunda da bir tanım yapabiliriz: Roman yazarı bir kişi hakkında her şeyi biliyorsa, o kişi gerçektir. Yazar bildiklerinin hepsini bize anlatmak istemeyebilir; bildiklerinin çoğunu, hatta herkesin açıkça görebileceği şeyleri bile gizleyebilir. Ancak, söz konusu kişi hakkmdaki her şeyi açıklamamış da olsa, romancı bizde her şeyin açıklanabileceği yolunda bir duygu uyandıracaktır. Bu duygu ise, günlük yaşamda hiçbir zaman edinemeyeceğimiz bir gerçeklik izlenimi yaratır.

Çünkü insanlar arasındaki ilişkilere yalnızca toplum içinde yaşamanın bir gereği olarak değil de, kendi içlerinde taşıdıkları değeri gözeterek baktığımız an, ürkütücü bir durumla karşılaşırız. İnsanlar bir-

birlerini ancak üstünkörü anlayabilmektedir; asıl benliklerini isteseler bile açığa vuramazlar. İçtenlik dediğimiz şey gerçek içtenlik değildir; bir başkasını tam olarak anlayacağımızı ummak boş bir beklentidir. Oysa roman kişilerini bütün yönleriyle tanıyabilir, böylece okumadan aldığımız tadın yanı sıra, gerçek insanları anlayamamanın sakıncalarını giderme olanağını buluruz. Bu bakımdan roman, tarihten daha doğrudur, çünkü kanıtlarla sınırlı değildir. Hepimiz kendi deneyimlerimizden biliriz: Yaşamda kanıtların ötesine taşan bir şey vardır. Roman yazarı işte bu fazlalığı doğru olarak yakalayamamış bile olsa, en azından yakalamaya çalışmıştır. Romancı kişilerini postayla gelen bebekler gibi sunabilir; uzun süre uyku uyutmadan, yedirip içirmeden yaşatabilir; âşık edebilir, aşktan başka şey düşünmez bir duruma getirebilir. Yeter ki haklarında her şeyi biliyormuş gibi davransın, yeter ki bu kişiler kendi yarattığı kimseler olsun. Moll Flanders işte bu nedenle burada aramızda bulunamaz; Amelia ile Emma'nın aramızda olmayışlarının nedenlerinden biri de budur. Onlar, iç dünyaları açıklanmış ya da açıklanabilen kimselerdir; bizler ise, iç dünyaları gizli kimseleriz.

İşte bu yüzden, kötü kişileri konu eden romanlar bile bizlere avuntu kaynağı olabilmektedir; gerçekten de roman, asıl yaşamdakinden daha kolay anlaşılır, dolayısıyla daha başa çıkılabilir bir insan soyu göstererek, kendimizi anlayışlı ve güçlü sanmamızı sağlar.

# DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

## K İ Ş İ L E R

## (II)

Şimdi kişileri yaşamdan romana aktarma konusundan yeni bir çevreye uydurma konusuna geçiyoruz. İnsanların yaşamdan alınarak bir romana konup konamayacağı ya da tersi bir işlemle, romanlardan çıkarak bu odada bizimle bulunup bulunamayacakları sorusunun tartışmasını bitirdik. Ulaştığımız sonuç olumsuz çıktı ve bizi çok daha önemli bir soruya götürdü: Günlük yaşamda birbirimizi anlayabiliyor muyuz? Bugün ele alacağımız sorunlar daha bilimsel olacak. Kişileri, romanın olay örgüsü, ahlak anlayışı, genel havası ve öteki kişileriyle olan ilişkileri açısından inceleyecek, romancının gerek duyduğu başka şeylere uymak zorunda bulunduklarını göreceğiz.

Demek ki bundan böyle, roman kişilerinin gerçek yaşama bütün yönleriyle uygun düşmelerini beklemeyeceğiz; yalnızca benzemelerini bekleyeceğiz. Jane

Austen'ın romanlarındaki bir kişinin, örneğin Miss Bates'in, gerçek bir insan gibi olduğunu söylediğimiz zaman demek istediğimiz şudur: Miss Bates'in her bir parçası yaşamın bir parçasına tıpatıp uygundur; ama tümüyle düşünüldüğünde, Miss Bates tanıdığımız, evde kalmış, geveze bir kadına benzemektedir. Miss Bates, yüzlerce bağ ile, yaşadığı Highbury köyüne bağlıdır. Annesini, Jane Fairfax'i, Frank Churchill ile Box Hill'in bütün insanlarını da birlikte getirmeden Miss Bates'i yerinden oynatamayız. Oysa Moll Flanders, hiç değilse deney yapmak amacıyla, bulunduğu yerden çekip alınabilir. Jane Austen'ın romanları Defoe'nunkilerden daha karmaşıktır, çünkü kişiler birbirlerine bağımlıdırlar; ayrıca olay örgüsü, işi daha da karıştırır. Gerçi *Emma*'daki olay örgüsü pek önemli değildir; üstelik olay örgüsüne Miss Bates'in katkısı pek azdır. Ancak gene de ortada bir olay örgüsü vardır ve Miss Bates bellibaşlı kişilerle ilişkili olduğundan, romanda öyle sıkı sıkıya örülmüş bir doku oluşur ki, içinden hiçbir şey çıkarılamaz. Miss Bates ile Emma, Moll gibi orta yerde tek başına duran ağaçlara değil de, çalılıklardaki bodur bitkilere benzer. Çalılık seyreltmekte deneyimi bulunan herkes, hem sökülüp başka yere dikilen çalıların, hem de geride kalanların nasıl zavallı bir görünüş aldıklarını bilir. Çoğu romanda kişiler yayılıp seyrelemez, çünkü karşılıklı olarak birbirlerini dizginlemeleri gereklidir.

Artık gitgide anlıyoruz ki, romancının kullanacağı şeyler iyice birbirlerine girmiş durumdadır. Yazar, bir yandan zaman sırası içinde «sonra... sonra... sonra» diye sürüp giden bir öykü anlatacaktır; istese bostan korkuluklarını konu alarak güzel bir öykü yazabilecekken, tutup insanları ele alacaktır; bir yandan zaman içinde geçen yaşamı işlerken, bir yandan da

değerlere göre yaşananı işleyecektir. Roman kişileri gel deyince uysalca gelirler; ama aslında başkaldırma duygusuyla doludurlar, çünkü pek çok bakımdan gerçek insanlara benzerler. Kendi başlarına buyruk olmaya çalışır, bu yüzden de ikide bir romanın temel amacına ters düşen davranışlarda bulunurlar. Yazarın elinden kurtulur, denetim dışına çıkarlar. Romancının yarattığı dünyanın insanları olmakla birlikte, çoğunlukla o dünya ile uyum içinde değildirler. Kendilerine tam bir özgürlük verilecek olursa, tekmeyi basıp romanı parça parça ederler; çok sıkı bir denetim altında tutulacak olurlarsa, ölüp giderek öç alır, kitabı içten içe çürüterek yok ederler.

Oyun yazarı da bu güçlüklerle yüz yüzedir; hatta oyun yazarı bir de kadınlı erkekli oyuncularla uğraşmak zorundadır. Oyuncular bir bakarsınız canlandırdıkları kişilerden yana çıkarlar, bir bakarsınız oyunun tümünden yana. Çoğu zaman ise, sanki her ikisinin de kanlı bıçaklı düşmanıdırlar. Oyuncuların oyuna koydukları ağırlık hesaba kitaba gelecek türden değildir; işin içine onlar girince, bir sanat yapıtı nasıl oluyor da ayakta kalabiliyor, şaşıyorum. Biz daha ilkel bir sanat biçimiyle ilgili olduğumuza göre, kaygılanmamız gerekmez. Ancak, giderayak belirtelim: Genellikle tiyatro oyunları, oynanınca kitapta okuduğumuzdan daha başarılı oluyor ve ne garip ki, işin içine bir avuç ürkek, içleri yükselme tutkusu dolu kadın ve erkek oyuncu girince Shakespeare'i, Çehov'u daha iyi anlayabiliyoruz.

Roman yazarlarının da karşılaştıkları birçok güçlük var; biz bugün onların bu güçlükleri yenmek için kullandıkları yollardan ikisini inceleyeceğiz. Bunlar içgüdüyle bulunmuş yollardır; çünkü kitabını yazarken romancının uyguladığı yöntemler, bizim inceler-

ken kullandığımız yöntemlerden başkadır. Bu yollardan ilki, değişik türden kişiler kullanmaktır, ikincisi ise bakış açısıyla ilgilidir.

Roman kişilerini «yalınkat» kişiler, «yuvarlak» kişiler diye ikiye ayırabiliriz. Yalınkat kişilere on yedinci yüzyılda «humour» adı verilirdi; bunlara kimi zaman «tip», kimi zaman «karikatür» de denmektedir. Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi, kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar. Gerçek yalınkat kişiler, «Mr. Micawber'ı hiçbir zaman bırakmayacağım,» gibi tek bir tümceyle anlatılabilen kişilerdir. Mrs. Micawber kocasını bırakmayacağını söyler ve bırakmaz; böylece de kişiliği ortaya konmuş olur. *The Bride of Lammermoor*'daki Balderstone'un sözünü alalım: «Efendimin evindeki yoksulluğu, yalan dolanla da olsa, gizlemeliyim.» Caleb tıpatıp böyle demiyor, ama söylediği şey kendisini tam olarak tanımlıyor. Caleb bu sözün dışında bir varlığa sahip değildir; ne hoşlandığı bir şey vardır, ne de en tutarlı uşakları bile karmaşık kişilere dönüştüren birtakım özel, güçlü istekleri ve özlemleri. Her ne yapar, nereye giderse, ne yalanlar kıvırır ya da ne tabaklar kırarsa, hep efendisinin yoksulluğunu gizlemek içindir. Ondaki bir *saplantı* değildir bu; çünkü adam bomboş, içinde bu düşüncenin saplanabileceği hiçbir şey yok. Caleb'in kendisidir bu düşünce; onun bütün kişiliği, bu düşüncenin kıyısından köşesinden sızan ve romandaki başka şeylerle etkileşim sonucu doğan, yaşam kıvılcımlarından kaynaklanır. Marcel Proust'u alalım: Proust'da Parma Prensesi ya da Legrandin gibi pek çok sayıda yalınkat kişi vardır. Bunlardan her biri tek bir tümceyle dile getirilebilir. Prenses, «İyi yürekli olmaya özellikle

dikkat etmeliyim,» der ve özellikle dikkat etmenin dışında hiçbir şey yapmaz. Romandaki öbür kişiler arasında Prenses'ten daha karmaşık kişiliği olanlar, bu iyi yürekliliğin içyüzünü kolayca görürler, çünkü Prenses'in iyi yürekliliği dikkatinin bir sonucudur, o kadar.

Yalınkat kişilerin bir büyük yararı, romanda ne zaman ortaya çıksalar, kolayca tanınabilmeleridir. Okuyucunun bakan gözü değil de, gönül gözü tanır onları; bakan gözler, kişileri ancak özel adları geçtikçe görür. Rus romanlarında yalınkat kişiler pek bulunmaz; oysa bulunsalar kesinlikle yararlı olurlardı. Yazarın bir noktaya tüm gücüyle yüklenmesi kendisine kolaylık sağlar. Yalınkat roman kişileri işte bu yüzden yazar için çok yararlıdır; bir kez okuyucuya tanıtıldılar mı, bir daha tanıtılmaları gerekmez. Hiçbir zaman yazarın denetiminden çıkmaz, gelişmeleri için çabada bulunmasını gerektirmez, kendi havalarını kendileri yaratırlar. Uzay boşluğunda ya da yıldızlar arasında, tavla pulları gibi oraya buraya itilen, boyutları önceden saptanmış ışıklı diskler gibidirler.

Yalınkat roman kişilerinin ikinci yararı, okuyucunun bunları sonradan kolayca anımsayabilmesidir. Olayların etkisiyle değişmediklerinden, okuyucunun aklında değişmez bir biçimde yer ederler. Bu durum, olup bitenlerden sonra geriye bakıldığında, bu kişilere gönül rahatlatıcı bir nitelik kazandırır, içinde yer aldıkları romanların unutulup gitse bile yaşamalarını sağlar. George Meredith'in *Evan Harrington* adlı romanındaki Kontes bu konuda iyi bir örnektir. Kontes hakkında anımsadıklarımızı, Thackeray'in Becky Sharp'ı hakkında anımsadıklarımızla karşılaştıracak olursak görürüz ki, Kontes'in yaptıklarını, başından geçenleri unutmuşuz; aklımızda yalnızca dış görünü-

şü ile kişiliğini dile getiren şu söz kalmış: «Sevgili babamızla övünüyoruz, ama gene de anısını gizli tutmamız gerekiyor.» Onun bütün zengin mizahının kaynağı budur. Kontes yalınkat bir kişidir, Becky ise çok yönlü, yuvarlak. Becky de çıkarı peşinde koşan bir kimsedir, ama onu bir tek sözle özetleyemeyiz. Sonra, Becky'yi içinde yer aldığı büyük olaylarla ilişkili olarak ve bu olayların etkisi altında değiştiği biçimde anımsarız. Başka bir deyişle, kendisini kolayca anımsayamayız, çünkü roman boyunca kimi zaman parlamakta, kimi zaman karanlıklara gömülmektedir. Gerçek bir insan gibi değişik yönleri vardır Becky'nin. Bütün insanlar, kalıcılık özlemi içindedir; bilgili, görgülü kimseler bile. Sıradan insanlar için ise, kalıcılık bir sanat yapıtının başlıca varlık nedenidir. Hepimiz romanların kalıcı olmalarını, bize barınaklık etmelerini, içlerindeki kişilerin değişmemelerini isteriz. Yalınkat kişiler, biraz da işte bu isteği karşıladıkları için yararlıdırlar.

Ancak gene de, geçen hafta bizim de yaptığımız gibi gerçek yaşamı inceden inceye göz önünde tutan eleştiriciler, romanda insanların bu biçimde canlandırılmasını pek doğru bulmuyorlar. Kraliçe Victoria bir tek sözle özetlenemeyeceğine göre, Mrs. Micawber neden özetlenebilsin, diyorlar. Bugün en önde gelen yazarlarımızdan biri olan Norman Douglas da bu düşüncedeki eleştiricilerdendir. Şimdi size aktaracağım yazıda Douglas, yalınkat kişilere yöneltilen eleştiriyi güçlü bir biçimde dile getirmektedir. Bu satırlar, o sırada kavgaya tutuştuğu D.H. Lawrence'a yazdığı bir açık mektuptan alınmıştır. Bu iki dev dövüşçü arasındaki çatışmada atılan yumrukların sertliği karşısında bizler kendimizi, olayı seyirci yerlerinden izleyen kadınlar gibi hissediyoruz. Douglas, gerçek bir

kişinin yaşam öyküsünü anlattığı bir kitapta Lawrence'ın «roman yöntemi» kullanarak, o kişiyi yanlış gösterdiğinden yakınır ve roman yönteminin ne olduğunu açıklar:

> *Diyebilirim ki, roman yöntemi, sıradan kişilerin zihin karmaşıklığını anlamazlıktan gelmeye dayanır. Yazınsal amaçlarla bir adamın ya da bir kadının iki üç yönü seçilir, bütün öbür yönleri bir yana bırakılır. Seçilenler genellikle o kimsenin en göze çarpan, bu yüzden de kişiliğini belirlemekte yarar sağlayan niteliklerdir. Özel olarak seçilen, bu niteliklere uymayan her şey atılır. Atılması da gereklidir, yoksa anlatılanlar tutarsız olur. Elimizdeki bilgiler şunlar, şunlar. Bu bilgilere aykırı düşen ne varsa hepsi atılmalıdır. Demek oluyor ki, roman yöntemi, çoğu zaman mantıklı nedenlerle de olsa yanlış bir ilkeye dayanmaktadır: Yazar dilediği özellikleri alıyor, geri kalanlara el sürmüyor. Kişinin seçilen yönleri kendi içlerinde doğru olabilir, ama sayıları pek azdır. Yazarın söyledikleri gerçeğe uygun olabilir, ancak bunlar hiçbir zaman gerçeğin tümü değildir. Roman yöntemi işte budur; yaşamın gerçekliğini bozar.*

Bu biçimde tanımlanan roman yöntemi, elbette gerçek yaşam öyküleri için kötü bir yöntemdir, çünkü hiçbir insan basit değildir. Ancak, romanda belli bir yeri vardır: Karmaşık bir roman çoğu zaman çok yönlü yuvarlak kişiler kadar yalınkat kişiler de gerektirir ve bu kişiler arasındaki çatışmaların yol aç-

tığı sonuçlar, gerçek yaşamı Norman Douglas'ın ileri sürdüğünden daha doğru bir biçimde yansıtır. Bu konuda Charles Dickens'ın durumu aydınlatıcıdır. Dickens'ın nerdeyse bütün kişileri yalınkattır. (David Copperfield ile Pip çok yönlü olmaya çalışırlar, ama öyle büyük bir çekingenlikle çalışırlar ki, etten kemikten insanlardan çok, su kabarcıklarına benzerler.) Bunların her biri tek bir tümceyle özetlenebilir, ama gene de şaşılacak bir derinlik duygusu uyandırır. Belki de Dickens'ın o engin yaşam gücü, bir parça kişilerine de geçmekte, yazarın canlılığı, kişilerin canlılığıymış gibi gözükmektedir. El çabukluğuyla yapılan bir gösteri gibidir bu: Mr. Pickwick'e yandan bakacak olursak, bir plak gibi yamyassı olduğunu görürüz. Ne var ki, Mr. Pickwick kendini bize bu açıdan göstermeyecek kadar becerikli ve iyi eğitilmiş bir kişidir. Hep az çok bir derinliği varmış havasındadır. Kız okulundaki dolaba kapatıldığı sırada ise, ağırlıkta Vindsor'da çamaşır sepeti içindeki Falstaff'tan aşağı değildir sanki. Dickens'ın dehası biraz da, romanda her ortaya çıkışlarında hemen tanıdığımız tipler ve karikatürler kullandığı halde, yarattığı etkilerin kuru ve cansız, sunduğu insanlık tablosunun yüzeysel olmamasından ileri gelir. Dickens'ı beğenmeyenlerin dayandıkları çok haklı nedenler vardır. Kötü bir romancı olması gerekirdi; ama büyük yazarlarımız arasındadır ve onun yalınkat kişilerle elde ettiği üstün başarı, yalınkatlığın belki de katı eleştiricilerin ileri sürdükleri gibi kötü bir şey olmadığını gösterir.

Ya da H.G. Wells'i ele alalım. Kipps ile *Tono-Bungay*'deki George'un yengesini saymazsak, Wells'in romanlarındaki bütün kişiler resim gibi yalınkat kimselerdir. Ancak bu resimlere canlılık veren öyle bir güç vardır ki, biz onların karmaşıklığının yüzey-

de yattığını, bükülecek ya da üstleri bir parça kazınacak olsa, bu karmaşıklığın uçup gideceğini unuturuz. Gerçekten de, Wells'in kişileri birer tümceyle özetlenemez. Wells gözleme Dickens'dan daha çok bağlı kalan bir romancıdır; basmakalıp insan örnekleri yaratmaz; ancak gene de kişileri kendi güçleriyle yaşayan insanlar değildir. Onları canlandırıp hareket geçiren, okuyucuyu kandırarak bir derinlikleri varmış gibi gösteren, yaratıcılarının usta ve güçlü elleridir. Wells ile Dickens gibi iyi, ama kusurlu romancılar bir yerden bir yere enerji aktarmakta çok beceriklidirler. Bunların romanlarının yaşayan kesimleri, cansız kesimlerini etkileyerek harekete geçirir ve kişilerin inandırıcı bir biçimde davranıp konuşmalarını sağlar. Bu romancılar, yazdıklarının her bir yanına doğrudan doğruya kendileri dokunan, yaratıcı parmaklarını sanki romandaki her tümce, her sözcük üstünde gezindiren, kusursuz romancılardan çok başkadırlar. Richardson, Defoe, Jane Austen, işte bu anlamda kusursuzdurlar; romanları büyük olmayabilir, ancak elleri sürekli olarak onların üstündedir. Düğmeye dokunmaları ile zilin çalması bir olur; oysa, kişileri doğrudan doğruya yazarın denetimi altında bulunmayan romanlarda, düğmeye dokunmakla zilin çalması arasında ufak bir süre geçer.

Kabul etmek gerekiyor ki, tek tek yalınkat kişiler yaratmak, çok yönlü yuvarlak kişiler yaratmak kadar büyük bir başarı değildir; ayrıca yalınkat kişiler arasında en iyileri güldürücü olanlarıdır. Ağırbaşlı ya da acıklıları insanı sıkabilir. Ortaya her çıkışlarında, «Öcümü alıyorum», ya da «Yüreğim insanlık için kan ağlıyor,» gibi tanımlayıcı sözlerini bağırdılar mı, içimizi sıkıntı basar. Sevilen çağdaş bir yazarımızın romanlarından biri, «Şuradaki katırtırnak-

larıyla kaplı yeri sürüp temizleyeceğim,» diyen Sussex'li bir çiftçi üstüne kurulmuştur. Çiftçi ortada, katırtırnakları da önünde; katırtırnaklarını sürüp sökeceğim diyor ve dediğini yapıyor. Ancak bu, «Mr. Micawber'ı hiçbir zaman bırakmayacağım,» demek gibi değil, çünkü çiftçinin tutarlılığı bizi öyle sıkıyor ki, katırtırnaklarını sökebiliyor mu, sökemiyor mu, umurumuzda olmuyor. Yazar, çiftçinin tanımlayıcı sözünü çözümleyip insan yaratılışının öbür yönlerine bağlamış olsaydı, sıkılmazdık. O zaman tanımlayıcı söz çiftçiyi bir tümceye indirgemez, yalnızca ondaki bir saplantıyı dile getirirdi. Başka bir deyişle, adam yalınkat bir çiftçi olmaktan çıkar, çok yönlü bir çiftçi olurdu. Acıklı bir rolü uzun süre yalnızca çok yönlü kişiler üstlenebilir ve güldürü ile tutarlılık dışında kalan bütün duyguları ancak onlar uyandırabilir.

Şimdi iki boyutlu yalınkat kişileri bir yana bırakarak, çok boyutlu yuvarlak kişilere geçmek için, Jane Austen'ın *Mansfield Park*'ını alalım ve kucağında köpeğiyle kanepesinde oturan Lady Bertram'a bir göz atalım. Romanlarda gördüğümüz hayvanların çoğu gibi Lady Bertram'ın finosu da iki boyutludur. Yalnızca bir kez, o da pek yapmacık bir biçimde, yoldan çıkıp bahçedeki güllerin arasına girdiğini görürüz. Nerdeyse bütün kitap boyunca Lady Bertram da köpeği kadar yalın bir yapıya sahiptir. Tanımlayıcı sözü, «Ben iyi yürekli bir insanım, ama kendimi yormamam gerekiyor,» tümcesidir ve bütün davranışları bu ilkeden kaynaklanmaktadır. Ancak, sonunda acı bir olay geçer: Lady Bertram'ın iki kızının başlarına çok kötü, Napolyon savaşlarından bile kat kat kötü şeyler gelir. Jane Austen'ın evreninde insanın uğrayabileceği en büyük kötülüktür bu. Julia sevdiği adama kaçar; kocasıyla mutlu olmayan Maria evini terk ede-

rek sevgilisine gider. Lady Bertram'ın tepkisini dile getiren tümce anlamlıdır: «Lady Bertram öyle derin derin düşünmedi, ama Sir Thomas'ın gösterdiği doğrultuda bütün önemli noktaları hakça gözden geçirdi ve böylece olanları bütün kötülüğüyle kavradı; işlenen suçun, yapılan alçaklığın önemini azaltmak için ne kendi bir çaba gösterdi, ne de Fanny'nin öğütlerine başvurdu.» Bu ağır sözler bir zamanlar beni kaygılandırırdı, çünkü Jane Austen burada ahlak anlayışının dizginlerini elinden kaçirmış diye düşünürdüm. Şöyle diyordum: Jane Austen yazar olarak elbette suçu ve kötülüğü kınayabilir, kınıyor da; sonra, Fanny ile Edmund'a çekebilecekleri her türlü acıyı çektiriyor, çektirmesi de gerekir. Ama, sesi soluğu çıkmayan, davranışlarında tutarlı Lady Bertram'ı üzmeye ne hakkı var? Onu üzüp sarsmak, köpeğine üç ayrı yüz takıp küçücük finoyu cehennemin kapısına bekçi dikmek gibi bir şey olmuyor mu? Lady Bertram'ın, «Şu Julia ile Maria'nın başlarına gelenler de korkunç, insanı yiyip bitiren bir şey doğrusu; bu Fanny de nerelerde? Gene bir ilmek kaçırmışım,» diyerek sedirden kımıldamaması gerekmez miydi?

Böyle düşünüyordum, çünkü Jane Austen'ın yöntemini anlamamıştım, tıpkı Walter Scott'un da aynı yanlışı yaparak onu küçük bir fildişi parçası üstüne resimler yapıyor diye kutlaması gibi. Jane Austen küçük alanlar içinde çalışır, ama hiç de iki boyutlu bir sanatçı değildir. Kişilerinin tümü ya çok yönlü karmaşık kimselerdir ya da çok yönlüye dönüşebilecek niteliktedir. Miss Bates'in bile bir beyni, Elizabeth Bishop'un bile bir yüreği vardır. İşte bunu kavradık mı, Lady Bertram'ın ateşli bir ahlakçı kesilmesi artık bizi tedirgin etmez, çünkü birdenbire genişlemiş ve yalınkatlıktan kurtularak küçük bir küreye dönüşmüş-

tür. Doğrudur, Lady Betram romanın sonunda yassılaşıp yeniden yalınkat olur; geride bıraktığı etkin izlenim tek bir tümceyle özetlenebilir. Ne var ki, Jane Austen işin başından böyle sınırlı tasarlamış değildir onu. Lady Bertram'ın her ortaya çıkışında gösterdiği canlılık bundan ileri gelir. Dickens'ın kişileri her karşımıza çıkışta bizde hep aynı hoşlanma duygusunu uyandırdıkları halde, Jane Austen'ınkiler nasıl oluyor da her gördüğümüzde biraz değişik tatlar verebiliyor? Nasıl oluyor da konuşmalarda birbirleriyle bu denli iyi kaynaşabiliyor, görünürde herhangi bir çaba harcamadan birbirlerinin içlerini ortaya dökmelerini sağlıyor, hiçbir zaman önceden tasarlanmış bir rolü oynamıyorlar? Bu soruya değişik biçimde karşılıklar verilebilir. Dickens'ın tersine, Jane Austen gerçek bir sanatçıdır denebilir; abartmalardan, karikatürden kaçındığı söylenebilir. Ama verilebilecek en iyi karşılık şudur: Jane Austen'ın kişileri Dickens'ınkilerden daha küçük boyutlu oldukları halde, daha iyi bir bütünlük oluşturacak biçimde tasarlanmışlardır. İşlevleri çok yönlüdür; romanların olay örgüleri bu kişilerin yüklenmiş bulunduklarından daha ağır görevler üstlenmelerini bile gerektirseydi, onların bu görevlerin de altından kalkabilecek güçte oldukları görülürdü. Diyelim ki, *Persuasion*'da Cobb Irmağı'ndaki kazada Louisa Musgrove boynu kırılarak öldü. Jane Austen'ın bu ölüm olayını anlatışı zayıf, pek kadınca bir anlatım olurdu, çünkü şiddet olayları anlatmayı hiç beceremez. Ne var ki, ceset oradan uzaklaştırılır uzaklaştırılmaz, geride kalanlar duruma uygun düşen tepkiler gösterir, kişiliklerinin birtakım yeni yönlerini açığa vururlardı. Gerçi *Persuasion* roman olarak bozulurdu, ama okuyucu Captain Wentworth ile Anne hakkında şimdikinden daha çok bilgi edinmiş olurdu.

Jane Austen'ın bütün kişileri, romandaki durum ve olayların gerektirdiğinden daha geniş, daha kapsamlı bir yaşayışa hazırdırlar. Asıl yaşamlarının bu denli yeterli ve doyurucu olmasının nedeni işte budur.

Şimdi Lady Bertram ile o önemli tümceye dönelim. Bakınız Lady Bertram kendisini tanımlayan sözden nasıl ustalıkla ayrılarak, bu sözün geçerli olmadığı bir alana giriyor. «Lady Bertram öyle derin derin düşünmedi.» Tanımlayıcı söze tastamam uygun. «Ama Sir Thomas'ın gösterdiği doğrultuda, tüm önemli noktaları hakça gözden geçirdi.» Sir Thomas'ın yol göstermesi, tanımlayıcı sözün bir parçasıdır ve ona uygundur, ama Lady Bertram'ı bağımsız ve istenmeyen bir ahlak görüşüne doğru itmektedir. «Böylece, olanları tüm kötülüğüyle kavradı.» Özenle ortaya konan güçlü ahlak öğesi, burada çok yüksek bir noktaya ulaşıyor. Arkasından, olumsuz ifadelerle çok ustaca sağlanmış bir düşüş geliyor: «İşlenen suçun, yapılan alçaklığın önemini azaltmak için ne kendisi bir çaba gösterdi, ne de Fanny'nin öğütlerine başvurdu.» Tanımlayıcı söz yeniden ortaya çıkıyor, çünkü kural olarak Lady Bertram sıkıntıları hafife almaya çalışan ve bu amaçla Fanny'nin öğütlerine başvuran bir kimsedir. Gerçekten de son on yıldır Fanny ona akıl vermenin dışında bir şey yapmış değildir. Bir olumsuzluk bildirmekle birlikte, burada kullanılan sözcükler bize bunu anımsatıyor; böylece Lady Bertram'ın olağan durumu yeniden ortaya çıkmış, bir tek tümce içinde önce şişip çok yönlü, yuvarlak bir kişi olmuş, sonra sönüp yeniden yassılaşmıştır. Ne büyük ustalıkla yazıyor Jane Austen! Birkaç sözle Lady Bertram'ın boyutlarını genişletip büyütüyor ve bunu yapmakla Maria ile Julia'nın kaçışlarındaki olasılığı artırıyor. Olasılık diyorum, çünkü sevgilisiyle kaçmak şiddet eylem-

leri alanına girer ve önceden belirtildiği gibi, böyle eylemleri anlatmakta Jane Austen zayıf ve çekingendir. Okul çağlarında yazdığı romanların dışında gürültülü patırtılı olaylar canlandırmaz. Bütün şiddet eylemleri gözden uzakta geçmek zorundadır. (Louisa'nın uğradığı kaza ile Marianne Dashwood'un boğazının iltihaplanması, bu kuralın biraz dışına çıkan olaylardır.) Bu yüzden de Maria ile Julia'nın kaçmalarına ilişkin bütün yargıların içten ve inandırıcı olması gereklidir; yoksa, gerçekten kaçtılar mı, kaçmadılar mı diye kuşkuya düşebiliriz. Lady Bertram, kızlarının gerçekten kaçtıklarına inanmakta bize yardımcı olur. Maria ile Julia'nın kaçmaları ayrıca Fanny'nin yüceltilebilmesi için de zorunludur. Kısa bir tümceyle dile getirilen bu küçük nokta, büyük bir romancının kişilerine ne ince bir ustalıkla derinlik kazandırabildiğini göstermektedir.

Jane Austen'ın bütün romanlarında, böyle görünürde pek basit ve yalınkat olan, okuyucuya bir kez tanıtıldılar mı artık yeniden tanıtılma gerektirmeyen, ama gene de kişiliklerinin sınırları hiç kalıplaşmamış insanlar görürüz. Henry Tilney, Mr. Woodhouse, Charlotte Lucas bu tür kimselerdir. Jane Austen gerçi kişilerine «sağduyu», «kibir», «duyarlık», «önyargı» gibi basmakalıp nitelikler yakıştırıyor, ama onlar bu niteliklerin sınırları içinde sıkışıp kalmıyorlar.

Asıl «yuvarlak» kişilere gelince: Dolaylı olarak onları da tanımlamış bulunuyoruz. Bu konuda daha fazla söz söylemeye gerek yok. Yapacağım tek şey, yuvarlak saydığım birtakım roman kişilerinden örnekler vermek olacak. Böylece, daha sonra, yapılan tanımın geçerlilik derecesini ölçebileceğiz.

Örnekler şunlar: *Savaş ve Barış*'daki bellibaşlı kişiler ile Dostoyevski'nin bütün kişileri; Marcel Proust'

un kişilerinden birkaçı (örneğin ailenin yaşlı hizmetçisi, Guermantes Düşesi, M.de Charlus, Saint Loup); Flaubert'in, Moll Flanders gibi içinde yer aldığı romanı kaplayan, gönlünce yayılıp dilediğinde ortadan çekilen Madame Bovary'si; Thackeray'nin kişilerinden birkaçı (örneğin, Becky ile Beatrix); Fielding'in kişilerinden bazıları (Parson Adams, Tom Jones); Charlotte Bronte'nin bazı kişileri, özellikle Lucy Snowe. Daha pek çok kişi sayabiliriz, ama amacımız bunların eksiksiz bir dökümünü yapmak değil. Bir roman kişisinin çok yönlü olmadığını anlamak için, inandırıcı bir biçimde bizi şaşırtabiliyor mu, şaşırtamıyor mu, ona bakarız. Eğer hiç şaşırtamıyorsa, yalınkattır. Şaşırtabiliyor da inandırıcı olamıyorsa, yuvarlaklık taslayan yalınkat bir kişidir. Çok yönlü kişi, yaşamın (bir romanın yaprakları içindeki yaşamın) hesaba kitaba uymayan değişkenliğine sahiptir. Bu tür kişileri kimi zaman tek başlarına, ama daha çok yalınkat kişilerle bir arada kullanarak, yazar kişilerinin ortama uymalarını ve romanın öteki öğeleri ile bağdaşıp kaynaşmalarını sağlar.

Şimdi de romancıların karşılaştıkları güçlüklere buldukları ikinci çözüm yolunu, olayların anlatımında kullanılan bakış açısını ele alalım.

Kimi eleştiricilere göre, bakış açısı roman yazmanın temel taşıdır. Percy Lubbock, «Roman sanatında karışık, güç bir sorun olan yöntem sorunu, bence, tümüyle bakış açısı sorununa, yani anlatıcı ile anlatılanlar arasındaki ilişkiye, dayanmaktadır,» der. Lubbock, *The Craft of Fiction* adlı kitabında değişik bakış açılarını üstün bir yetenek ve derin bir anlayışla incelemektedir. Lubbock'a göre, romancı kişilerini, yan tutmadan ya da tutarak, bir gözlemci gibi dıştan anlatabilir; ya da onlara ilişkin her şeyi bilen, gören

tanrısal bir tutum takınarak içten anlatabilir; ya da tutup kendini romandaki kişilerden birinin yerine koyarak, bütün öteki kişilerin davranışlarının gerisinde yatan nedenleri bilmezlikten gelebilir ya da birtakım ara tutumlar takınabilir.

Percy Lubbock'un izinden giden eleştiriciler, roman estetiğini sağlam bir temele oturtacaklardır. Böyle bir temel oluşturmak konusunda ben kendim en ufak bir söz veremiyorum; benim yaptığım, roman sanatına dağınık, genel bir bakıştır. Sonra, bence romanda bütün yöntem sorunu, birtakım katı kurallara değil de, romancının yazdıklarını benimsetebilme gücüne indirgenebilir. Lubbock böyle bir gücün varlığını kabul ediyor ve takdirle karşılıyor; ancak, yöntem sorununda ona kıyıda köşede bir yer veriyor. Bense bu gücü sorunun tam ortasında görüyorum. Bakınız Dickens *Bleak House*'da bu yazdıklarını benimsetme işini nasıl yapıyor. Romanın birinci bölümü her şeyi bilen, gören bir tutumla anlatılmıştır. Burada Dickens bizi Yüksek Mahkeme'nin içine sokar ve çarçabuk oradakileri tanıtır. İkinci bölümde bilgi sınırı bir parça daraltılmıştır. Burada da her şeyi Dickens'ın gözünden görürüz; ne var ki, açıklanmayan birtakım nedenlerle, yazarın gözleri zayıflamaya başlamıştır: Sir Leicester Dedlock hakkında bize bilgi verebiliyor, tam olarak değilse bile Lady Dedlock hakkında açıklamalarda bulunabiliyor; ama Mr. Tulkinghorn'a ilişkin hiçbir bilgi vermiyor. Üçüncü bölümde Dickens daha kusurludur; çünkü burada ortaya Esther Summerson adlı genç bir hanım çıkarır ve onun kılığına girerek romanı bundan sonra ona anlattırır. Esther, «Bu sayfaların benim payıma düşen bölümünü yazmaya başlarken epey güçlük çekiyorum, çünkü becerikli biri olmadığını biliyorum,» diye sızlanır ve kalemi elin-

den bırakana değin tutarlı ve başarılı bir biçimde anlatımını sürdürür. Ancak, Dickens her an kalemi Esther'ın elinden çekip alabilir ve onu bir yana bırakarak, yeniden kendisi yazmaya koyulabilir; bu sırada Esther nerededir bilmeyiz; ne yapmaktadır bizi ilgilendirmez. Mantık açısından *Bleak House* bölük pörçüktür, ama yazar bizi avucunun içine öyle bir almıştır ki, bakış açısındaki değişmelere aldırmayız.

Bakış açısındaki değişmelere okuyuculardan çok eleştiriciler karşı çıkıyorlar. Romanı bir yazın türü olarak yüceltmek amacıyla, bu eleştiriciler ona özgü sayılabilecek ve onu tiyatro oyunlarından ayırmaya yarayacak birtakım sorunlar yaratmak eğilimi içinde gibidirler. Bağımsız bir sanat dalı olarak kabul edilebilmesi için romanın kendi teknik güçlükleri bulunması gerektiğini düşünüyorlar. Bakış açısı kesinlikle romana özgü bir sorun olduğundan ötürü de, bu konuya aşırı bir önem veriyorlar. Bence romanda kişilerin uygun bir biçimde harman edilmesi, bakış açısından daha önemlidir. (Oyun yazarlarını da uğraştıran bir sorundur bu.) Bence yazar okuyucuyu avucunun içine alarak yazdıklarını ona benimsetmeli. Bu olmadan hiçbir şey olmaz.

Ünlü Fransız yazarı André Gide bir süre önce *Kalpazanlar* adlı bir roman yayımladı; tüm çağdaşlığına karşı Gide'in romanının *Bleak House* ile ortak bir yanı var: Mantık açısından bakıldığında o da bölük pörçük bir roman. Kimi yerde yazar her şeyi biliyormuş gibi bir tutum içinde; açıklamadığı hiçbir şey yok; kişilerinden uzakta durup onlara ilişkin yargılarda bulunuyor. Kimi yerde her şeyi bilmiyormuş, bilgisi sınırlıymış gibi davranıyor. Kimi yerde ise kendisi aradan büsbütün çekilip romanı günce yoluyla kişilerden birine anlattırıyor. *Bleak House*'daki gibi bura-

da da tutarlı bir bakış açısı yok. Bakış açısındaki değişmeleri Dickens yazarlık içgüdüsüyle yapmıştır; Gide ise yapaylığa varan bir incelikle yapıyor. Sonra Gide, bu beklenmedik değişmeler üzerinde upuzun açıklamalarda bulunuyor. Kendi kullandığı yönteme aşırı ölçüde ilgi gösteren bir roman yazarı ilginç olmaktan öteye gidemez. Böyle bir yazar, kişi yaratmayı bir yana bırakmıştır; kendi düşüncelerini çözümlemesine yardım etsin diye okuyucuyu yanına çağırmaktadır. Bu durum ise romanın duygu düzeyinde çok büyük düşüşlere yol açar. *Kalpazanlar* son yılların ilginç romanları arasında yer alıyor, ama çok önemli romanları arasında değildir. Doku olarak romana büyük bir hayranlık duymamak elden gelmiyor, ancak sınırsız bir övgüde bulunamıyoruz.

Vereceğimiz ikinci örnek için yeniden *Savaş ve Barış*'a bir göz atmak gerekecek. Burada ulaşacağımız sonuç büyük önem taşıyor: Tolstoy bizi Rusya'da bir aşağı bir yukarı dolaştırır. Bu sırada her şeyi bilen, gören bir tutum takınır; yarı yarıya bilen bir tutuma girer; durum gerektirdikçe, şurada burada, tiyatro oyunundaki gibi kendisi büsbütün aradan çekilir. Sonunda her şeyi kabul ederiz. Doğru, Percy Lubbock kabul etmiyor, gerçi *Savaş ve Barış*'ın büyük bir roman olduğuna inanıyor; ama belli ki, bakış açısı değişmese daha büyük bir roman sayacak. Tolstoy'un bütün gücünü ortaya koymadığını düşünüyor. Bence roman yazmanın kuralları böyle değil. Dickens ile Tolstoy'da olduğu gibi iyi sonuç alabiliyorsa, romancı bakış açısını değiştirebilir. Aslında, bakış açısındaki değişiklikler, romanda algı sınırlarının ve dolayısıyla bilgi alanlarının genişlediğinin ve daraldığının bir belirtisidir; algı sınırlarını değiştirme gücü ile bilgi alanlarını düzenleme yetkisi ise, bence roman türü-

nün büyük yararlarından biridir. Ayrıca, bu uygulama gerçek yaşamı algılayış biçimimize de çok benzemektedir. Kimi günler öbür günlere göre daha budala oluyoruz; arada bir başkalarının zihinlerinden geçenleri okuyabiliyoruz; ama her zaman yapamıyoruz bunu, çünkü kendi zihinlerimiz yorulmuş bulunuyor. Sonunda işte bu kesintiler yaşantımıza renk ve değişiklik katıyor. Birtakım roman yazarları (özellikle İngiliz yazarları) kitaplarındaki kişilere karşı da tıpkı böyle davranarak, onlarla diledikleri gibi oynamışlar, tutarsızlık etmişlerdir; ama onları bu yüzden niçin eleştirecekmişiz anlamıyorum.

Romanı okuduğumuz sırada bu tutarsızlıklar belli oluyorsa, o başka; o zaman eleştirmek gerekir. Bu durumda bir soru daha ortaya çıkıyor: Roman yazarı, kişilerine ilişkin her şeyi, bir sırdaş gibi, okuyucuya açıklamalı mı? Sorunun karşılığı aslında belirtilmiş bulunuyor: Açıklamasa daha iyi olur. Çünkü böyle bir açıklama tehlikelidir; genellikle romanda duygu düzeyinin düşmesine, düşünce ve heyecanın körelmesine, daha da kötüsü, tatsız bir güldürü etkisinin doğmasına yol açar; bizi, dostça, kişilerin sırtlarındaki kukla iplerini görmeye çağırır. Yazar sanki şöyle seslenmektedir bize: «Bayan A.'nın ne hoş bir görünüşü var değil mi? Kendisi eskiden beri en sevdiğim kişidir.» «Düşünelim bakalım Bay B. bunu neden yapıyor; kendisi belki de göründüğünden daha derin bir adam... Evet, bakın, altın gibi bir yüreği var. Onu size kısaca gösterdikten sonra, şimdi geri yerine koyuvereyim... Oldu işte, sanırım farkına bile varmadı.» «Bay C.'ye gelince, Bay C. içine kapanık, anlaşılmaz bir insan olmuştur her zaman.»

Bu gibi açıklamalar yazar ile okuyucu arasında bir yakınlık sağlar, ama buna karşılık romandaki ger-

çeklik duygusu ile yücelik havasını bozar. Düşüncelerinizi eleştirmesin diye birine içki ısmarlamaya benzer bu. Fielding ile Thackeray gücenmesinler ama, meyhane gevezeliğidir; yıkıcıdır; geçmiş yılların romanlarına bundan daha çok zararı dokunmuş hiçbir şey yoktur. Roman yazarının evren konusundaki görüşlerini okuyucuya açıklaması aynı şey değildir. Thomas Hardy ile Joseph Conrad'ın yaptıkları gibi, kişilerinden uzaklaşarak insan yaşamı konusunda kendi görüşlerine dayanan genellemeler yapmak tehlikeli değildir. Romana zarar veren şey, bir sırdaşlık havası içinde kişilere ilişkin olarak yapılan açıklamalardır, çünkü bunlar okuyucuyu kişilerden uzaklaştırıp yazarın zihnini incelemeye yöneltir. Oysa, bu sırada roman yazarının zihninde incelemeye değer pek bir şey bulunmaz, çünkü böyle anlarda zihin hiçbir zaman yaratıcı durumda değildir. «Gelin, biraz çene çalalım sizinle,» derken yazarın yaratıcılık ateşi sönmeye yüztutmuştur artık.

Kişiler üstünde söyleyeceklerimiz burada bitiyor; olay örgüsünü ele aldığımızda şimdiki sözlerimizin anlamı belki daha iyi ortaya çıkacak.

# BEŞİNCİ BÖLÜM

## OLAY ÖRGÜSÜ

Aristoteles şöyle der: «Kişilik insanın niteliklerini gösterir; oysa mutlu mudur, mutsuz mu, bunu belirten davranışlarıdır.» Daha önce Aristoteles'in burada yanıldığı kararına varmıştık, şimdi onun görüşünden ayrılmanın doğurduğu sonuçları göğüslememiz gerekiyor. Aristoteles gene, «İnsanların tüm mutlulukları, tüm acıları eylem biçiminde belirir,» diyor. Biz bunun böyle olmadığını biliyoruz. Bize göre mutluluk ile mutsuzluğun asıl yeri, her birimizin için için yaşadığımız, ancak kişileri yoluyla romancıya açık olan, gizli yaşamdır. Gizli yaşam demek, dıştan bakılınca hiçbir belirti göstermeyen yaşam demektir; yoksa pek çok kimsenin sandığı gibi, gelişigüzel ağızdan çıkan bir sözün, bir iç çekmenin dışa vurduğu yaşam değil. Uzun bir konuşma ya da adam öldürme kanıt olarak ne ise, bu tür bir söz ya da iç çekiş de odur: Bunların açığa vurduğu yaşam gizli olmaktan çıkarak eylem alanına girer.

Ancak, Aristoteles'i fazla eleştirmemeliyiz, çünkü o pek az roman okumuştu, günümüz romanını hiç bilmiyordu. Örneğin, Homeros'un *Odysseia*'sını okumuş, James Joyce'un *Ulysses*'ini okumamıştı. Üstelik gizli kapaklı şeylere ilgi duymayan yaratılışta bir adamdı. Ona göre insan zihni, eninde sonunda içinden her şeyin çekip çıkarılabileceği bir tür çamaşır teknesiydi. Sonra, yukarıda aktardığımız sözleri yazarken Aristoteles tiyatro sanatını düşünüyordu ve söyledikleri tiyatro için elbette geçerlidir. Tiyatro oyunlarında kişilerin tüm mutlulukları, tüm acıları eylem biçiminde belirir, belirmek zorundadır. Yoksa varlıkları anlaşılmaz. Tiyatro ile roman arasındaki büyük ayrılık işte buradadır.

Romanın özelliği şudur: roman yazarı hem kişileri hakkında bilgi verebilir, hem onların ağzından konuşabilir, hem de kendi kendilerine konuştukları zaman okuyucunun onları dinlemesini sağlayabilir. Elinde kişilerin aklından geçen düşünceleri gösterme olanağı vardır; dilerse düşünce düzeyinden daha derinlere inerek bilinçaltına da bakabilir. İnsanların kendi kendilerine söyledikleri sözler bile gerçeği tam yansıtmaz. İçin için duydukları mutluluk ya da mutsuzluk, kendilerinin de pek kavrayamadıkları etkenlerden doğmaktadır. Bu etkenler gün ışığına çıktılar mı gerçek niteliklerini hemen yitirirler. Bu konuda roman yazarının elinde çok iyi bir olanak vardır: romancı bilinçaltının kısa yoldan dosdoğru eyleme dönüşüşünü gösterebilir (aynı şeyi oyun yazarı da yapabilir); kişilerin kendi kendilerine söyledikleri sözler ile bilinçaltı arasındaki ilişkiyi de gösterebilir. Kişilerinin tüm iç dünyasına egemendir ve onun bu ayrıcalığı elinden alınamaz. Kimi zaman okuyucu sorar: «Peki, yazar nereden biliyor bunu? Olayları han-

gi bakış açısından görüyor? Bence burada tutarsızlık var; yazar, önce sınırlı bir bakış açısından her şeyi bilen tanrısal bakış açısına geçiyor, sonra yeniden eski, sınırlı duruma yöneliyor.» Bu tür sorular, suçlamalar insanda yargıç önüne çıkarılmış gibi sıkıntılı bir duygu uyandırıyor. Aslında okuyucu için önemli olan şey, bakış açısındaki değişmelerin, kişilerin iç dünyalarının inandırıcı, yani *pithanon* olup olmadığıdır. Çok sevdiği bu sözcük kulaklarında çınlarken Aristoteles'i artık yerine geri gönderebiliriz.

Aristoteles yerine dönüyor, ama geride bir parça kargaşa bırakarak gidiyor; çünkü insanın iç dünyasının sınırları bu denli genişleyince, bakalım olay örgüsünün başına neler gelecek. Edebiyat yapıtları çoğunlukla, kişilerle, ne olduğunu açıkça belirtmeksizin «sanat» adını verdiğimiz iki şeyden oluşur. Kişileri daha önce ele almış, öykü konusunu işlerken sanata da şöyle bir değinmiştik. Ancak, «zamanın uzayıp giden şeridinden kesilip çıkarılmış bir parça» olarak tanımlayabileceğimiz öykü, sanatın pek ilkel bir biçimidir. Biz şimdi roman sanatının çok daha üstün bir yönüne, olay örgüsüne geliyoruz. Olay örgüsü romanda yer alacak kişileri, tiyatro oyunlarında olduğu gibi aşağı yukarı kendi gereklerine uyacak biçimde yontulup hazır edilmiş durumda bulmaz. Kesin çizgilerden yoksun, iriyarı, ele avuca sığmaz kimselerdir bunlar; tıpkı bir buzdağı gibi dörtte üçleri gizlidir. Zavallı olay örgüsü, bu söz anlamaz koca yaratıklara Aristoteles'in o güzel güzel anlatıp hepimizi inandırdığı gelişme aşamalarının, yani «düğüm», «doruk», «çözüm» üçlüsünün, yararlarını sayıp döker boş yere. İçlerinden birkaçı yerlerinden kımıldayıp söz dinler; bu durumda ortaya tiyatro oyunu olması gereken bir roman çıkar. Ötekiler kulak asmazlar, kendi

başlarına bir yerlerde oturup sessizce düşünceye dalmak falan isterler. Yüksekçe bir devlet görevlisi olarak gözümde canlandırdığım bizim zavallı olay örgüsü, toplumsal görev anlayışına karşı gösterilen bu umursamazlığa çok üzülür. Sanki şöyle demektedir: «Böyle şey olmaz efendim. Bireycilik son derece değerli bir niteliktir; aslında benim görevim de bireylere dayanan bir görev; her zaman açıkça kabul etmişimdir bunu. Ancak bir sınırı var; siz işte bu sınırı aşıyorsunuz. Roman kişilerinin öyle uzun uzun düşünmeleri, kendi iç dünyalarının merdivenlerinde bir aşağı bir yukarı koşarak vakitlerini çarçur etmeleri doğru değildir. Olayların gelişmesine katkıda bulunmanız gerekir sizin; yoksa romanın yüksek çıkarları tehlikeye düşer.» Ne çok duymuşuzdur şu «olay örgüsüne katkıda bulunmak» sözünü! Tiyatro oyunlarında kişilerin bu kurala uyma gereği vardır; ancak böyle bir şey romanda ne ölçüde gereklidir?

Olay örgüsünün tanımını yapalım. Öyküyü, «olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması» biçiminde tanımlamıştık. Olay örgüsü de olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir. «Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü,» dersek, öykü olur. «Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü,» dersek, olay örgüsü olur. Zaman sırası bozulmuş değildir, ancak neden-sonuç ilişkisi yanında iyice gölgede kalmıştır. Şöyle diyelim: «Kraliçe öldü, nedenini kimse bilmiyordu; sonradan anlaşıldı ki, kralın ölümüne duyduğu üzüntüden ölmüş.» Bu, içine gizem katılmış bir olay örgüsüdür ve üstün gelişme olanakları bulunan bir örgü biçimidir. Zaman sırası bir yana bırakılmış, örgünün sınırlarının elverdiği ölçüde öyküden uzaklaşılmıştır. Kraliçenin ölümünü düşü-

nelim. Bu ölüm olayı öyküde geçerse, «Sonra ne olmuş?» diye sorarız; olay örgüsünde geçerse, «Niçin ölmüş?» deriz. Romanın bu iki yönü arasındaki temel ayrılık budur. Olay örgüsü, ağzı açık, şaşkın mağara adamlarından oluşan bir dinleyici topluluğuna, astığı astık, kestiği kestik zorba bir sultana ya da bunların günümüzdeki uzantıları olan sinema izleyicilerine anlatılamaz. Onları uyanık tutan, yalnızca öykünün gerektirdiği «Sonra ne olmuş? Ondan sonra ne olmuş?» sorularıdır. Bu gibi kimselerin romana merak duyguları dışında getirebilecekleri bir şey yoktur; oysa olay örgüsü okurdan zekâ ile bellek de ister.

Merak insanoğlunun yetenekleri arasında en az değer taşıyanlardan biridir. Günlük yaşamda görmüşsünüzdür, meraklı insanların belleği hemen her zaman zayıftır; sonra, bu gibi kimseler genellikle budala oluyorlar. Biri, size kaç kardeşiniz olduğunu sorarak söze başlıyorsa, bilin ki candan ilgi duyan bir kimse değildir. Aradan bir yıl geçsin, kendisiyle yeniden karşılaşın, büyük bir olasılıkla kaç kardeşiniz olduğunu soracaktır: Ağzı gene şapşalca yarı açıktır, gözleri gene yuvalarından dışarı uğramış gibi patlak patlaktır. Böyle biriyle dost olmak güçtür; meraklı iki kişinin kendi aralarında dostluk kurmaları ise olacak şey değildir. Merak duygusunun tek başına bize pek yararı yoktur; roman okumakta da bizi öyle çok bir yere götürmez; öykünün sınırları içinde bırakır, o kadar. Olay örgüsünü kavrayabilmek için, merak duygusunun yanına zekâ ile belleği de katmamız gerekir.

Önce zekâyı ele alalım. Meraklı okuyucu, romanda önüne yeni olgular çıktıkça bunlara şöyle bir göz gezdirip geçer; oysa akıllı okuyucu bunları zihniyle

algılar; her yeni olguyu hem ayrı olarak kendi içinde, hem de önceki sayfalarda okumuş bulunduğu öteki olgularla ilişkisi açısından görür. Okuduğu şeyin anlamını belki o sırada kavramaz; ama bilir ki, aradan bir süre geçince kavrayacaktır. George Meredith'in *The Egoist*'i gibi örgüsü çok iyi hazırlanmış romanlarda, olaylar çoğunlukla birbirlerini tamamlayıcı niteliktedir. İyi bir okuyucu, romanın bitiminde erişeceği yüksek tepenin üstünden geriye doğru bakarak olup bitenleri topluca gözden geçirmediği sürece, bunları doğru dürüst değerlendirebileceği umuduna kapılmaz. İşte romandaki bu gizem ya da şaşırtma öğesi, olay örgüsünde çok önemli bir yer tutar. Gizem duygusu da, şaşma duygusu da olayları anlatırken zaman sırası gözetmemekten doğar. Gizemli bir olay, zamanın akışı içinde gizli kalan bir cep gibidir; «Kraliçe neden öldü?» sorusunda kaba bir gizem türü vardır; gerçek anlamları ancak sayfalar sonra ortaya çıkan üstü kapalı söz ve davranışlar ise, daha ince bir gizem örneğidir. Olay örgüsünün temel taşıdır gizem; zekâ olmadan tadına varılamaz. Meraklı okuyucular burada da, «Sonra ne olmuş?» diye sorup geçerler. Oysa, gizemi değerlendirmek, ondan tat alabilmek için zihnimizin bir parçası olayların peşinden koşarken, bir parçasının da geride kalarak olup bitenler üstünde düşünmesi gerekir.

Böylece olay örgüsü için gerekli ikinci yetenek olan belleğe gelmiş bulunuyoruz.

Zekâ ile bellek birbirine sıkı sıkıya bağlıdır, çünkü insan anımsadığı şeyleri anlayamaz. Kraliçe öldüğü sırada eğer biz kralı unutup gitmişsek, ölüm nedenini hiçbir zaman kavrayamayız. Olay örgüsünü hazırlarken yazar bizden anımsama bekler, biz de kendisinden her şeyi bir sonuca bağlamasını bekle-

riz. Olay örgüsü yalın ve özlü olmalı; içindeki her davranışın, her sözün bir önemi bulunmalı. Karmaşık olduğu durumlarda bile, tüm parçaları, canlı bir varlığın parçaları gibi birbirine bağlanmalı, içinde ölü hiçbir şey kalmamalı. Olay örgüsü kolay anlaşılır olabilir, güç olabilir; içinde gizem bulunabilir ve bulunmalıdır da; ancak, okuyucuyu yanıltmaktan kesinlikle sakınmalıdır.

Zekâ, insan aklının durmadan ilerleyen parlak ucu, bellek ise çevreye saçtığı donuk pırıltıdır. İşte bu pırıltı, aşama aşama gelişen olay örgüsü üstüne yayılarak, yeni yeni ipuçları, zincirleme neden-sonuç bağlantıları bulacak, olup bitenleri bunların ışığında durmadan yeniden düzenleyip yeniden gözden geçirecektir. Eğer olay örgüsü iyi hazırlanmışsa, romanın sonunda okuyucuda uyandıracağı duygu; ipuçlarına, zincirleme neden-sonuç bağlantılarına ilişkin bir izlenim değil de, derli toplu sanatsal bir güzellik duygusu olacaktır. Romancı istese bu derli toplu yapıyı bir çırpıda gösterebilir; ancak bir çırpıda gösterecek olursa, o zaman olay örgüsü bu güzelliğe erişemez. Burada ilk kez güzellik konusu çıkıyor karşımıza. Romancının güzellik peşinde koşması doğru değildir; ne var ki, güzele ulaşamayan romancı başarıya da ulaşamaz. Güzelliğin roman sanatındaki gerçek yerini daha sonra ele alacağız. Şimdilik, bitmiş olay örgüsünün bir parçası olarak kabul ediniz yeter. «Olay örgüsünde benim ne işim var?» diye düşündüğünden ötürü biraz şaşırmış gibi duruyor karşımızda; ancak güzel dediğin biraz şaşırmış gibi durmalı. Güzellik Tanrıçası Venüs'ün rüzgârlar, çiçekler arasında, denizin dalgaları içinden doğuşunun resmini yapan Boticelli'nin de bildiği gibi, güzel yüze en yaraşan duygudur şaşkınlık. Güzelliğine şaşmayan, onu kendine

hak sayan güzel, her şeyden çok operaların süslü baş kadın oyuncularını anımsatır insana.

Olay örgüsüne dönelim ve konumuzu George Meredith ile sürdürelim.

Bugün Meredith'in ünü, yirmi otuz yıl önceki kadar büyük değil artık. O zamanlar adı tüm Cambridge'de yeri göğü sarsardı; ülkenin birçok öteki yöresinde, yurt dışında birçok yerde de durum öyleydi. Şiirlerinden birindeki şu dizenin beni çok kaygılandırdığını anımsıyorum: «İnsan hayatta ya satır oluyor, ya satırın vurduğu kütük.» Ben kendimin satır olmadığını biliyordum, ancak kütük olmak da istemiyordum. Anlaşılan kaygılanmak için ortada gerçek bir neden yokmuş, çünkü Meredith'in kendi yıldızı epeyce sönmüş durumda. İleride moda denilen çark dönecek, yıldızı yeniden bir parça parlayacaktır; ancak 1900 yıllarında sahip olduğu manevi gücüne artık bir daha erişemeyeceği kesindir. Meredith'in düşünce ve görüşleri pek dayanıklı çıkmadı. Duygusallığa karşı yönelttiği ağır saldırılar günümüz insanlarına artık sıkıcı geliyor, çünkü onlar aynı saldırıları daha ince yöntemlerle yürütüyorlar ve gürültülü patırtılı silahlar kullananların kendilerinin de duygusal oldukları kuşkusunu taşıyorlar. Meredith'in doğaya ilişkin görüş ve sezgileri de örneğin Thomas Hardy'ninkiler gibi kalıcı olmadı. Romanlarındaki doğa parçaları sulak, yemyeşil, gösterişli. Hardy'nin *The Return of the Native*'inin ilk bölümü gibi bir bölüm yazamazdı Meredith. İngiltere'de doğanın gerçekten trajik olan ve değişmeyen yönlerini görememiştir o; insan yaşamının gerçekten acıklı yönlerini de görememiştir. Ciddileşip soylu düşüncelere yöneldiği zaman, romanlarında kulak tırmalayıcı, insana sıkıntı veren bir ses, zorbaca bir tutum belirir. Sanırım bir bakı-

ma Meredith, Tennyson'a benziyordu; Tennyson gibi çok bağırmaktan o da ciğerlerini paraladı. Romanlarına bakıyoruz, içlerindeki toplumsal değerlerin çoğu uydurma, yakıştırma. Terziler terzi değil; kriket oyunları krikete benzemiyor; trenlerin bile trene benzediği yok. Romanlarındaki kırsal yörelerin varlıklı aileleri, sanki paketlerinden yeni çıkmışlar ve daha oyundaki yerlerini pek almamış gibi duruyorlar; sakallarına yapışan ambalaj samanları bile temizlenmiş değil. Meredith'in kişilerini içine yerleştirdiği toplum çevresi gerçekten çok gariptir. Bunun bir nedeni, romanlarında hayal ürünü öğelere yer vermesidir; bunu yapmaya hakkı var elbette. İkinci neden, yakıştırmacılığı, uydurmacılığıdır ki, bu yanlıştır. Bir yandan bu itici uydurmacılığı, öte yandan insanlara eskiden de tatsız gelen, ancak şimdi üstelik boş olduğu da söylenen o ahlak hocalığı düşünülecek olursa, Meredith'in yıldızının sönmesine şaşmamak gerekir. Ne var ki, bir açıdan gene de büyük bir romancıdır. İngiliz roman yazarları arasında en iyi olay örgüsü düzenleyen odur; bu konuyu ele alan herkesin onu saygıyla anması gerekir.

Meredith'in romanlarında olaylar birbirine sıkı sıkıya bağlanmış değildir. Örneğin Dickens'ın *Büyük Umutlar*'ında olup bitenleri bir tek tümceyle özetleyebiliriz de, Meredith'in *Harry Richmond*'ını özetleyemeyiz. Oysa bu romanların ikisi de bir gencin gelirinin kaynağı konusundaki yanılgısı üstüne kurulmuştur. Meredith'in olay örgüleri, trajedinin (hatta komedinin) esin perisi adına dikilmiş görkemli birer tapınak değildir; daha çok, ağaçlarla kaplı bayırlar arasına büyük ustalıkla yerleştirilmiş bir dizi kulübeye benzerler. Romandaki kişiler buralara kendi istekleriyle girer, sonra değişmiş olarak çıkarlar. Olay-

lar kişilerin karakter niteliklerinden doğar, olup bittikten sonra da o kişileri değişikliğe uğratır. Kişilerle olaylar birbirlerine sıkı bağlarla bağlıdır; Meredith bu bağlantıyı işte böyle düzenlemelerle sağlar. Çoğu kez hoşa giden, arada bir insana dokunaklı gelen, daima beklenmedik şeylerdir bu düzenlemeler. Beklenmedik, şaşırtıcı bir olayın arkasından okuyucuda bir yadırgama duygusu uyanmadı mı, olay örgüsü açısından işler yolunda gidiyor demektir. Gerçeğe uygun düşmeleri için roman kişileri tutarsızlıktan, aşırılıktan kaçınmak zorundadır; oysa olay örgüsünün beklenmedik şeylerle okuyucuyu şaşırtması gerekir. *Beauchamp's Career*'de Dr. Shrapnel'in kırbaçlanması beklemediğimiz bir olaydır. Everard Romfrey'in Dr. Shrapnel'den hoşlanmaması, yanlış anladığı ilericiliğinden nefret etmesi, Beauchamp üstündeki etkisini kıskanması gerektiğini biliriz. Öte yandan Rosamond konusundaki yanlış anlamanın nasıl büyüdüğünü görür, Cecil Baskelett'in çevirdiği dolapları da izleriz. Kişiler konusunda Meredith'in okuyucudan gizlediği bir şey yok, elindeki tüm kartlar açıkça ortada. Ne var ki, kırbaçlama olayına geldiğimiz zaman, hem biz, hem de romandaki kişiler ne kadar şaşırırız! Yaşlı bir adamın yüce düşüncelerle yaşlı bir adamı kırbaçlaması, bu hem gülünç, hem acı olay, romanın tüm dünyasını etkiler, kişilerin tümünü değiştirir. Kırbaçlama sahnesi romanın ağırlık merkezi değildir; aslında *Beauchamp's Career*'de ağırlık merkezi diye bir şey yoktur. Sahne, temelde yazarın belli bir amaç uğruna hazırladığı bir tür kapıdır: Kitap bu kapıdan içeri girmeye zorlanır, öte yandan değişmiş olarak çıkar. Romanın sonuna doğru Beauchamp boğulduğu, Dr. Shrapnel ile Romfrey ölünün başında barıştıkları zaman, olay örgüsünü Aristoteles'in sözünü ettiği tür-

den bir simetriye eriştirmek, romanı içinde barış ve anlamın barındığı görkemli bir tapınağa dönüştürmek yolunda bir çaba görülür. Meredith burada başarısızdır, çünkü *Beauchamp's Career* bir dizi yapay düzenleme olmaktan ileri gidemiyor; Fransa yolculuğu da bunlardan biridir. Ne var ki, Meredith'in düzenlemeleri kişilerin karakter özelliklerinden doğan ve onları değişikliğe uğratan düzenlemelerdir.

Şimdi de örneklerle kısaca olay örgüsündeki gizem öğesini gösterelim. «Kraliçe öldü; sonradan anlaşıldı ki, ölümü üzüntüdenmiş,» biçimindeki örgü türünü açıklamak için örnekleri Charles Dickens'dan vermeyeceğim, oysa *Büyük Umutlar*'da güzel bir örnek var; Conan Doyle'dan da vermeyeceğim, çünkü ukalalığımdan Sherlock Holmes'u sevemiyorum. Ben tutup örneği gene Meredith'den, onun *The Egoist* adlı romanının kusursuz olay örgüsünden seçeceğim. Burada söz konusu olan gizem, Laetitia Dale'in değişen duygularının okuyucudan gizlenmesidir.

Önceleri yazar bize Laetitia'nın zihninden geçen her şeyi anlatır. Sir Willoughby kendisini iki kez yüzüstü bırakmıştır; genç kız üzgündür, ancak yazgısına boyun eğmiştir. Sonraları, ileride çıkacak olayların etkisini azaltmamak için Meredith, Laetitia'nın içinden geçenleri okuyucudan gizler. Bu arada genç kızda birtakım gelişmeler olmaktadır elbette; ancak, Sir Willoughby'nin kendisine bir gece yarısı evlenme önerisinde bulunduğu o büyük sahneye değin bu gelişmelerden haberimiz olmaz. Sir Willoughby, Laetitia'yı nişanlısı Clara'nın kendisiyle evleneceğine güvenemediğinden ötürü istemektedir; ne var ki, Laetitia'nın Willoughby'ye karşı duyguları artık değişmiştir, bu yüzden evlenme önerisini geri çevirir. Meredith bu değişikliği okuyucudan gizlemiştir; gizlememiş olsay-

dı, romandaki ince güldürü havası doğamazdı. Willoughby'nin birbiri arkasından birçok kez burnunun sürtülmesi, sağda solda kendine tutunacak bir dal araması, ama tutunduğu tüm dalların çürük çıkması gerekmektedir. Eğer yazarın hazırladığı bu tuzakları önceden görebilseydik, o zaman işin eğlenceli bir yanı kalmaz, hatta pek beceriksizce durumlar ortaya çıkardı. Laetitia'nın Sir Willoughby'ye karşı kayıtsızlığı işte bu nedenle okuyucudan gizlenmiştir. Romanda ya kişilerin ya da olay örgüsünün zarar göreceğini belirten sayısız örnekten bir tekidir bu. Şaşmaz sağduyusuyla Meredith olay örgüsünün başarılı olmasını istemiştir.

Kişilerin mi, yoksa olay örgüsünün mü başarılı kılınacağı konusunda yanlış yönde verilmiş bir karar örneği olarak, aklıma Charlotte Bronte'nin *Villette*'de gözden kaçırdığı bir yanlış geliyor. Lucy Snowe, Dr. John Bretton'ın çocukluk arkadaşı Graham olduğunu öğrenir, ancak olayları anlatırken bu bilgiyi okuyucudan saklar. Sonradan durum ortaya çıkınca, gerçekten hoş bir heyecan duyarız. Olay örgüsü başarılıdır; ancak Lucy'nin kişiliği büyük zarara uğratılarak elde edilmiş bir başarıdır bu. Okuyucu o zamana değin Lucy'yi çok dürüst bir insan olarak tanıdığından, genç kız tüm bildiklerini anlatma konusunda sanki ahlaksal bir yükümlülük altındadır. Bu yüzden, bildiği bir şeyi saklamak gibi küçültücü bir davranışta bulunması insanı bir parça üzer. Ancak, bu olay Lucy Snowe'un kişiliğine gerçekten zarar verebilecek önemde bir olay değildir.

Kimi zaman olay örgüsü gerektiğinden fazla başarılı olabilmektedir. Bu durumlarda romandaki kişiler sık sık öz niteliklerinden uzaklaşmak zorunda kalarak ya da alınyazısının elinde oyuncak olarak

gerçekliklerini yitirmeye başlarlar. Bunun örneklerini, Meredith'den çok daha büyük, ancak gene de ondan daha az başarılı bir romancı olan Thomas Hardy'de buluyoruz. Bence Hardy, aslında romanlarını kişi ve olaylara büyük bir yükseklikten bakarak tasarlayan bir ozandır. Önceden kararını verir: Roman acıklı ya da acıklı-güldürülü olacak, olaylar gelişirken ortalığa çekiç sesleri yayılacak. Başka bir deyişle, Hardy olayları düzenlerken neden-sonuç ilişkilerine ağırlık verir; olay örgüsünü temel sayarak kişileri onun gereklerine uymaya zorlar. Romanları bu yönden zayıftır. Bir tek *Tess of the D'Urbervilles*'deki Tess için aynı şeyi söyleyemeyiz, çünkü Tess okuyucuda alınyazısını aşan bir insan duygusu uyandırır. Hardy'nin kişileri türlü tuzaklara yakalanır, sonunda elleri kolları bağlı bir duruma düşerler; yaşamlarında alınyazısının etkisi sürekli biçimde vurgulanmaktadır. Ne var ki, uğrunda bulunulan tüm özverilere karşın olay örgüsü, örneğin Sophokles'in *Antigone*'sinde, Racine'in *Bérénice*'inde ya da Çehov'un *Vişne Bahçesi*'nde olduğu gibi, yaşayan bir varlık olarak belirmez. Hardy'nin «Wessex romanları» denen romanlarının en göze çarpan yanı, alınyazısının etkisini insanların kendi davranışları yoluyla değil de, tepeden inme bir biçimde göstermesidir. *The Return of the Native*'de Egdon Heath'in, Eustacia Vye'ın yaşamındaki *The Woodlanders*'da ormanın, orman köylülerinin yaşamındaki etkileri, bu türdendir. *The Dynasts*'da Hardy'nin başarısı tamdır; bu uzun şiirde neden-sonuç ilişkileri kişileri kıskıvrak bağlar, kurtulma çabaları boşunadır; baştan sona kulağa çekiç sesleri gelir, olay örgüsü ile kişiler arasında tam bir bağlantı kurulmuştur. Oysa, romanlarında da aynı kusursuz ve korkunç makine işlemekte olduğu halde, insanları bir türlü dişlileri

arasına alamaz. Örneğin, Jude the Obscure'un başına gelen kötülüklerin ortaya koyduğu önemli sorun çözümlenmeden bırakıldığı gibi, bir sorun olarak bile görülmez. Başka bir deyişle, kişiler olay örgüsüne güçlerini aşan bir katkıda bulunmaya zorlanmış, kırsal nitelikleri dışında canlılıklarını yitirerek kuruyup cılızlaşmışlardır. Anladığım kadarıyla bu, Hardy'nin tüm romanlarında bulunan bir kusurdur. Hardy neden-sonuç bağlarına roman türünün kaldırabileceğinden çok ağırlık vermiştir. Onun ozanlığı, sezgi ve görüşlerinin keskinliği yanında George Meredith bir taşra çığırtkanı, bir hiçtir; ancak Meredith, romanın neleri kaldırıp neleri kaldıramayacağını, olay örgüsünün kişilerden ne zaman yardım isteyebileceğini, dilediklerini yapmaları için kişileri ne zaman başıboş bırakması gerektiğini iyi bilir. Peki, bundan çıkarılacak sonuç nedir? Sonuç çıkarmaya gönlüm elvermiyor, çünkü Hardy'nin romanlarını kendime yakın bulurum; oysa Meredith için aynı şeyi söyleyemem. Ancak gene de, roman sanatı açısından çıkaracağımız bir sonuç vardır ve bu sonuç bir kez daha Aristoteles'e ters düşmektedir: Romanda insanların tüm mutluluk ve acıları eylem biçiminde belirmez, olay örgüsünün dışında bazı yollardan da ortaya çıkmaya, katı kalıplardan kurtulmaya çalışırlar.

Olay örgüsü, kişilere karşı sürdürdüğü savaşımda yenik düşeceğini bilir ve sık sık korkakça bir öç alma eylemine girişir. Çoğu romanların sonu cılız biter. Bunun nedeni, olay örgüsünü bir sonuca bağlama gereğidir. Buna niçin gerek duyuluyor? Yazar işlerin karıştığını görünce ya da sıkıldığı zaman, romanı neden bitirivermiyor? Böyle bir uygulamaya olanak sağlayan bir gelenek niçin yok? Ne yazık ki, roman yazarı kitabının sonuda her şeyi toparlayıp bağ-

lamak zorundadır; bunu yaptığı sırada çoğunlukla kişiler varlıklarını yitirir, biz de onları son olarak bu cansız halleriyle hatırlarız. Goldsmith'in *The Vicar of Wakefield*'i bunun iyi bir örneğidir. Romanın, Mrs. Primrose'u Güzellik Tanrıçası olarak gösteren aile resminin yapıldığı yere kadarkı ilk yarısı, çok başarılı ve canlıdır; bundan sonrası ise budalaca ve hantaldır. Önceleri kendi varlıkları dışında bir amaca yöneltilmeyen olay ve kişiler, sonradan romanın çözümüne yardımcı olmaya zorlanırlar. Derken, yazarın kendisi bile biraz budalalık ettiğini sezerek şunları söyler: «Gerçek yaşamda her gün karşılaştığımız, ancak yalnızca olağandışı durumlarda bizde şaşkınlık uyandıran bu rastlantılar üstüne birkaç söz söylemeden geçemeyeceğim.» Goldsmith önemli bir romancı değil elbette; ne var ki, pek çok romancı bu noktada başarısızlığa uğruyor; çünkü olaylar insan tutkularının güdümünden çıkarak mantığın güdümüne girdiği sırada romanda çok kötü bir duraklama olur. Ölümle evlenme yardıma yetişmeseydi, birçok romancı kitabını nasıl bitirirdi bilmiyorum. Ölüm ile evlenme, bu romancıların kişilerle olay örgüsü arasında kurdukları nerdeyse tek bağlantıdır; kitabın sonlarında yer almak koşuluyla, okuyucu da ölüm ya da evlenmeyi, okuduğu romanlardan alıştığı bir şey olarak, daha kolay benimser. Zavallı roman yazarı bir yolunu bulup olayları sona erdirmek zorundadır, herkes gibi onun da geçimini sağlaması gerekiyor; işte bu yüzden, sonlara doğru romanda çekiç vuruşları ile burgu sesleri dışında bir ses duyulmaz.

Bir genelleme yaparak şunu söyleyebiliriz: Romanların sonlarında görülen bozukluk, roman türünün özünden gelen bir kusurdur. Bunun iki açıklaması vardır: Birincisi, tüm öteki çalışanlar gibi, ro-

mancının gücünün de işin sonuna doğru azalması; ikincisi, az önce sözünü ettiğimiz güçlüktür. Romandaki kişiler, başlangıçta bazı temel nitelikler gösterip sonradan bu temeller üstünde gelişmeye yanaşmayarak denetimden çıktıklarından, işini vaktinde bitirebilmek için yazarın kendisi kolları sıvamak zorunda kalır. Kişilerin denetimini elinden kaçırmıştır, ancak onlara sanki hâlâ kendi dilediğini yaptırıyormuş gibi bir görünüm içindedir. Adlarını dilinden düşürmez, konuşmalarını aktarır durur. Ne var ki, gerçekte ya başlarını alıp gitmiştir bu kişiler ya da cansız birer kuklaya dönüşmüşlerdir.

Demek oluyor ki, olay örgüsü romanın akıl ve mantığımıza seslenen yönüdür; gizem gerektirir, ama gizli kapaklı her şey sonradan açıklığa kavuşur. Okuyucu gerçeklik kazanmamış birtakım dünyalarda dolaşıyor olabilir; ancak romancı tedirgin değildir. İşini iyi bilen bir kimse olarak romanını topluca görebildiği bir yükseklikte durur; şurasını biraz ışık tutup aydınlatır, burasını iyice gizleyip karanlıkta bırakır, durmadan olay örgüsü ile kişileri en iyi biçimde nasıl uzlaştırabileceğini düşünür. Kitabını önceden tasarlayıp planlar; ya da en azından, yüksek bir yerden bakarak kitabı topluca gördüğü, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkilerine önem verdiği için, sanki her şey insana önceden kararlaştırılmış gibi gelir.

Şimdi kendi kendimize sormalıyız: Roman için bulunabilecek en iyi kalıp, yukarıda ortaya çıkan çerçeve midir? Sonra, roman niçin önceden tasarlanıp planlanacakmış? Özgürce gelişemez mi? Neden bir tiyatro oyunu gibi perde kapaması gereksin? Romancı olayları derleyip toparlamadan öylece bırakamaz mı? Yüksek bir yerde durarak, tüm romanını denetim altına alacağına, önceden bilmediği bir sonuca doğru

sürüklenecek biçimde kendini olayların akışına kaptıramaz mı? Olay örgüsü heyecanlıdır, güzel de olabilir; ancak gene de, tiyatro sahnesinin dar sınırlarına sığmak zorunda bulunan oyunlardan alınma bir kolaylık değil midir? Roman, bu denli mantıklı olmayan, ancak kendi türünün özelliklerine daha uygun düşen bir çerçeve biçimi geliştiremez mi?

Günümüz yazarları geliştirebileceğini söylüyor. Şimdi bunun örneğini, tanımladığımız biçimdeki olay örgüsüne şiddetle saldırarak, yerine başka bir şey getirmek yolunda yapıcı bir çaba gösteren bir romanda inceleyelim. Bu, André Gide'in daha önce sözünü ettiğimiz, son yıllarda yayımlanan *Kalpazanlar* adlı romanıdır. Burada iki yöntem de kullanılmıştır. Gide, romanını yazdığı sırada tuttuğu günlüğü de yayımladı; ileride belki hem günlüğü, hem romanı yeniden okurken edindiği izlenimleri anlatan bir kitap yayımlar. Daha sonra, tutup günlüğün, romanın, günlükle romana ilişkin izlenimlerinin, birbirini nasıl etkilediklerini içeren son bir harmanlama yaparsa, ona da şaşmamalı. Aslında Gide bütün bu işleri gerektiğinden çok ciddiye alıyor. Ne var ki, tümüyle ele alındığında konu son derece ilginçtir ve eleştiricilerce özenle incelenmeye değer.

İlkin, *Kalpazanlar*'da baştan beri gördüğümüz türden, mantıklı, nesnel bir olay örgüsü, daha doğrusu parça parça birtakım olay örgüleri var. Bunlardan en önemlisi, Olivier adında sevimli, cana yakın, insanın içine dokunan bir gençle ilgilidir. Olivier önce mutluluğu elinden kaçırır, sonra çok iyi düzenlenmiş bir «çözüm» ile ona yeniden kavuşur, başkasını da mutlu eder. Romanın bir parçasını oluşturan bu olay örgüsü, çevresine şaşılacak bir ışık saçmakta, kabaca bir deyimle, «yaşamaktadır». Bildiğimiz türden ba-

şarılı bir örgüdür bu; ancak romanın ağırlık merkezi değildir. Romanın ağırlık merkezi, ne Olivier'nin piyasaya kalp para süren ve bir okul arkadaşının kendi canına kıymasına neden olan öğrenci kardeşi Georges'un öyküsü, ne de kitapta yer alan aynı derecede mantıklı herhangi başka bir olay örgüsüdür. (Gide günlüğünde tüm bu olayları nereden aldığını açıklıyor. Georges'u yaratma düşüncesi, sergiden kitap çalarken yakaladığı bir çocuktan gelmiştir kendisine; kalpazanlar çetesi, Rouen kentinde yakayı ele veren bir çeteymiş; çocukların canlarına kıymaları olayı, Clermont-Ferrand'da geçen bir olaymış.) Ne Olivier, ne Georges, ne üçüncü kardeşleri Vincent, ne de arkadaşları Bernard'dır ağırlık merkezi. Ancak Edouard'la merkeze biraz yaklaşıyoruz. Edouard roman yazarıdır. *The World of William Clissold*'da Clissold ile yaratıcısı H.G. Wells arasındaki bağ ne ise, Gide ile Edouard arasındaki bağ da odur. Bu konuda daha kesin konuşmayı göze alamam. Gide gibi Edouard da günlük tutmakta, Gide gibi o da *Les Faux Monnayeurs* adlı bir kitap yazmaktadır. Clissold gibi Edouard da yazarınca yadsınıyor. Romanda Edouard'ın günlüğünün tümü verilmiştir. Günlük, romandaki olay örgüleri başlamadan önce başlar, onlarla birlikte sürüp giderek kitabın asıl gövdesini oluşturur. Edouard olup bitenleri günü gününe yazmakla kalan bir kişi değildir; kendisi de olaylara karışır. Olivier'yi kurtaran odur; Olivier de onu kurtarır, sonunda ikisi de mutludur.

Ancak, ağırlık merkezi bu da değildir. Kitabın merkez olmaya en yaklaşan yeri, roman sanatı konusunda bir tartışmadır. Edouard, sekreteri Bernard ile birkaç arkadaşına bu konuda uzun açıklamalarda bulunur, yaşamın doğruları ile romanın doğrularının

birbirinden ayrı şeyler olduğunu söyler (hepimizin katılacağı beylik bir görüştür söylediği); sonra bu iki tür doğruyu da içine alan bir kitap yazmak istediğini bildirir.

*Sophroniska:*

*— Peki, konusu ne bu romanın? diye sordu.*

*Edouard kesin bir sesle:*

*— Konusu yok, dedi, romanımın konusu monusu yok. Biliyorum, söylediğim aptalca bir şey. İsterseniz tek bir konusu olmayacak diyelim... Doğalcı romancılar «Bir yaşam dilimi» diyorlardı. Bu yazarların düştüğü büyük yanılgı, dilimi hep bir yönde, hep uzunlamasına, zaman doğrultusunda kesmeleriydi. Niçin enine ya da derinliğine kesilmesin? Bana gelince, ben hiç kesmek istemiyorum. Anlıyorsunuz ya: Romanımda her şey bulunsun istiyorum, içine girecek hiçbir şey orasından burasından kırpılmadan. Üstünde bir yıldır çalışıyorum; değinmek, yazmak istemediğim hiçbir şey olmadı; gördüğümü, bildiğimi, kendi başımdan geçenlerin ve başkalarının başından geçenlerin bana öğrettiği ne varsa, tümünü yazıyorum.*

*Laura gülmesini tutamayarak:*

*— Zavallı dostum, dedi, okuyucularınızı sıkıntıdan patlatacaksınız siz.*

*— Hiç de değil. Dilediğim etkiyi yaratmak için kitabın orta yerine bir roman yazarı koyuyorum. Kitabımın konusu, bu kişinin karşılaştığı gerçekler ile onun bunları algılayış biçimi arasındaki çatışma olacak.*

*Sophroniska ağırbaşlılığını yeniden takınmaya çalışarak:*

*— Kitabınızı tasarlayıp planladınız mı? diye sordu.*

*— Tasarlamadım elbette ki.*

*— Neden «elbette» diyorsunuz?*

*— Çünkü bu tür bir kitaba önceden tasarlanmış hiçbir şey uygun düşmez de ondan. Şu ya da bu ayrıntıya önceden karar verecek olursam, kitabın tümü bozulur. Gerçeğin bana gideceğim yolu göstermesini bekliyorum ben.*

*— Ben gerçeklerden uzaklaşmak istediğinizi sanıyordum.*

*— Gerçeklerden uzaklaşmak isteyen, kitabımdaki romancı. Ben kendisini durmadan oraya geri çekiyorum. Doğrusunu isterseniz, konum bu olacak: Gerçeğin gösterdiği olgular ile ideal gerçek arasındaki çatışma.*

*Laura:*

*— Söyleyin ne olur şu kitabın adını, dedi.*

*— Haydi, Bernard, siz söyleyin.*

*Bernard:*

— Kalpazanlar, *dedi, şimdi siz de bize söyleyin bakalım, kimmiş bu kalpazanlar?*

*Edouard:*

*— Ne diyeyim? Bilmiyorum ki kim olduklarını, dedi.*

*Bernard ile Laura önce birbirlerine, sonra Sophroniska'ya baktılar. Biri derin derin iç çekti.*

*Aslında borsa oyunları, paranın değer yitirmesi, enflasyon gibi düşünceler gitgide*

*Edouard'ın romanını doldurmaya başlamıştı. Tıpkı Thomas Carlyle'ın* Sartor Resartus' *unu giyim kuşam kuramlarının doldurması, hatta kitaptaki kişilerin işlevlerini bile üstlenmeleri gibi. Kısa bir sessizlikten sonra Edouard:*

*— İçinizde eline hiç kalp para alan oldu mu? diye sordu. Altın bir on frank düşünün, kalp bir onluk. Gerçek değeri ancak üç beş kuruştur. Ne var ki, kalplığını anlamadığımız sürece bizim için on frank olarak kalacaktır. İşte bu düşünceyle işe başlarsam...*

*O sırada artık sabrı taşan Bernard:*

*— Canım, neden ille bir düşünceyle başlıyorsunuz? diye atıldı, neden somut bir olguyla başlamıyorsunuz işe? Siz olguyu doğru dürüst ortaya koyun, düşünce arkasından kendiliğinden belirecektir. Sizin* Kalpazanlar'ınızı *ben yazsaydım, kalp bir parayla, örneğin sözünü ettiğiniz o on franklık altın parayla başlardım... İşte buyurun.*

*Bernard bunları söylerken cebinden bir on frank çıkararak masaya attı:*

*— Bakın, ne güzel ses çıkarıyor. Bu sabah ben de aldandım. Beni aldatan bakkalı da aldatmışlar, kendi söyledi. Altın suyuna batmış, bu nedenle değeri üç beş kuruştan fazla. Aslında bir cam parçası. Elden ele geçtikçe yaldızı gidip saydamlaşacak. Aman, ovuşturmayın, bozarsınız.*

*Edouard parayı aldı, büyük bir merakla inceledi:*

*— Bakkalın eline nerden geçmiş?*

*— Kendi de bilmiyor. Tuttu, aldanacak mıyım diye bana sürdü. Az kalsın yutuyordum. Bereket dürüst adammış da gerçeği söyledi. Sonra beş franka bana bıraktı.* Kalpazanlar'ın *yazarı olduğunuz için, kalp para nasıl olurmuş göresiniz diye aldım. İşte gördünüz; verin bakalım geriye. Yazık, görüyorum ki gerçek size hiç ilginç gelmedi.*

*— Gelmez olur mu! Ancak gerçek beni tedirgin ediyor.*

*Bernard:*

*— Yazık, dedi.*

Kitabın ağırlık merkezini oluşturan bu parçada, yaşamın doğruları ile sanatın doğruları arasında ayırım yapan eski bir görüş dile getirilmekte, ortaya gerçekten kalp bir paranın çıkmasıyla bu görüş pek açık bir biçimde gösterilmektedir. Burada getirilen yenilik, iki tür doğruyu birleştirme çabası ile yazarların konularıyla içli dışlı olmaları, kendilerini onun akışına bırakmaları gerektiği yolundaki düşüncedir. Bu düşünceye göre, roman yazarları bundan böyle kitaplarını denetim altına almaya kalkışmamalı, tersine kendileri onların buyruğuna girip onların sürüklediği yönde gitmeye can atmalı. Olay örgüsüne gelince: Cam cehenneme! Parça parça edin, atın gitsin! Bırakın, Nietzsche'nin sözünü ettiği o cisimlerin «dış hatlarının korkunç aşınımı» gerçekleşsin. Önceden düzenlenmiş her şey yanlıştır, uydurmadır.

Bir başka değerli eleştirici de bu konuda Gide'e katılıyor: Hani şu, yeğenlerince mantıksız olmakla suçlanan yaşlı kadın. Öyküyü bilirsiniz: Uzun süre mantığın ne olduğunu bir türlü anlatamamışlar kendisine; sonunda anlayınca öfkelenmiş; öfkeden de öte,

küçümsemiş mantığı. «Mantıkmış! Aman ne saçmalık, ne saçmalık!» diye bağırmış. «Ayol, ben önce ne söylediğimi görmeden ne düşündüğümü nereden bilebilirim?» Yeğenleri okumuş genç hanımlarmış, yaşlı kadını eski kafalı bulmuşlar. Ancak, aslında düşünce yönünden yaşlı kadın çok daha yeni bir tutumu dile getirmektedir.

Günümüz Fransasıyla ilişkisi olanlar, orada genç kuşağın Gide ile öyküdeki yaşlı hanımın öğüdünü tuttuğunu, kendilerini çekinmeden kargaşanın içine bıraktıklarını söylüyorlar. Ayrıca, yapmaya kalkıştıkları işlerde pek başarı sağlayamadıklarından ötürü, İngiliz roman yazarlarını pek beğeniyorlarmış. Övülmek her zaman güzel şeydir, ama bu övgüde bir parça eleştiri havası seziliyor. Bu şuna benzer: Yumurta yumurtlamaya çalışırsınız, size bir paraboloit yumurtladığınızı söylerler. Sonuç sevindirici olmaktan çok merak uyandırıcıdır. Paraboloit yumurtlamaya kalkıştığınızda ne olur, bilemiyorum; belki tavuk ölür. Gide'in içinde bulunduğu tehlike buymuş gibi geliyor bana: Yani paraboloit yumurtlamaya kalkışmak. Eğer bilinçaltı romanları yazmak istiyorsa, bilinçaltı üstünde bu denli açık seçik bir biçimde, bıkmadan usanmadan akıl yürütmekle doğru etmiyor; mistisizmi bu aşamada işin içine sokmak yanlıştır. Ancak, bu kendi bileceği bir şey. Eleştirici olarak Gide, okurlarını düşünmeye zorlayan bir yazardır. *Kalpazanlar* adını verdiği, değişik sözcük yığınlarından oluşan kitap, önce ne söylediklerini görmeden ne düşündüklerini bilemeyen ya da romanda gerek olay örgüsünün, gerekse kişilerin zorbalığından sıkılan tüm okurlarca beğenilerek okunacaktır.

Açıkça belli ki, önümüzde roman sanatının incelememiz gereken birkaç yönü daha var. Bilinçaltını

bilinçli olarak işlediklerini ileri sürenleri kuşkuyla karşılasak da, geriye, içinde bilinçaltının da yer aldığı, sisli puslu büyük bir alan kalıyor. Şiir, din, tutku gibi konuları romandaki yerlerine oturtmuş değiliz daha; eleştirici olduğumuza göre, gökkuşağındaki renkleri ayrı ayrı belirtir gibi, bunları da yerlerine oturtmak zorundayız. Şimdiye değin gözlerimiz yerlerdeydi; sanki analarımızın mezarları üstündeki bitki türlerini inceledik. Artık gözlerimizi gökyüzüne çevirip aynı biçimde gökkuşağının dokusunu oluşturan çözgü ile atkıları da bir bir saymaya çalışmamız gerekiyor. Bu yüzden şimdi romanda fantezi konusuna eğilmeliyiz.

# ALTINCI BÖLÜM

## DÜŞSELLİK

Bir konuşma dizisinde baştan sona yer alan bir düşünce bulunmalı, yoksa bir söz yığını olmaktan ileri gidemez. Konuşmaların bir de konusu olmalı ve düşünce baştan sona konunun içinde sürüp gitmeli. Öyle apaçık bir şey ki bu, söze dökülünce anlamsız geliyor insana. Ne var ki, bu tür konuşmalar yapan herkes, burada gerçek bir güçlüğün bulunduğunu bilir. Her söz yığını gibi konuşma dizisi de belli bir hava yaratır. Kendine göre bir donanımı, yani bir konuşmacısı, dinleyicileri vardır, düzgün aralıklarla verilir, basılı duyurularla dinleyicilere bildirilir ve her ne kadar incelikle gizlenmeye çalışılırsa da, işin bir de ücret yönü vardır. Böylece dizi, asalaklığına bakmadan, bağımsız bir varlık olmaya kalkışır ve konuşmalarla onlarda baştan sona yer alan düşünce bir yana giderken, konu sezdirmeden başını alıp bir başka yana gider.

Bu konuşmalarda sürüp giden düşünce artık iyi-

ce belirmiş bulunuyor. Buna göre romanda iki ayrı güç vardır: İnsanlar ve insanlar dışında kalan bir sürü değişik şeyler. Roman yazarının görevi bu iki gücü ayarlamak, birinin gereklerini ötekinin gerekleriyle uzlaştırmaktır. Ama acaba bu düşünce, romanlarda da baştan sona sürüp gidiyor mu? Belki de, biz tutup kuramlar ileri sürerken okuduğumuz romanlar belli etmeden bizden uzaklaşıp gitmiştir. Tıpkı yerden havalanan bir kuşun kendi gölgesinden uzaklaşması gibi. Kuşa diyecek yok: Havalanıyor; tutarlı, göz doldurucu bir kuş. Gölgeye de diyecek yok: Titrek titrek, yolları, bahçeleri aşıp gidiyor. Ne var ki, kuş ile gölgesi birbirine gitgide daha az benzemekte, kuş yerde gölgesine dokunurken şimdi artık ondan uzaklaşmaktadır. Eleştiri, özellikle eleştirel konuşmalar çok yanıltıcıdır. Amaçları yüce, yöntemleri sağlam da olsa, konu sezdirmeden uzaklaşıp gider. Konuşmacı ile dinleyiciler bir irkilmeyle kendilerine geldiklerinde bir de bakarlar ki, konuşma yüksek bir düzeyde ve parlak sözlerle sürüp gidiyor, ama okuduklarıyla uzaktan yakından ilgisi bulunmayan birtakım alanlara dalmış gidiyor.

André Gide'in canını sıkan da işte buydu. Daha doğrusu, canını sıkan şeylerden biri, çünkü Gide vara yoğa kaygılanan bir insandır. İster yaşamdan kitaplara olsun, ister kitaplardan konuşmalara, gerçeği bir alandan başka bir alana aktarmaya çalıştık mı, bir şeyler oluyor ve gerçekliği bozuluyor. Birdenbire değil de, yavaş yavaş, sezdirmeden bozuluyor. *Kalpazanlar*'dan almış bulunduğumuz o uzun parça, kuşu yeniden gölgesinin yanına çekebilir. Bundan sonra artık eski eleştiri yollarını uygulamaya olanak yoktur. Zaman, kişiler, olasılık gibi şeylerden ve bunların uzantılarından, hatta alınyazısından öte bir şey var

dır romanda. «Öte» sözünden amaç, saydıklarımı içine almayan ya da bunların tümünü kapsayan bir şey değil de, bunları bir ışın demeti gibi kesip geçen, kimi yerde onlara sıkı sıkı yapışarak bütün sorunlarına ışık tutan, kimi yerde ise sanki varlıklarından bile habersizmişçesine üstlerinden ya da içlerinden geçip giden bir şey. Bu ışın demetine iki ad vereceğiz: Düşsellik ve ermişlik.

Şimdi ele alacağımız romanların hepsi birer öykü anlatıyor; kişileri, iyi kötü birer olay örgüleri de var. Bu nedenle istersek Fielding ya da Arnold Bennett'in romanların uygun düşen eleştiri yollarını bunlara da uygulayabilirdik. Ne var ki, içlerinden ikisinin *(Tristram Shandy* ile *Moby Dick)* adını söylediğim zaman, durup bir an düşünmemiz gerektiği anlaşılacaktır. Bu iki romanda kuş ile gölge birbirinden çok uzaktır; bu yüzden, onlara uyan bir yaklaşım bulmak zorundayız. Tristram ile Moby'den bir arada söz edebilmemiz bile bu zorunluluğu gösteriyor. *Tristram Shandy* ile *Moby Dick* bir araya gelmelerine olanak bulunmayan, birbirinden güney ve kuzey kutupları kadar uzak iki romandır. Ama nasıl ki, kutupların ekvator çevresindeki kara parçalarıyla paylaşmadıkları bir ortak yanları varsa, bu iki romanın da ortak bir yanları vardır: Eksen. Laurence Sterne ile Herman Melville'in romanlarının dayandığı temel, işte roman sanatının şimdi ele alacağımız yönü olan bu düşsellik-ermişlik eksenidir. George Meredith de biraz dokunmuştur bu eksene: Onun romanları da bir parça düşsellik havası taşır. Charlotte Brönte de dokunmuştur; arasıra o da ermişlik boyutlarına ulaşır. Ancak, Meredith'de de, Charlotte Bronte'de de bunlar temel özellikler değildir. Romanlarından düşsellik ve ermişlik diye ne varsa hepsini çıkarıp ata-

cak olsak bile, geriye kalan kitaplar gene *Harry Richmond*'a ya da *Shirley*'ye benzeyecektir. Oysa düşsellik ile ermişlik ögelerini Sterne ile Melville'den ya da Peacock, Max Beerbohm, Virginia Woolf, Walter de la Mare, William Beckford, James Joyse, D.H. Lawrence ya da Swift'den çıkaracak olursak, geriye hiçbir şey kalmaz.

Romanın herhangi bir yönünü tanımlamak için tutulacak en kolay yol, işe romanın bu yönünün okuyucudan ne gibi isteklerde bulunduğunu düşünerek başlamaktır. Öykü okuyucudan merak bekler; kişiler insanca duygular ile değer yargısı; olay örgüsü ise, zekâ ile iyi bir bellek ister. Peki, düşselliğin bizden beklediği nedir? Düşsellik bizden ek bir ödemede bulunmayı bekler; bizi, bir sanat yapıtının gerektirdiğinden öte, fazladan bir hazırlıkta, bir uyarlamada bulunmaya zorlar. Öteki romancılar okuyucuya şöyle seslenir: «İşte size kendi yaşamınızda geçebilecek bir şey.» Düşsel yazar ise şöyle der: «İşte size yaşamda olamayacak bir şey. Sizden istediğim, önce kitabımı tümüyle kabul etmeniz.» Pek çok okuyucu birinci isteği yerine getirir de ikinciye yanaşmaz. Bu gibiler der ki: «Roman gerçekten olmuş şeyleri anlatmaz, biliyoruz; ama gene de insan anlatılanların gerçeklere uygun olmasını bekliyor. Şimdi şu melek, şu hortlak ya da cüce, sonra çocuğun doğumundaki bu saçma gecikme, olur şey mi yani? Bu kadarı da fazla artık.» Ya baştaki sözlerinden cayarak kitabı yarıda bırakırlar ya da bırakmasalar bile, tam bir isteksizlikle okurlar: Yazarın şaklabanlıklarını izlerler, ama onun bu şaklabanlıklara ne çok önem verdiğini kavramadan izlerler.

Kuşkusuz, yukarıdaki yaklaşım eleştiri yönünden sağlam bir yaklaşım değildir. Hepimiz biliyoruz ki sa-

nat yapıtının kendine özgü bir varlığı, günlük yaşamın yasalarından ayrı yasaları vardır. Yapıta uygun düşen her şey gerçektir; bu yüzden meleklere, hortlaklara, ancak romana uygun düşmüyorlarsa karşı çıkılabilir. Bir melek ile borsa bankerine ne diye ayrı gözlerle bakacakmışız? Bir kez romanın düzmece dünyasına girdikten sonra, bir hortlak ile ipotekli ev arasında ne ayırım var? Bu düşüncedeki sağlamlığı görüyorum, ama gene de gönlüm ona katılmaya yanaşmıyor. Romanın yarattığı genel izlenim öylesine gerçeğe dayalıdır ki, işin içine akıl almaz, hayal ürünü bir şey girdi mi ortada değişik bir hava eser. Kimi okuyucu bundan çok hoşlanır, kimileri ise içine sindiremez. Konusunun ya da yönteminin alışılmamış olmasından ötürü, düşsel yazar okuyucudan fazladan bir hazırlık, bir uyarlama bekler.[4] Hani, ücretini ödeyip girdiğiniz bir sergide, ayrı bir bölmede açılmış küçük bir sergiyi de gezebilmek için yeniden birkaç kuruş vermek zorunda kalırsınız ya, tıpkı onun gibi. Kimi okuyucular seve seve verirler bu ek ücreti, çünkü onlar aslında sergiye küçük bölmedekileri görmek için gelmişlerdir. Şimdi söyleyeceklerim yalnızca onların kulağında yer edebilecektir. Kimi okuyucular ise ek ücrete öfkeyle karşı çıkarlar. Kendilerine yürekten saygı duyarız, çünkü düşsellikten hoşlanmamak yazından hoşlanmamak değildir. Bu, onların hayal güçlerinin zayıf olduğu anlamına bile gelmez; hayal güçleri, kendilerinden beklenen birtakım şeyleri yerine getirmekte gönülsüz davranmaktadır, o kadar. Söylentilere bakılırsa Mr. Asquith, *Lady into Fox*'u *(Tilki Olan Kadın)* okurken romanın gereklerine uyamamış. Tilki yeniden kadına dönüşseydi, o zaman olup bitenlere ses çıkarmazdım, demiş; ama kadının tilki kalışı bir tedirginlik ve

hoşnutsuzluk duygusu yaratmış. Bu duygu, ne seçkin bir devlet adamı olan Mr. Asquith'i küçültür, ne de *Lady into Fox* gibi sevimli bir kitabı. Yalnızca şunu gösterir: Yazını gerçekten seven bir kimse olmakla birlikte, Mr. Asquith kendinden istenen o fazladan birkaç kuruşu ödeyememiş; daha doğrusu, ödemiş, ama çıkışta parasını geri alacağını ummuş.

Demek ki düşsellik fazladan bir ödemede bulunmamızı bekliyor.

Şimdi düşsellik ile ermişlik arasındaki ayırımı belirtelim. Düşsellik ile ermişlik Tanrıya inanmak bakımından birbirine benzer, inandıkları Tanrılar bakımından birbirinden ayrılırlar. Her ikisi de, kendilerini romanın öteki yönlerinden ayıran bir mitoloji kavramına dayanmaktadır. Burada da bir yakarışta bulunabilir, düşsellik adına, sığ sularda, havanın alçak kesimlerinde, ufak tepelerde yaşayan bütün perilere, kırsal bölgelerin ufak tefek Tanrılarına, unutkanlıklara, söz oyunlarına, ortaçağın özelliklerini taşıyan her şeye el açarak, yardımlarını dileyebiliriz. Ermişlik konusuna geldiğimiz zaman, herhangi bir yakarışta bulunmayacağız. Ama bulunacak olsaydık eğer, yardım dileyeceğimiz güçler, kendi gücümüzün yetmediği her şey (ki bunlar arasında insan tutkuları bile bulunabilir), Hint Tanrıları, Yunan, İskandinav ve Yahudi Tanrıları, ortaçağın öteki dünyaya ilişkin yanları ve şeytan olurdu. Bu iki tür romanı birbirinden, dayandıkları mitolojilere bakarak ayıracağız.

Demek ki, bugün çevremizde birtakım küçük Tanrılar dolaşacak. Ben bunlara «periler» demek isterdim, ama peri sözü artık budalalık anlamı taşır oldu. (Birine, «Perilere inanır mısınız?» diye soracak olsanız, size hemen, «Hayır, inanır mıyım hiç!» karşı-

lığını verecektir.) Konuşmamızda günlük yaşamın gerçeklerini zorlayarak, türlü yönlere çekeceğiz; yerküremiz şakadan ya da ciddi birtakım küçük sarsıntılar geçirerek, birtakım şeyler beklemedikleri ya da istemedikleri halde, gözler önüne serilecek; bu arada trajedi hazretleri de ortadan eksik olmayacak, ama sanki bir iki söz söylenince sinip zararsız bir duruma gelecekmiş gibi, eğreti bir görünüm içinde bulunacak. Düşselliğin buyrukları evrenin dört bir köşesinde geçerlidir; ama evreni yöneten güçleri etkilemez; göklerin beyni olan yıldızlara, o değişmez yasalar kümesine dokunamaz. Bu tür romanların önceden tasarlanmadan yazılmış gibi bir havaları vardır; güçlü ve cana yakın olmalarının gizi buradadır. İçlerinde iyi çizilmiş kişiler, insan davranışları ve uygarlık konularında etkili, acı eleştiriler bulunabilir. Ancak gene de ışın demeti benzetmemiz geçerliğini korumaktadır. Sonra, eğer özel olarak bir Tanrıya yakarmamız gerekiyorsa, ellerimizi, ölü ruhları pek korkunç olmayan bir dünyaya taşıyan, Tanrılar ulağı Hermes'e açalım.

Siz şimdi benim düşsel romanların bizden doğaüstü şeyleri kabul etmemizi istediklerini söylememi bekliyorsunuz. Bunu söyleyeceğim, ama isteyerek değil; çünkü düşsel romanların konularına ilişkin sözler, onları hemen eleştirinin keskin dişleri arasına atar; oysa onların bu dişlerden uzak tutulmaları gerekir. Bir kitabın içinde ne var ne yok, ancak okumakla anlaşılabilir; çoğu kitap için geçerli olan bu görüş, düşsel romanlar için daha da geçerlidir; çünkü bu romanların uyandırdığı ilgi, kişiden kişiye çok değişir. Tıpkı asıl serginin içinde yer alan küçük sergilere benzerler. Bu nedenle ben, esnek davranmaya çalışarak, şöyle diyeceğim: Düşsellik bizden ya doğa-

üstü olayları ya da bunların yokluğunu kabul etmemizi ister.

Düşsel romanların en büyüğü olan *Tristram Shandy*'ye kısaca göz atacak olursak, ne demek istediğim anlaşılacaktır. Shandy ailesinin yaşadığı çevrede doğaüstü hiçbir şey yoktur; ama binlerce olay göstermektedir ki, doğaüstü güçler pek uzakta değildir. Oğlunun doğumuna ilişkin daha önce duymadığı ayrıntıları öğrenince, Mr. Shandy'nin umutsuzluk içinde çekildiği yatak odasındaki eşyalar, *The Rape of the Lock*'da Belinda'nın eşyaları gibi canlanıverse ya da Toby Amca'nın açılır kapanır köprüsü bizi cüceler ülkesi Lilliput'a götürecek olsa, pek yadırgamazdık sanıyorum. Romanda baştan sona büyülü bir durgünluk görülür. Kişiler, ne kadar çok çalışırlarsa o ölçüde az sonuç alırlar, ne kadar az söyleyecek şeyleri varsa, o ölçüde çok konuşurlar, ne kadar çok düşünürlerse o ölçüde akılları karışır. Olaylar, düzenli gelişen romanlardaki gibi geleceği hazırlayacakları yerde, geçmişi deşmeye koyulurlar. Sonra cansız varlıkların (örneğin Dr. Slop'un çantasının) gösterdiği inatçılık, son derece kuşku vericidir. Belli ki *Tristram Shandy*'de gizlenmiş bir Tanrı var: «Şaşkınlık» adını verebileceğimiz bu Tanrıyı kimi okuyucu benimseyemez. Şaşkınlık Tanrısı, sanki etten kemikten bir varlıktır, ama Sterne onun korkunç yüzünü pek ortaya çıkarmak istemez. *Tristram Shandy*'nin derinliklerine gizlenerek bir sürü karışıklığa neden olan; evreni, pişmiş, sıcak bir kestane sayan, işte bu Tanrıdır. Başka bir şaşkınlık ustası olan Dr. Johnson'ın 1776 yılında yazdığı şu sözlere şaşmamak gerekir: «Yadırganan hiçbir şey uzun ömürlü olamaz; *Tristram Shandy* de uzun ömürlü olmadı!» Dr. Johnson'ın yazına ilişkin yargıları her zaman sağlam değildir, ama bu

kez içine düştüğü yanılgı inanılmaz bir şaşkınlık örneği doğrusu.

Bu kadarlık bir düşsellik tanımı ile yetinmeliyiz. Düşsellik, doğaüstü durum ve olayları açıkça dile getirmek zorunda değildir, bunları üstü kapalı biçimde de gösterebilir. Sık sık açıkça dile getirdiği de olur. Bu tür bir sınıflamayı yararlı bulsaydık, düşselliğe eğilimi olan yazarların bugüne değin kullandıkları işlemleri burada alt alta sıralayabilirdik. Örneğin, günlük yaşama Tanrı, hortlak, maymun, canavar, cüce ve cadı gibi şeyler sokmak işlemi var; ya da sıradan insanları bilinmeyen ülkelere, yerkabuğunun derinliklerine, geleceğe ve dördüncü boyuta göndermek işlemi var; insan kişiliğinin derinliklerine dalmak ya da kişiliği bölüp parçalamak işlemi var; son olarak da uyarlama ve parodi işlemi var. Bu işlemlerin eskimesi, bayatlaması söz konusu değildir; bunlar belli yaradılışta birtakım yazarların doğal olarak aklına gelecek ve yeni yeni biçimler içinde kullanılacaktır. Ancak, işlemlerin sayısının sınırlı oluşu ilginçtir. Bu da sözünü ettiğimiz o ışın demetinin ancak belli birkaç biçimde kullanılabileceği anlamına gelir."

Düşselliğe tipik bir örnek olarak, son yıllarda yayımlanan ve bir cadıyı konu alan *Flecker's Magic* adlı romanı seçeceğim. Norman Matson'ın yazdığı bu romanı okuyunca beğenmiş ve düşüncesine saygı duyduğum bir dostuma salık vermiştim. O beğenmedi. Yeni çıkan kitapların en can sıkan yanı budur işte; klasikleri okurken duyduğumuz iç rahatlığını hiçbir zaman vermezler bize. *Flecker's Magic*'de pek yeni bir şey yok; aslında düşsel romanlarda yenilik olamaz. Hepsinde şu bildiğimiz, eski dilek yüzüğü öyküsü işlenir; dilekler ya mutsuzlukla sonuçlanır ya da sonuçsuz kalır. Flecker, Paris'te resim öğrenimi

yapan genç bir Amerikalıdır. Büyücü olduğunu söyleyen bir kız kahvede Flecker'a bir yüzük verir. Bu yüzükle gerçekten istediği her şeyi elde edebilecektir. Büyücü kız, gücünü kanıtlamak için, yoldaki bir otobüsü yavaş yavaş uçurur, havada baş aşağı döndürür. Yolcular otobüsten aşağı düşmez, sanki hiçbir şey olmamış gibi görünmeye çalışırlar. Otobüsün o sırada kaldırımda duran sürücüsü şaşkınlığını gizleyemez, ama aracının bir zarara uğramadan indiğini görünce, yerine geçip bir şey olmamış gibi sürüp gitmenin daha akıllıca bir davranış olacağını düşünür. Otobüs havada döne döne uçar mı? Uçmayacağına göre Flecker artık yüzüğü alır. Kabataslak çizilmiş de olsa Flecker'ın kendine özgü bir kişiliği vardır ve bu özellik okuyucunun romana ilgisini çekip bu ilgiyi ayakta tutmaktadır.

Roman iyice artan bir gerilim ve art arda gelen birtakım küçük sarsılmalarla ilerler. Delikanlının aklına ilk gelen, kolayca düşünülebilecek bir şeydir: Koca bir araba dileyecektir, ama nereye koysun? Güzel bir kadın dilemeyi düşünür, ama kimlik sorunu ne olacak? Para dilese? Evet, para daha uygun, çünkü kendisi yoksul mu yoksuldur. Şöyle bir milyon dolar istemeyi içinden geçirir. Tam yüzüğü çevirmeye hazırlanırken, istemişken iki milyon istesem daha sağlam olacak galiba, diye düşünür. Yoksa on milyon mu dese? Ya da daha çok. Böylece para isteği tatsız bir çılgınlığa dönüşür. Uzun ömür dilemeyi tasarlayınca da aynı şey olur: Kırk yıl daha yaşasa? Hayır, elli... yok, yok, yüz. Korkunç korkunç! Sonra aklına bir çözüm yolu gelir. Hep büyük bir ressam olmak istemiştir ve işte şimdi bir çırpıda olabilecektir. Ancak ne tür bir büyüklük dilese acaba? Giotto'nunki gibi bir büyüklük mü? Cézanne'ınki gibi mi?

Değil, elbette. Kendine özgü bir büyüklük dilemelidir, ama bunun nasıl bir şey olduğunu bilmediğinden, bu isteği de öbürleri gibi gerçekleşemez.

Bu sırada geceleri düşünde, gündüzleri uyanıkken Flecker'a sık sık, yaşlı, korkunç bir kadın görünmeye başlamıştır. Kadın yüzüğü veren kızı andırmaktadır bir parça. Delikanlının aklından geçen düşünceleri okumakta ve yolda yanına sokularak hep, «Sevgili çocuğum, güzel yavrum, mutluluk dile,» demektedir. Bir süre sonra gerçek cadının bu kadın olduğunu öğreniriz; Flecker ile bağlantı kurabilmek için tanıdığı bir genç kızı kullanmıştır. Yeryüzündeki son cadıdır ve çok yalnızlık çekmektedir. Öteki cadıların hepsi on sekizinci yüzyılda kendi canlarına kıymışlar, çünkü Newton'ın akılcı, iki çarpı iki dört eden dünyasında yaşamaya gönülleri elvermemiş. Hatta Einstein'ın dünyasındaki kopukluk ve dağınıklık bile cadıları yeniden canlandırmaya yetmemiş. Yaşlı cadı, dünyayı yıkıp yok etmek umuduyla yaşamını sürdürmüştür; delikanlıdan mutluluk dilemesini istemektedir, çünkü yüzüğün bütün geçmişinde böyle bir dilek dilenmemiştir.

*Belki de Flecker çağdaş insanlar arasında bu güç duruma düşen ilk kişiydi. Eskiden insanların o kadar az şeyi vardı ki, ne dileyeceklerini çok iyi biliyorlardı. Yüce Tanrı hakkında bilgi sahibiydiler: Onlarca Tanrı sakallıydı, yeryüzünden bir iki kilometre yüksekte, koltuğunda otururdu. Sonra, bu insanların ömürleri çok uzundu, çünkü günlerini düşünmeden uğraşıp didinerek geçirirlerdi.*

*Eski zaman insanları yüksek bir tepe-*

*nin üstünde güzel bir şato diler, ölünceye kadar burada yaşarlardı. Ne var ki, insanın pencerelerden otuz yüzyıllık bir geçmişi görebileceği yükseklikte değildi bu tepeler. (Oysa bugün düz bir yerdeki küçük bir evden bakabiliriz geçmiş yüzyıllara.) Şatoda, dünyanın dört bir köşesinde insanoğlunun amansız merak duygusuyla topraktan ve kumdan kazılarak çıkarılmış şeylerin yazı ve resimleriyle dolu koca koca kitaplar yoktu. Biraz gönülsüzce ve duygusal bir biçimde ejderhalara inanıyorlar, ama bir zamanlar yeryüzünde yalnızca ejderhaların yaşadığını, insanın atalarının ejderhalar olduğunu bilmiyorlardı. O zamanlar, beyaz bir duvarın üstünde düşünceler gibi pırıldayarak akıp giden sinema filmleri, gramofonlar, hızlı gitmenin heyecanını tattıracak araçlar, dördüncü boyutu göstermek için çizilmiş şekiller, yaşamda bir Amerikan kasabası ile Fransa'nın Paris'i arasındaki kadar büyük zıtlıklar yoktu. Şatonun ışıkları zayıf ve titrek, koridorları karanlık, odaları loştu. Dışarıdaki küçük dünya gölgelerle doluydu; şatoda oturan adamın zihninin en tepesinde, yüzeyde, ölgün bir ışık parıldardı; altta ise gölgeler, korku, bilgisizlik ve bilgisiz kalma isteği bulunuyordu. Her şeyden öte, şatoda insanoğlunun önemli birtakım gerçekleri öğreneceği ve çok yakın bir gelecekte gücünü bir çırpıda iki kat artırarak, dünyayı yeniden değiştireceği yolunda, soluk kesici bir beklenti yoktu.*

*Eski büyücülük masalları, uzaklarda*

*kalmış köhne, küçük bir dünyanın insanlarının yarım yamalak düşünceleriydi. Ya da en azından, kızgınlığından ötürü Flecker böyle düşünüyordu. Masallar kendisine bir yol göstermiyordu. O insanların dünyasıyla bu dünya arasında büyük bir uçurum vardı.*

*Acaba mutluluk dilemeye yanaşmamakla düşüncesizlik mi etmişti? Konuyu kafasında evirip çevirerek bir sonuca ulaşacağa benzemiyordu; bilgi ve görgüsü yeterli değildi. Eski masallarda hiç kimse mutluluk dilemiyordu! Niçin acaba?*

*Tehlikeyi göze alıp bir deneyebilirdi, bakalım ne olacak diye. Bu düşünce içini ürpertti. Yatağından atlayıp yerleri kırmızı tuğla döşeli odada ellerini ovuşturarak, bir aşağı bir yukarı dolaşmaya başladı.*

*Yüzüğe dokunmamaya çalışarak, kendi sesini işitecek biçimde, «Mutlu olmak istiyorum, sonsuza kadar,» diye fısıldadı. «Mutlu olmak» sözü, sert çakıl taşları gibi, hayal gücünün dökme çanına çarparak tatlı yankılar yarattı. Ama «sonsuza kadar» sözü karşısında Flecker göğüs geçirdi, sözün yumuşak hantallığı altında neşesi kaçtı. Düşündükçe, içine bıkkınlık salan bir ses çınlıyordu zihninde. «Sonsuza kadar mutlu» olmak mı? HAYIR!*

Böylece, gerçek bir düşsel yazar olduğunu gösterecek biçimde Norman Matson, hem büyü, hem sağduyu dünyasında geçerli sözcükler kullanarak, iki ayrı dünyayı birbirinin içine sokar ve canlı bir ka-

rışım elde eder. Öykünün nasıl bittiğini söylemeyeceğim; az çok kestirmişsinizdir, ama değişik bir zihin yapısına sahip yazarlar, karşımıza her zaman şaşırtıcı durumlarla çıkarlar. Bu yüzden, dünya durdukça dilek konusunda güzel kitaplar yazan kimseler eksik olmayacaktır.

Doğaüstü güçlerin kullanılışını gösteren bu yalın örneği bırakalım ve daha karmaşık bir örneğe, Max Beerbohm'un abartmalı bir güldürü havası içinde çok ustaca yazılmış, son derece başarılı romanı *Zuleika Dobson*'a geçelim. Bayan Dobson'ı hepiniz tanıyorsunuz; gerçek yaşamdan değil elbette, yoksa şimdi hiçbiriniz burada olamazdınız. Hani şu, sevgisi uğrunda, bir kişi dışında Oxford Üniversitesi'ndeki bütün öğrencilerin canlarına kıydıkları genç kız. O kalan tek öğrenci de kendini pencereden atar.

Düşsel romana iyi gidecek, çok hoş bir olay, ama her şey konunun ele alınış biçimine bağlı. Max Beerbohm konuyu gerçekçiliğini, mizah yeteneğini, sevimliliğini ve mitoloji bilgisini birbirine katarak işliyor. Burada mitoloji çok önemlidir. Beerbohm'un başkalarından aldığı ya da kendi bulduğu birtakım işlemler var. Zuleika'yı bunlardan yalnızca birini kullanarak ele almak uygun olmazdı, çünkü o zaman romanın düşsellik yanı hantallaşır ya da iyice zayıflardı. Oysa şimdi, ter döken imparatorlardan siyah ve pembe incilere, öten baykuşlara, tarih biliminin esin perisi Clio'ya, Chopin ile George Sand'ın, Nellie O'Mora'nın ruhlarına geçeriz. Bunlardan biri tükeneceği sırada bir başkası harekete koyulur ve bu son derece neşeli, güzel ölüm öyküsünün tavsamasını önler.

*Alandan yürüyüp ana caddeyi geçtiler, Grove Sokağı'ndan aşağı indiler. Dük, başı-*

*nı kaldırıp, ölmeden son bir kez, Merton Kulesi'ne baktı. Kulenin bu gece, bütün ağırbaşlı ve somut güzelliğiyle hâlâ yerinde durup, damların, bacaların üstünden, nazlı eşi Magdelen Kulesi'ne bakıyor olması garipti doğrusu. Gelecekte de sonsuz yüzyıllar boyunca böyle duracak, böyle bakacaktı. İrkildi. Oxford'un duvarları nasıl da bir küçüklük duygusu yaratır içimizde. Dük de ömrünün, önemsiz bir biçimde sona ereceğini düşünmek istemiyordu.*

*Evet, yeryüzünün bütün madenleri alay ediyor biz ölümlü insanlarla. Oysa her yıl yapraklarını, meyvelerini döktüklerinden, bitkiler bize karşı çok daha anlayışlılar. Şimdi, Christ Church Koleji'nin çayırlarına giden parmaklıklı yolu süsleyen leylaklar, sarısalkımlar, bir o yana bir bu yana eğilerek Dük'ü selamlıyor, «Güle güle, güle güle, Dük Hazretleri,» diye sesleniyorlardı. «Size üzülüyoruz, gerçekten çok üzülüyoruz. Hiç düşünebilir miydik ki, siz bizden önce gideceksiniz! Bizce sizin ölmeniz çok acı bir olay. Güle güle. Belki başka bir dünyada karşılaşırız; yani hayvanların da biz bitkiler gibi ruhları varsa tabii.»*

*Dük leylakların, sarısalkımların dilini bilmiyordu, ama gene de bu iyi yürekli gevezelerin aralarından geçerken, en azından, selamlarından çıkardığı genel anlam buydu. Kendisi de belli belirsiz, ama nazik bir biçimde, sırayla bir sağa bir sola doğru gülümseyerek, karşılık verdi ve çok olumlu bir izlenim yarattı.*

Büyük bir özgürlük havası taşıyan böyle bir parçada ciddi yazının erişemeyeceği bir güzelik bulmuyor muyuz? Güldürücü, sevimli, pırıl pırıl bir parça; ama aynı zamanda büyük bir derinliği var. Romanda baştan sona, insanoğluna yöneltilmiş bir yergi sürüp gidiyor; ancak yergi okları, her vurduğunu delerek değil de, sanki havada bir perinin kanatlarına tutunur gibi; süzülerek uçmaktadır. Çoğu zaman romanların başını yiyen o korkulu bitiş noktasına doğru, *Zuleika Dobson* epeyce tavsar: Yakından bakılınca, bütün Oxford'lu öğrencilerin canlarına kıymaları o kadar da hoş olmuyor; Noaks'un kendini pencereden aşağı atması ise, çirkin denebilecek bir olaydır. Gene de *Zuleika Dobson* büyük bir roman, düşsellik alanında günümüzün en tutarlı, en başarılı kitabıdır. Zuleika'nın yatak odasında geçen ve birtakım acı olayların daha hazırlandığı duygusunu uyandıran son sahne kusursuzdur:

> *Zuleika soluğu kesilerek, yüreği çarpa çarpa, baktığını görmeden, gözlerini aynadaki genç kıza dikiyordu; sonra dönerek iki kitabının bulunduğu masaya gitti ve tren tarifesi kitabını kaptı.*
>
> *İnsanlar tren tarifesine bakan birini gördü mü, hemen araya girmeden edemezler. Melisande, «Aradığınızı bulmama izin verir misiniz, efendim?» diye sordu.*
>
> *Zuleika, «Kes sesini,» dedi. Tren tarifesi ile aralarına giren biri oldu mu, insanlar ilkin terslerler araya gireni. Sonunda yardım önerisini kabul ederler. Zuleika tarifeyi uzatarak, «Bak bakalım buradan doğruca Cambridge'e gidilebiliyor mu?» dedi. «Gi-*

*dilemiyorsa, o zaman, hangi yoldan gidildiğine bak.»*

*İnsanlar bu biçimde araya giren kimselere hiç mi hiç güvenmezler. Aslına bakarsanız araya girenler de yardıma can atıyor değildirler. Zuleika, kızgınlığa varan bir güvensizlikle, oturduğu yerden hizmetçisinin gönülsüz ve telaşlı arayışını izliyordu.*

*Birdenbire, «Dur!» dedi. «Çok daha iyi bir fikrim var. Erkenden istasyona git, müdürü gör. Bana özel bir tren hazırlasınlar. Saat onda olsun.»*

*Ayağa kalktı, kollarını başının üstüne uzatarak gerindi. Dudakları açıldı, esnedi; kapandı, gülümsedi. İki eliyle birden saçlarını omuzlarından geriye savurdu ve gevşek bir topuz yaptı. Yavaşça yatağına girdi ve çok geçmeden uykuya daldı.*

Görüldüğü gibi, Zuleika'nın buraya, Cambridge'e gelmesi gerekirdi. Ama gelmişe benzemiyor; anlaşılan Tanrıların araya girmeleri ile özel tren yola çıkamadı ya da daha büyük bir olasılıkla, çıktı da, yolda Bletchley'de bir yan hatta kaldı ve hâlâ orada duruyor.

Daha önce değindiğim işlemler arasından parodi ya da uyarlama işlemini biraz daha inceleyelim. Yazar daha önce yazılmış bir yapıt seçer ve bunu kendi amaçları için bir çerçeve-ya da esin kaynağı olarak kullanır. Uyarlamanın yarı gerçekleşmiş bir örneğini Fielding'in *Joseph Andrews* adlı romanında görüyoruz. Fielding işe başlarken, Richardson'ın *Pamela*'sını güldürü temeli olarak alır. Pamela'ya bir erkek kardeş uydurmanın eğlenceli olacağını düşüne-

rek, temiz ahlaklı bir uşak olan Joseph'i yaratır. Nasıl ki Pamela efendisi Mr. B.'nin kötü amaçlarına karşı koymuşsa, Joseph de Mr. B.'nin amcasının karısı olan Lady Booby'nin kötü emellerine karşı koyacaktır. Böylece Fielding, bir yandan Richardson'la alay ederken, bir yandan da kendi yaşam görüşünü dile getirebilecektir. Ne var ki, Fielding'in yaşam görüşü, ancak sağlam roman kişileri yaratmakla gerçekleşebilecek bir görüştü; bu yüzden, Parson Adams'la Mrs. Slipslop'un kişiliklerindeki gelişmeyle birlikte, romandaki düşsellik sona erer ve ortaya bağımsız bir roman çıkar. Roman tarihinde de önemli bir yer tutan *Joseph Andrews*, sonu getirilmeyen iyi başlangıçların güzel bir örneğidir. Fielding romancılığa Richardson'a özgü bir dünyada soytarılık ederek başlıyor, ama yazarlığının sonunu kendine özgü bir dünyada (Tom Jones ile Amelia'nın dünyasında) ciddileşerek getiriyor.

Parodi ya da uyarlama, kimi romancılara, özellikle söyleyecek çok şeyi ve üstün yazarlık yetenekleri bulunup da yaşama bireylerin açısından bakmayan, başka bir deyişle, ilginç kişiler yaratmakta gözü olmayan romancılara, büyük yararlar sağlar. Bu gibi kimseler yazmaya nereden, nasıl başlayabilirler? Herhangi bir kitap ya da yazın geleneğinden esinlenebilir, bunların şurasından burasından kendilerine başlangıç noktası olabilecek örnekler seçebilir, bunlardan alacakları güçle işe koyulabilirler. Lowes Dickinson'ın *Sihirli Flüt* adlı düşsel romanının bu yöntemle yaratıldığı anlaşılıyor. *Sihirli Flüt* Mozart'ın dünyasını temel almıştır. Tamino, Sarastro ve Gece Kraliçesi, büyülü ülkelerinde yazarın düşüncelerini beklemektedir. Bu düşünceler hazır kalıplara dökülünce canlılık kazanmakta, böylece yeni, güzel bir

yapıt doğmaktadır. Aynı durum başka bir düşsel roman olan, *Ulysses*'de de geçerlidir. Eğer Joyce, Homeros'un *Odysseia*'sını örnek ve alayına hedef almamış olsaydı, yazın alanında günümüzün belki de en ilginç deneyi olan bu olağanüstü romanı yazamazdı.

Ben *Ulysses*'in yalnızca bir yönüne değiniyorum; aslında düşsellik sınırlarını çok aşan, inatçı bir tutumla bütün evreni çamura bulamaya çalışan bir romandır *Ulysses*. Victoria çağına özgü değerleri tersine çevirir, aydınlıkla güzelliğin başarısızlığa uğradığı yerde huysuzlukla çirkinliği başarılı kılmaya uğraşır, insanoğlunu basitleştirerek kötü yönlerini vurgular. Basitleştirmenin her türlüsü insanlara hoş gelir; gelir ama, her türlü basitleştirme de insanı gerçeklerden uzaklaştırır. (*Tristram Shandy*'de gördüğümüz kargaşa, gerçeklere çok daha yakındır.) *Ulysses* üstünde ahlak açısından durmamız gerekmez; öyle olsa, Mrs. Humphry Ward'ın romanlarını da ele almak zorunda kalırdık. *Ulysses*'le ilgilenmemizin nedeni, mitolojiden yola çıkarak, Joyce'un kendi amaçları için gerekli ortamla kişileri yaratabilmiş olmasıdır.

Dört yüz bin sözcükten oluşan *Ulysses*'de olaylar bir tek günde, Dublin'de geçer; konusu, çağdaş insanın sabahtan gece yarısına kadar süren yolculuğudur; yataktan kalkmayla başlar; sonra kirli, bayağı birtakım işler gelir; bir cenaze töreni görülür; gazete bürosuna, kütüphaneye, meyhaneye, tuvalete, doğumevine gidilir; deniz kıyısında bir gezinti yapılır; genelev, kahveci, derken yeniden yatak. Bütün bunlar bir bütün oluşturmaktadır, çünkü *Ulysses* bir destan kahramanının Yunan denizlerinde geçen yolculuğu üstüne kurulmuştur.

Ulysses'in kendisi, Leopold Bloom adında açgöz-

lü, pısırık, şehvet düşkünü, yılışık, sığ, dağınık, iyi yürekli, dönme bir Yahudidir; yüceltmeye kalkıştıkça iyiden iyiye alçalan bir adamdır. Yaşamı beden voluyla anlayıp tanımaya çalışmaktadır. Destandaki Ulysses'in karısı Penelope, burada âşıklarını üzmeyen, tombul soprano Marion Bloom'dur. Üçüncü kişi Stephen Dedalus'tur. Nasıl ki Ulysses, Telemachus'u görünce öz oğlunu tanırsa, Bloom da Stephen'i manevi oğlu olarak görür. Stephen yaşamı akıl yoluyla anlayıp tanımaya çalışan bir gençtir. Kendisini daha önce Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* adlı romanından tanırız; şimdi ise, bu pislik ve düş kırıklığı destanında yer almaktadır. Romanın ortalarında Stephen ile Bloom, Night Town'da karşılaşırlar ve Dublin'in bu kesiminin garip, daracık pis sokaklarında aralarında ufak ama gerçek bir dostluk kurulur. Night Town'da geçen sahne, Homeros'un destanında «Büyücü Circe'nin Sarayı» ile «Cehenneme İniş» bölümlerinin karşılığıdır ve romanın dönüm noktasını oluşturur. Burada ve aslında kitapta baştan sona, birtakım daha önemsiz mitolojik örnekler durmadan üreyip çoğalmaktadır; tıpkı zehirli bir yılanın kuruyan derisi altında kaynaşan böcekler gibi. *Ulysses*' de yer gök korkunç bir yaşamla doludur; kişilikler erir; kadın erkeğe, erkek kadına dönüşür; bütün evren, zevk düşkünü zavallı Bloom'u da içine alacak biçimde, neşesiz, çılgın bir eğlentiye boğulur.

Bütün bunlar başarılı bir sonuç veriyor mu? Hayır, pek vermiyor. Yazın alanında öfke, ne Iuvenalis' de, ne Swift'de tam anlamıyla başarılı olmuştur, ne de Joyce'da olmaktadır. Dilin doğasında öfkenin yalınlığına yabancı düşen bir şey var. Night Town'daki sahne, biri bitmeden öteki başlayan bir düşsellikler dizisi, garip biçimde birbirine girmiş bir çağrışımlar

kümesi yaratmanın dışında, başarı sağlamıyor. Burada düşsel yönden elde edilebilecek her türlü olumlu sonuç elde edilmiştir ve roman boyunca buna benzer başka deneyler de görülmektedir. Bu deneylerde güdülen amaç, her şeyi tersyüz ve baş aşağı ederek, bütün yaşamı, özellikle sanat ve uygarlığı, aşağılamaktır. Bazı aşırı hayranları *Ulysses'in* burada değil, daha sonra ermişlik başlığı altında yer almasının daha doğru olacağını düşünebilirler. Böyle bir eleştiriyi anlarım; ne var ki, ben *Ulysses*'den burada *Tristram Shandy*, *Flecker's Magic*, *Zuleika Dobson* ve *Shirli Flüt*'le birlikte söz etmeyi daha uygun görüyorum, çünkü bu yazarların daha sakin ya da mutlu tutumları kadar Joyce'un öfkesi de düşsellikten kaynaklanır ve ermişliğin yakında kulak vereceğimiz ses özelliklerini taşımaz.

Bu mitoloji kavramını bir süre daha elden bırakmayarak, enine boyuna gözden geçirmemiz gerekiyor.

# YEDİNCİ BÖLÜM

## E R M İ Ş L İ K

Ermişliğin geleceği önceden bilmek biçimindeki dar anlamıyla ilgilenmeyeceğiz; doğruluğa çağrı olarak da pek üstünde durmayacağız. Bugün bizi ilgilendirecek olan şey (aslında, kendisine karşı duyarlı bulunmamız gereken şey demek daha doğru, çünkü ilgi sözü burada artık uygun düşmüyor), yazarın sesindeki bir özellik, düşsel romanlarda kulağımıza gelen flüt ve saksafon seslerinin bizi hazırlamış olabileceği bir edadır. Ermiş romancının konusu da evrendir ya da evrensel bir şey. Ancak bu, onun evren hakkında bir şeyler söyleyeceği anlamına gelmez; söyleyeceklerini ezgiye, şarkıya dönüştürmeye çalışır. Roman dünyasından yükselen bu ezgi seslerine karşı duyduğumuz yadırgama bizleri sarsacaktır. Kendi kendimize, ezgi romanda sağduyunun gerekleriyle nasıl bağdaşır diye soracak ve pek iyi bağdaşmadığını söylemek zorunda kalacağız. Çünkü ezgi peşindeki yazar, romanda her zaman dilediği gibi el kol salla

yacak genişlikte bir yer bulamaz, masalara, iskemlelere çarparak onları kırar. Bu yüzden, ozan eli değmiş romanların tıpkı depremin yokladığı ya da çocukların eğlendiği bir oda gibi, yıkık dökük bir görünümleri vardır." D.H. Lawrence'ı okuyanlar ne demek istediğimi anlayacaktır.

Bizim düşündüğümüz anlamda ermişlik, sesteki bir edadır. Bu edanın içerdiği şey, insanların eskiden beri bağlandıkları Hıristiyanlık, Budizm, şeytana tapma ve ikicilik gibi bir inanç, ya da yalnızca sevgiyle nefretin bildiğimiz kalıplarına sığmayacak biçimde büyütülmesi olabilir. Ancak, bizi doğrudan doğruya ilgilendiren, sunulan dünya görüşleri değil, bunların ne gibi dolaylı yollardan romancının kullandığı dile sızdığıdır. Bu nedenle, gösterişli sözlerle dolu, ama açıklıktan uzak olacağa benzeyen bugünkü konuşmamızda daha çok üslup inceliklerine eğilerek, dikkatimizi yazarın zihin durumuyla, seçtiği sözcükler üzerinde toplayacak, konunun sağduyumuza ters gelen yönlerinin yarattığı sorunlara değinmekten elimizden geldiğince kaçınacağız. Elimizden geldiğince diyorum, çünkü her romanın bir donanımı, masaları, iskemleleri vardır ve okuyucuların çoğu ilkin bunları arar. Roman yazarını uydurmacılık ve gerçekleri çarpıtmakla suçlamadan önce, olaylara bakış açısını kavramamız gerekir. Onun masalarla, iskemlelerle ilgilendiği yoktur; dolayısıyla bu gibi şeyleri belirsiz bırakır. Bizler ise, yazarın belirttiği şeyleri değil, belirsiz bıraktığı şeyleri görmeye çalışır, körlük bizde olduğu halde onunla alay ederiz. Romanın her yönü okuyucuda ayrı bir niteliğin bulunmasını gerektirir demiştik. Ermişlik iki nitelik ister; bunlar, alçakgönüllü olmak ve mizah duygusunu işletmemektir. Alçakgönüllülük benim pek beğenmediğim bir nitelik de-

ğildir; insan yaşamının birçok döneminde alçakgönüllü olmak büyük bir yanlıştır, yozlaşarak ya ikiyüzlülüğe döner ya da insanı sürekli olarak kendini savunmaya yöneltir. Ancak, burada gereklidir; çünkü onun yardımı olmadan ermişin sesini işitemeyiz, kendisine bakınca yüceliğini görecek yerde bir soytarı görürüz. Mizah duygusuna gelince, mizah duygusunun burada yeri yoktur; aydın kişinin bu değerli niteliğinin bir yana bırakılması zorunludur. İncil'deki okul çocukları gibi, dazlak kafalı ermişlere gülmemek bizim elimizden de gelmez; ama bu gülüşteki alayı önemsememek, hiçbir eleştiri değeri taşımayan kaba bir davranış olduğunu düşünmek elimizdedir.

Şimdi, ermişlerle ermiş olmayanları birbirinden ayıralım. Hıristiyan inançlarına göre yetişmiş iki romancı vardır. Bunlar enine boyuna düşündükten sonra kilişeden kopmuşlar, ama sevgi olarak yorumladıkları Hıristiyanlık ilkelerinden ne uzaklaşmış, ne de uzaklaşmak istemişlerdir. Her ikisi de günahın cezasız kalmadığına, ceza çekmenin bir arınma işlemi olduğuna inanmış, bu işlem karşısında eski Yunanlılar ya da şimdiki Hindular gibi kayıtsız kalmayıp gözyaşı dökmüşlerdir. Onlara göre ahlakın mantığı ancak acıma duygusunun oluşturduğu bir ortamda işleyebilir; bu duygudan yoksun bulunan ahlak anlayışı ham ve anlamsızdır. Eğer arınma fazladan bir şey, Tanrısal bir ödül kazandırmıyorsa, günah işleyen birinin ceza çekerek arınmasının ne yararı olabilir? Peki, bu fazladan kazancın kaynağı nedir? Fazladan kazacın kaynağı, ceza ve arınma işlemini yürüten düzen değil, işlemin yürütüldüğü ortam ve her iki yazara göre Tanrının nitelikleri olan acıma ve sevgidir.

Birbirine çok benzeyen bu iki romancının biri George Eliot, öteki Dostoyevski'dir.

Diyeceksiniz ki, Dostoyevski büyük bir görüş gücüne sahipti; olsun, George Eliot da görüş gücüne sahipti. İkisi arasında bir ayırım yapmak kolay değildir. Gene de yapılması gereken bu ayırım, romanlarından okuyacağım iki parçada kesin bir biçimde hemen belirecektir. Aktaracağım parçalar birbirine benziyormuş gibi görünebilir, ancak müzik kulağı olan herkes bunların ayrı dünyalardan gelen sesler olduklarını anlayacaktır.

İlkin, George Eliot'ın *Adam Bede*'inden bir parça alıyorum. Bundan elli yıl önce çok ün kazanan bu parçada Hetty Cezaevi'ndedir, evlilik dışı doğurduğu çocuğunu öldürmek suçundan ölüm cezasına çarptırılmıştır. Çocuğu öldürdüğünü kabul etmemektedir, kaskatı kesilmiştir ve yaptığına pişman değildir. Metodizm mezhebinden olan Dinah, Hetty'yi görmeye gelerek yüreğini yumuşatmaya çalışır.

*Dinah kuşkulanmaya başlamıştı: Acaba Hetty yanında oturan kişinin kim olduğunun farkında mıydı? Ama kendisi Tanrının kutsal varlığını gitgide daha çok duyuyordu, üstelik kendisi de bu varlığın bir parçasıydı sanki; yüreği, Tanrının bu zavallı kadının kurtulmasını dileyen merhametiyle çarpıyordu. Sonunda Hetty ile konuşmak, o sırada içinde bulunduğu durumun ne ölçüde bilincinde olduğunu anlamak istedi.*

*Yumuşak bir sesle:*

*— Hetty, yanında oturanın kim olduğunu biliyor musun? dedi.*

*Hetty ağır ağır:*

*— Sen Dinah'sın, dedi. Bir parça durakladı, sonra: Ama sen bana yardım edemezsin. Onları etkilemek elinden gelmez. Pazartesiye asacaklar beni... bugün cuma, dedi.*

*— Ama Hetty, bu hücrede senin yanında benden başka biri daha var, sana daha yakın biri.*

*Hetty korku dolu bir sesle fısıldadı:*

*— Kim?*

*— Tüm sıkıntılı günlerinde, günah anlarında seninle bulunan, aklından geçen her düşünceyi bilen, nereye gittiğini, nerede yatıp kalktığını, karanlıklara gömmeye çalıştığın bütün davranışları gören biri. Pazartesi günü, ben senin arkandan gelemeyeceğim, kollarını sana erişemeyecek, ölüm aramıza girerek bizi ayıracak; şimdi yanında duran, her şeyi bilen kişi, işte o zaman da seninle birlikte olacak. Hiç önemi yok: Yaşarken de, ölürken de Tanrının huzurundayız.*

*— Ah, Dinah, bana yardım edecek hiç kimse yok mu? Kesin mi? Asacaklar mı beni? Yaşamama izin verirlerse hiç fena olmaz... bana yardım et. (...) Senin duyduklarını duyamıyorum içimde... Yüreğim kaskatı benim.*

*Dinah kendisine sarılan eli tuttu, ruhunun bütün gücüyle seslendi:*

*— Gel, Ulu Kurtarıcı! Duyur sesini ölü canlara, görmez gözleri görür yap, Tanrının kendisini çepeçevre sardığını göster bu kadına, Tanrıdan kopmasına yol açan günahtan korkmamasını sağla. Taşlaşmış yüreğini yumuşat, konuşmayan dili konuşsun ve ru-*

*hunun tüm gücüyle, «Günah işledim, Tanrım,» diye bağırsın.*

*Hetty kollarını Dinah'nın boynuna dolayarak hıçkırdı:*

*— Konuşacağım, Dinah... olanları anlatacağım... artık gizlemeyeceğim. Evet, onu ben öldürdüm, Dinah... ormana gömdüm küçük yavrumu... ağladı... duydum... ta uzaklardan duydum sesini... bütün gece... ağladığı için geri döndüm.*

*Sustu, sonra daha yüksek, yalvaran bir sesle, çabuk Ama ben, belki biri bulur da ölmez diye düşünmüştüm. Onu ben öldürmedim - kendi ellerimle öldürmedim. Oraya bırakıp üstünü de örttüm. Geri döndüğümde yoktu. (...) Bebeğin yok olduğunu görünceye kadar neler duydum bilmiyorum. Oraya bıraktığım sırada istiyordum ki biri bulsun ve ölmekten kurtarsın; ama orada olmadığını görünce beynimden vurulmuşa döndüm. Uzaklaşmak aklımdan bile geçmedi, o kadar bitkindim. Kaçıp gidemeyeceğimi biliyordum, çünkü görenler bebeğin başına gelenleri anlardı. Yüreğim taş kesilmişti; içimden ne bir şey yapmak geliyor, ne de yapmak için çaba harcıyordum. Sanki sonsuza kadar orada öyle kalacaktım ve hiçbir değişiklik olmayacaktı. Ama gelip götürdüler beni.*

*Hetty sustu, ama anlatacaklarının arkasını getirecekmiş gibi korkuyla yeniden ürperdi. Dinah biraz bekledi, çünkü yüreği acıyla öyle doluydu ki, ağzından söz çıkma-*

*dan gözlerinden yaşlar boşanacaktı. Sonunda Hetty birden hıçkırdı:*

*— Dinah, artık her şeyi anlattım. Tanrı bebeğin ağlamasını, bir de ormandaki o yeri kafamdan siler mi dersin?*

*— Dua edelim, zavallı günahkâr kadın; yeniden diz çöküp her şeyi bağışlayan Tanrıya dua edelim.*

Kısaltmak gerektiğinden bu sahneye tam hakkını veremedim; çünkü George Eliot'ın yarattığı etki ayrıntı zenginliğine dayanır, romanlarında üslup incelikleri yoktur. Dinah ile Hetty arasındaki sahne acıklı, içten, sağlam ve Hıristiyanlık ilkeleriyle dolu bir sahnedir. Dinah'nın yakardığı Tanrı, yazarın kendi gözünde de yaşayan, canlı bir güçtür; okuyucuyu duygulandırmak için ortaya atılmış değildir; insan kusurlarının, insan acılarının doğal bir can yoldaşıdır.

Şimdi bu parçayı *Karamazov Kardeşler*'den alınan aşağıdaki parçayla karşılaştıralım. Mitya babasını öldürmekle suçlanmaktadır; aslında suçlama bir bakımdan doğrudur, çünkü gerçekten değil, ama duyguca öldürmüştür.

*Tutanağa son biçimini vermeye koyuldular. Mitya iskemleden kalktı, perdenin bulunduğu köşede duran halı örtülü büyük bir sandığın üstüne uzandı ve hemen uyudu.*

*Bulunduğu yere ve zamana hiç uymayan garip bir düş gördü.*

*Bozkırda iki atlı, üstü açık bir arabayla bir yere gidiyordu; yıllar önce ordudayken görev yaptığı yerdi burası; arabayı bir köy-*

*lü sürüyor, karlı ve karla karışık yağmurlu bir havada yol alıyorlardı. Biraz ileride bir köy vardı; evler kara kara görünüyordu; yarısı yanmış, geride yalnız kömürleşmiş kalaslar kalmıştı. Köyün girişinde, yol boyunca dizilmiş bir sürü kadın duruyordu; hepsi de sıska ve yorgundu, yüzleri toprak rengindeydi. Özellikle, en uçta duran uzun boylu, bir deri bir kemik kalmış, kırk yaşında gösteren ancak belki de yirmi yaşında olan bir kadın Mitya'nın dikkatini çekti. Yüzü uzun, yanakları çökütü; kucağında durmadan ağlayan küçük bir bebek tutuyordu. Memelerinin öyle kupkuru bir görünüşü vardı ki, anlaşılan içlerinde tek damla süt kalmamıştı. Bebek katıla katıla ağlıyor, ufacık çıplak kollarını uzatıyordu; minicik yumrukları soğuktan mosmor kesilmişti.*

*Hızla oradan geçerlerken Mitya:*

*— Niçin ağlıyorlar? Neden ağlıyor bunlar? diye sordu.*

*Arabacı karşılık verdi:*

*— Bebe ağlıyor, bebe işte.*

*Arabacının böyle köylü ağzıyla «bebe» deyişi Mitya'yı şaşırttı; «bebe» sözü hoşuna gitti, çünkü sanki «bebek» sözünden daha çok acıma duygusu taşıyordu.*

*Mitya aptal gibi hâlâ soruyordu:*

*— Peki ama ne diye ağlıyor? Minicik kolları neden çıplak? Niçin bir şeye sarmıyorlar yavrucuğu?*

*— Yoksul insanlar bunlar, evleri barkları yanmış, yiyecek ekmekleri yok. Her şeyleri yandığından, dileniyorlar.*

*Mitya sanki gene de anlamıyordu:*

*— Hayır, hayır. Söyle sen bana, bu yoksul analar neden burada ayakta duruyorlar? İnsanlar neden yoksul? Bu bebe neden yoksul? Bozkır neden böyle verimsiz? Neden kucaklaşıp öpüşmüyor bu insanlar? Neden sevinç şarkıları söylemiyorlar? Yoksulluktan niçin böyle kapkara kesilmişler? Bebenin karnını niçin doyurmuyorlar?*

*Mitya, sorularının mantıksız ve anlamsız olduğunu görmüyor değildi; ancak gene de sorduğu sorular, tam sormak istediği sorulardı ve tam bu biçimde sorulmaları gerekiyordu. Yüreğini, o zamana değin bilmediği bir acıma duygusu dolduruyor, ağlamak istiyor, bedenin bundan böyle ağlamaması, kara yüzlü kurumuş bitmiş annesinin ağlamaması, artık hiç kimsenin bir daha gözyaşı dökmemesi için, hemen o anda, geciktirmeden, bütün engelleri aşarak, Karamazov'lara özgü bir gözükaralıkla, bir şeyler yapmaya can atıyordu. (...) Yüreği aydınlığa boğulmuştu; ışığa doğru ilerlemeye çalışıyor; yaşamak, kendini çağıran bu yeni ışığa gitmek, hemen o anda ona koşmak isteğiyle yanıp tutuşuyordu!*

*Gözlerini açarak, sandığın üstünde doğruldu. Bayıldıktan sonra yeniden kendine gelir gibi, yüksek sesle, «Ne o? Nereye?» diye sordu. Yüzünde mutlu bir gülümseme vardı. Nikolay Parfenoviç, başucuna dikilmiş, tutanağı dinleyip imzalamasını söylüyordu. Mitya, bir saat, belki de daha fazla uyumuş olduğunu anladı, ama Nikolay Par-*

*fenoviç'in dediklerini işitmedi. Birden, başının altında bir yastık bulunduğunu gördü, oysa yorgunluktan bitkin düşerek sandığa uzandığında; bu yastık yoktu. Kendisine çok büyük bir iyilik yapmışlar gibi, sevinç ve şükran dolu ağlamaklı bir sesle:*

*— Kim koydu bu yastığı başımın altına? Kim bu iyi yürekli kişi? diye bağırdı.*

*Bu iyi yürekli insanın kim olduğunu öğrenemedi; köylü tanıklardan biri, belki de Nikolay Parfenoviç'in küçük yazıcısı, durumuna acıyarak, başının altına bir yastık koymuştu. Mitya'nın bütün ruhu gözyaşlarıyla sarsılıyordu. Masaya gitti, ne istiyorlarsa imzalayacağını söyledi. Garip bir sesle:*

*— Güzel bir düş gördüm baylar, dedi. Yüzünde sevince benzer yeni bir ışık vardı.*

Şimdi, bu iki parçanın her tümcesinde kendini belli eden fark nereden gelmektedir? Farkın nedeni, birinci yazarın din dersi vermesi, ikincinin ise ermiş olmasında yatar. George Eliot, Tanrıdan söz ediyor; ancak bunu yaparken odak noktasını hiç değiştirmediğinden, Tanrıyla masalar, iskemleler hep aynı düzlemde sunulmaktadır. Bu nedenle, bir an bile, sevgiyle acımaya yalnız Hetty'nin hücresinde değil, tüm evrende gerek olduğu duygusu uyanmıyor. Dostoyevski'de kişiler ve durumlar her zaman kendi boyutlarını aşan anlamlara gelir, sonsuzluğa yönelirler. Bireysel niteliklerini yitirmeden genişleyerek sonsuzluğu kucaklar, onun da kendilerine kucak açması için çağrıda bulunurlar. Siena'lı St. Catherine'in şu sözünü onlara da uygulayabiliriz: Nasıl ki balık denizin, deniz balığın içindeyse; Tanrı ruhun, ruh da Tanrının

içindedir. Dostoyevski'nin yazdığı her tümce böyle bir genişleme duygusu yaratır, bu duygu yazarın romanlarının en belirgin yönüdür. Dostoyevski bildiğimiz anlamda büyük bir romancıdır: Yani, romanlarında bizi heyecandan heyecana sürükleyen olaylar vardır; kişileri hem günlük yaşama yakın kimselerdir, hem kendilerine özgü çevrelerde yaşarlar. Ancak, Dostoyevski'de sıradan büyüklük ölçülerinin uygulanamayacağı, ermişçe bir büyüklük de vardır. Aynı ahlak ve mitoloji dünyalarının kişileri oldukları halde, Hetty ile Mitya'yı birbirinden ayıran derin uçurum budur. Hetty kendi içinde yeterli bir roman kişisidir. Suçunu söylemeye zorlanan ve böylece biraz gönül rahatlığına ulaşan yoksul bir kızdır. Mitya ise kendi içinde yeterli değildir. Ona gerçeklik kazandıran şey, dolaylı olarak dile getirdiği anlamdır. Mitya sınırlı bir kişi değildir; tek başına alacak olursak, gerçekliği bozulmuş, tutarsız görünebilir. Hemen kişiliğini açıklamaya kalkışır, başının altına konan yastığa karşı dile getirdiği ölçüsüz şükran duygusunun o sıradaki aşırı heyecanından ileri geldiğini söyleyerek, bunun tam Ruslara yakışan bir davranış olduğunu belirtiriz. Mitya kendi sınırlarını aşacak biçimde genişleyen bir kişidir. Bu gerçeği ve Dostoyevski'nin ilgisinin aslında onun kişiliğinin sandık sahnesinde ve hatta düş dünyasında ortaya çıkan yönleri üstünde değil de, tüm insanlarla kaynaşabileceği bir bölgede beliren yönü üstünde toplanmış bulunduğunu görmedikçe, Mitya'yı anlayamayız. Mitya biziz, hepimiz. Alyoşa da biziz, Smerdyakov da. Mitya Karamazov hem ermişçe bir görüş gücüdür, hem de Dostoyevski'nin yarattığı bir kişi. Roman kişisi düzeyinde, Mitya bizimle kaynaşmaz; bu düzeyde nasıl Hetty, Hetty ise, Mitya da Mitya'dır. Genişleme, erime, sevgi ve acıma

yoluyla bütün insanlarla kaynaşma işlemi, ancak üstü kapalı bir biçimde gösterilebilecek bir ortamda gerçekleşebilir ve belki de roman böyle bir yaklaşım için uygun bir yazın türü değildir. Ne Karamazov'ların, Mişkin'in, Raskolnikov'un dünyası, ne de Moby Dick'in biraz sonra göreceğimiz dünyası, içinde gizli kapaklı anlamlar taşıyan bir yer ya da bir *alegori* değildir. Bunlar bildiğimiz roman dünyalarıdır, ama genişleyerek kendi boyutlarını aşabilme olanağına sahiptirler. Bir süre önce ele aldığımız Lady Bertram, bu konuda da bize yardımcı olabilir. Kucağında finosuyla sedirinde oturan Lady Bertram'ın yalınkat bir roman kişisi olduğu, ancak olaylar gerektirdiğinde, genişleyerek çok yönlü bir kişiye dönüşebildiği sonucuna varmıştık. Mitya çok yönlü bir roman kişisi olduğu halde, o da genişleyerek kendi sınırlarını aşabilme olanağına sahiptir. Gizlediği bir şey yoktur, yani mistik değildir; taşıdığı bir anlam yoktur, yani bir simge de değildir; yalnızca Dmitri Karamazov'dur. Ne var ki, Dostoyevski'nin romanlarında yalnızca şu ya da bu kişi olmak, gelmiş geçmiş bütün insanlarla birleşmek demektir. Bu nedenle, yukarıdaki parçanın sonunda yer alan «Güzel bir düş gördüm baylar» sözü, bende birdenbire bu büyük genişleme ve birleşme duygusunu yaratmaktadır. Ben de bu güzel düşü görmüş gibi oluyor muyum? Hayır. Dostoyevski'nin kişileri bizimle kendi deneyimlerinden daha derin bir şey paylaşmak isterler. Bizde sanki yarı saydam bir kürenin içine batıyormuşuz gibi bir duygu uyandırırlar; bir yandan batar, bir yandan da başımızdan geçenleri kürenin yüzeyinde, ta uzaklarda, küçücük boyutlarda görür, bizim başımızdan geçen şeyler olduklarını biliriz. Bu sırada insanlıktan ayrılmış değilizdir, yitirdiğimiz bir şey yoktur, ama «de-

niz balığın içindedir, balık da denizin içinde».

Burada konumuzun sınırına ulaşmış oluyoruz. Ermiş yazarın öğretisiyle bir ilgimiz yok bizim; daha doğrusu, özle biçim kesin bir çizgiyle birbirinden ayrılamayacağına göre, öğretiyle elimizden geldiğince az ilgilenmekteyiz. Bizim için önemli olan, yazarın sesindeki eda, dilindeki ezgidir. Hetty de cezaevinde güzel bir düş görebilirdi; gördüğü düş kendi durum ve kişiliğine tıpatıp uyar, ama bundan öteye gitmezdi. Dinah sevindiğini söyler, Hetty düşünü anlatırdı. Mitya'nın düşünün tersine, Hetty'ninki mantıklı bir biçimde bağlanmış olurdu. Sonra, George Eliot tutar, güzel düşler ve bunların acı çeken insanlara sağladığı akıl almaz yararlar üstüne yerli yerinde, anlayışlı birkaç söz ederdi. Demek oluyor ki bu iki sahne, iki roman ve iki romancı hem birbirinin aynıdır, hem de birbirlerinden apayrı.

Şimdi karşımıza başka bir nokta çıkıyor: Yalnız romancı olarak düşünürsek, ermiş yazarın elinde öyle akla sığmaz olanaklar vardır ki, arasıra odalara girmesine izin vermek iyi olur, çünkü eşyalara yararı bile dokunabilir. Belki eşyaları parçalar ya da biçimlerini bozar, ama aynı zamanda onları aydınlatabilir de. Düşsel yazar gibi o da, elinde tuttuğu bir ışın demetini arada bir, sağduyunun özenle koruduğu iskemleler, masalar üstünde gezdirerek, onlara her zamankinden çok daha canlı bir görünüm kazandırır. Zaman zaman ortaya çıkan böyle bir gerçekçilik, Dostoyevski'yle Herman Melville'in büyük romanlarında çok sık görülür. Dostoyevski bir duruşmayı ya da merdivenin görünüşünü üşenmeden, inceden inceye anlatabilmekte; en büyük sıkıntıyı sıradan şeyleri anlatmakta çektiğini söyleyen Melville, balinadan elde edilen bütün ürünleri bir bir sayabilmektedir. D.H.

Lawrence da, bir çayır ve çiçek tarlasını ya da örneğin Freemantle Limanı'na girişi ayrıntılarıyla anlatabiliyor. Arada bir, sanırsınız ki ermiş romancı o sırada gözünün önünde duran ufak tefek şeyler dışında hiçbir şeye önem vermemektedir. Oturduğu yerde, iki haşarılık nöbeti arasındaki çocuk gibi, sessiz sakin önündekilere dalıp gitmiştir. Böyle zamanlarda ermiş yazar acaba içinde neler duyar? O sırada dinlenir mi, yoksa bir başka heyecan türü müdür bu durgunluk? Bilemeyiz. Kuşkusuz, Claudel diplomatlık yaparken, A.E. mandırasını çalıştırırken neler duyuyorsa, ermiş yazar da onu duyuyordur; ama nasıl bir duygudur bu? Her neyse, bu tür kısa süreli gerçekçilik bu romanlara özgüdür; onlara, sanat yapıtlarında bize ters gelen pürüzlü bir görünüm kazandıran etken de gene bu gerçeklik anlarıdır. Romanları okuduğumuz sırada yüzeyleri çukurlarla, şişkinlik ve çöküntülerle doludur; bu düzensizlikleri kimimiz hoş karşılar, kimimiz yadırgarız. Okumamız bitince, bunların hepsi unutulur gider ve geride ay gibi dümdüz bir yüzey kalır.

Öyleyse, ermiş yazarların romanlarında belli birtakım özellikler vardır. Bir kez, bu romanlar okuyucudan alçakgönüllü olmasını, mizah duygusunu askıya almasını isterler. Sonra, kendi boyutlarını aşarak, tüm insanlığı kucaklayacak biçimde genişlerler; ancak, Dostoyevski'ye bakarak bu genişlemenin hep sevgi ve acıma yönünden olduğu sonucuna varmamalıyız. Sonra, yer yer gerçekçidirler. Okuyucuda şarkı ya da ezgi izlenimi uyandırırlar. Düşsel romanlara benzemezler, çünkü bütünlüğe yöneliktirler; oysa düşsellik dağınıklığa eğilimlidir. Ermişliğin arada bir gösterdiği düzensizlik, kargaşa önemli değildir; düşselliğin kargaşası, bu tür romanların temel niteliği-

dir. *Tristram Shandy* kargaşa içinde bulunmak zorundadır; *Zuleika Dobson*'ın dayandığı mitolojik temellerin durmadan değişmesi gerekir. Bir de, anlaşılan ermiş yazarlar romanlarını yazarken, düşsel romancılardan daha az kendilerinden geçiyor, daha soğukkanlı oluyorlar.

Saydığımız nitelikleri taşıyan yazarların sayısı çok değildir. Ermişlik, Edgar Allan Poe'da ikinci derecede bir özelliktir. Hawthorne, ruhun kurtuluşa erişmesi sorunu çevresinde aşırı bir kaygıyla dolaşıp durduğundan, bir türlü ermişliğin gerektirdiği özgürlüğe kavuşamaz. Düşünürlüğünün yanı sıra büyük bir ozan olan Hardy'nin ermişlik niteliğine sahip bulunduğu sanılabilir; ancak Hardy'nin romanlarından ezgiler, sesler yükselmez; insan yaşamına genel bir bakış sunar bu romanlar. Gerçi Hardy, Hawthorne gibi bir sorun çevresinde dönüp durmaz, ama yarattığı kişiler kendi sınırlarını aşarak tüm insanlarla kaynaşamaz. Yazar kişilerinin acı çekişlerini bize göstermektedir; bu acılar bizim kendi acılarımıza benzeyebilir, ancak hiçbir zaman boyutlarını genişletemezler. Başka bir deyişle, Jude ortaya çıkıp, hiçbir zaman Mitya gibi, «Kötü bir düş gördüm baylar,» diyerek, içimizdeki duygu sellerini harekete geçiremez. Joseph Conrad'ın durumu da Hardy'ninkine benzer. Marlow'un sesi şarkıya dönüşemez; çünkü yaşadığı olayların aşırı yükü altındadır, anımsadığı birçok yanılgı ve güzelliğin etkisiyle donuklaşmıştır. Marlow öyle çok şey görmüş geçirmiştir ki, gözleri neden-sonuç ilişkileri dışında bir şey göremez olmuştur. Felsefi görüşlere sahip bulunmak, bu görüşler Hardy ile Conrad'ınki gibi şiirsel ve duygusal bile olsalar, romancıyı yaşam ve nesneler üstünde derin düşüncelere yöneltir. Oysa ermiş yazarlar derin derin düşünmez, hiçbir

şey üstünde uzun boylu durmazlar. James Joyce'u işte bu yüzden onların dışında tutuyoruz. Joyce'da ermişlerinkine benzer birçok nitelik vardır; sonra, özellikle *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde kötülük kavramını çok geniş boyutlar içinde görebildiğini ortaya koymuştur. Ne var ki Joyce da, yeni yeni anlatım yöntemleri arayarak, aşırı ustalıklara yönelerek, kendi yarattığı evreni kendisi kundaklıyor. Romanları, iç yapılarının bütün dağınıklığına karşın, aşırı ölçüde tıkızdır. Hiçbir şey, gereğince ölçülüp biçilmeden, silik soluk bırakılmış değildir. Hep konuşma konuşma, ortada ezgi diye bir şey yok.

Bugünkü konuşmamızda roman sanatının gerçekten önemli bir yönüne değindiğimiz inancındayım; ama gene de konuyu açıklamak için Dostoyevski, Melville, D.H. Lawrence ve Emily Bronte dışında örnek bulamıyorum. Dostoyevski'den söz ettik; Emily Bronte'yi sona bırakacağız. Açıklamalarımızın ağırlık merkezini Melville oluşturacak, Melville'in ağırlık merkezini ise *Moby Dick* oluşturuyor.

Gemici masalı ya da içine şiir serpiştirilmiş bir balina avı diye okuduğumuz sürece, *Moby Dick* kolay bir kitaptır. Ancak, kulağımız içindeki ezgiyi yakaladı mı, hemen güçleşmeye başlar ve büyük bir önem kazanır. Sözcüklerin dar kalıbına dökerek söyleyecek olursak, soyut düzeyde *Moby Dick*'in konusu kötülüğe karşı çok uzatılan ya da yanlış biçimde yürütülen bir savaştır. Beyaz Balina kötüdür, Kaptan Ahab ise kötülükle savaşmayı öç alma eylemine dönüşünceye kadar sürdüren çılgın bir adamdır. Bu sözler *Moby Dick*'in simgesel anlamını dile getirmektedir, ancak bizi romanı gemici masalı olarak görmekten pek fazla öteye götürmez. Belki de geriye götürürler, çünkü yanılıp romandaki olayları bir bütün-

lük içinde görerek, taşıdıkları düzensizlikleri ve anlam zenginliklerini kaçırmamıza yol açabilirler. Simgesel yorumdaki karşılıklı yarışma düşüncesi benimsenebilir, çünkü her eylem bir güç denemesidir; tek mutluluk, barıştır. Ne var ki, yarışmanın iyiyle kötü ya da birbiriyle uzlaşmayan iki ayrı kötülük türü arasında geçtiğini söyleyecek olursak, yanılırız. *Moby Dick*'in önemli yanı olan ermişlik şarkısı, olaylarla kitabın yüzeysel anlamına ters yönde ilerleyen bir sualtı akıntısı gibidir. Sözcüklerin dışında kalan bir varlığa sahiptir. Romanın sonunda, gemi direğine çivili kuşla birlikte sulara gömüldüğünde, Ishmael girdaptan fırlayan boş tabutla yeniden yeryüzüne döndüğünde bile duyduğumuz şarkının sözlerini seçemeyiz. Zaman zaman birtakım şeyler vurgulanmış, ancak açıklanabilir bir çözüm, hele hele tüm insanları kucaklayan evrensel bir sevgi ve acıma duygusu, «Güzel bir düş gördüm baylar» gibi bir söz görülmemiştir.

Romanın olağanüstü niteliği, başlardaki iki olayda ortaya çıkar. Bunlardan biri, Yunus Peygamber üstüne bir vaız; öteki, Queequeg'le kurulan dostluktur.

Vaızın Hıristiyanlıkla bir ilgisi yoktur. Ödüllendirilmeyi ummadan acılara katlanmayı ya da bağlılıktan şaşmamayı öğütler. Papaz «kürsünün pruvasında diz çöktü, iri esmer ellerini göğsünde kavuşturdu, kapalı gözlerini yukarıya kaldırdı; duasını öyle derin bir imanla mırıldandı ki, denizin dibinde diz çökmüş dua ediyor gibiydi.[1] Sonra, heyecanı gitgide artar,

[1]Bu sözlerle arkasından gelen parçanın çevirisi S. Eyuboğlu ile M. Urgan'ın *Moby Dick: Beyaz Balina* (Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1964) sından alınmıştır. (Çev.)

sözlerini öfkeden çok daha korkutucu bir sevinç ve mutlulukla bitirir.

> *Bu aşağılık, bu hain dünyanın teknesi batınca, kendi kolunun gücüyle suların üstünde gene de kalabilenlere ne mutlu! Doğruluk yolunda boyun eğmeyenlere; günaha -devlet adamlarının, yargıçların cüppeleri altında da olsa- saldıranlara, günahı tepeleyenlere, yok edenlere ne mutlu! Tanrıdan gayrı efendi ya da kanun tanımayanlara, yalnız göklerin yurttaşı olanlara ne mutlu! Ne yelkenler dolusu mutluluktur onlarınki! Çağların omurgası olan bu kiliseden, taşkın insan denizlerinin fırtınaları ve dalgalarıyla sarsılmayanlara ne mutlu! Ölüm döşeğinde, son nefesiyle şöyle diyebilene ne mutlu: «Ey Tanrım, ister ölümlü, ister ölümsüz olayım, senin gücüne inanıyorum ölürken. Bu dünyadan çok, kendimden çok, senin kulun olmaya çalıştım. Ama hiçtir bütün bunlar. Sonsuzluğu sana bırakıyorum. İnsan nedir ki, Tanrısından daha fazla yaşasın?»*

Kilisedeki konuşmanın hemen ardından Ishmael, yamyam Queequeg'le coşku dolu bir dostluk andı içer ve bir an kitabın kan kardeşliği konulu bir destan olacağı sanılır. Ne var ki, Melville için insan ilişkileri pek önemli değildir; Queequeg gürültülü patırtılı, garip bir biçimde ortaya çıktıktan sonra, nerdeyse unutulur gider. Nerdeyse diyorum, çünkü romanın sonuna doğru hastalanınca kendine bir tabut yaptırır; iyileştiği için tabut kullanılmadan kalır. İşte can simidi gibi iş görerek, Ishmael'i sondaki girdapta bo-

gulmaktan kurtaran bu tabuttur. Bu da bir rastlantı değildir; Melville'in zihninde iki olay arasında niteliği belirlenmeyen bir bağlantı doğmuştur. *Moby Dick*'in birçok anlamı vardır, ama ondan tek bir anlam çıkarmak çok güçtür. Tabutu ya da Mutluluk adlı tekneyi birer simge gibi görmek yanlıştır, çünkü simgeler yerli yerinde bile olsalar, romanın sesini kısarlar. *Moby Dick* için karşılıklı bir güç denemesidir diyebilir, bunun dışında bir şey ileri süremeyiz. Çünkü bunun dışındaki her şey şarkıdır.

*Moby Dick* gücünü büyük ölçüde Melville'in kötülük kavramına borçludur. Genel olarak kötülük romanlarda çok zayıf bir biçimde canlandırılmış, uygunsuz davranış örnekleri olmaktan ileri gidememiş, gizem bulutlarından sıyrılamamıştır. Çoğu romancının gözünde kötülük ya cinsel ve toplumsal bir olgu ya da şiirsel, özel bir üslup gerektiren son derece belirsiz bir kavramdır. Olay örgüsünü geliştirmekte kendilerine yardımcı olsun diye, romanlarında kötülüğe yer vermek isterler. Oysa kötülük yardımdan hoşlanmadığından, genellikle romancının başına Charles Lovelace ya da Uriah Heep gibi bir kötüyü sararak, öteki kişilerden çok yazarın kendisine zarar verir. Gerçek bir kötü kişi görmek için Melville'in *Billy Budd*'ına bakmamız gerekiyor.

*Billy Budd* roman değil öyküdür, ancak yazarın öteki yapıtlarına ışık tuttuğundan kısaca değineceğiz. Olay, Nore gemisindeki ayaklanmadan sonra bir İngiliz savaş gemisinde geçer. Tiyatro sahnesini andıran, ama gene de çok gerçek bir teknedir bu. Kahramanı genç bir denizci, iyi bir insandır; ancak iyiliği Alyoşa'nın iyiliği yanında sönük kalır. Billy'nin iyiliği, karşısında savaşıp yeneceği kötülükler bulunmadıkça yaşayamayan, gösterişli, saldırgan bir iyilik-

tir. Kendisi saldırgan değildir Billy'nin. Karşısındakileri rahatsız eden şey, çevresine saçtığı ışıktır. Billy görünürde neşeli, cana yakın, epeyce vurdumduymaz bir gençtir. Eksiksiz güzelliğini bozan küçük bir kusuru vardır, o da sonunda Billy'yi yıkan kekemeliğidir. Billy «insanları bazı tuzakların beklediği bir dünyanın içine düşer. Yalın bir gözüpeklik, mayasına kendi savunması için gereken biraz çirkinlik karışmamışsa eğer, bu dünyanın ince kurnazlıkları karşısında etkisizdir. Gene bu dünyada, insanoğlunun sahip olabileceği en büyük saflık bile, güç bir ahlak sorunuyla yüz yüze gelindiğinde, kişilerin zihin gücünü keskinleştirememekte, doğru davranmalarını sağlayamamaktadır». Geminin küçük subaylarından Claggart, Billy'yi görür görmez kendine düşman bilir, çünkü Claggart kötüdür. Burada Kaptan Ahab'la Moby Dick arasındaki güç denemesi yeniden karşımıza çıkıyor; ne var ki, bu kez savaşan güçler daha açık bir biçimde belirtilmiştir. Ayrıca, *Billy Budd*'da ermişlikten uzaklaşarak, ahlak ve sağduyuya yaklaşıyoruz. Ancak gene de çok yaklaşmış sayılmayız. Çünkü Claggart başka kötü kişilere benzemez.

> *Doğal olarak, kötülük kendisine sessizce yardım eden birkaç olumsuz erdeme sahiptir. Kötülüğün ahlak bozukluğuyla ya da ufak tefek günahlarla bir ilişkisi bulunmadığını söylersek, aşırı gitmiş olmayız. Onda öyle büyük bir kibir vardır ki, hiçbir zaman çıkarını gözetmez, açgözlülük etmez. Kısaca, burada söz konusu olan kişisinin yapısında bayağıdan hiçbir şey yoktur. Ciddi bir insandır, ama huysuz değildir.*

Claggart, Billy'yi gemide isyan çıkarmaya çalışmakla suçlar. Kimsenin inanmadığı bu saçma suçlama, delikanlının ölümüne yol açar; çünkü suçsuzluğunu söylesin diye çağırılınca, o kadar şaşırır ki, kekemeliği tutar, konuşamaz. Konuşamayınca, içindeki güç birden patlar ve kendisine kara çalan Claggart'ı bir yumrukta yere serer. Claggart ölmüştür, Billy'nin asılması gerekmektedir.

*Billy Budd* kendi dünyamızdan uzak, değişik, garip bir öykü, bir şarkıdır; ama sözleri olan bir şarkıdır. Hem güzel olduğu için, hem de daha güç yapıtlara hazırlık olarak okunması gerekir. Burada kötülük yeryüzünü, açık denizleri başıboş dolaşmaz; bir kişiliğe bürünmüştür, ne olduğu açıkça bellidir. *Billy Budd*'da Melville'in zihninin nasıl işlediğini daha kolay izleyebiliyoruz. Kaygılarının kişisel sıkıntılarından kaynaklanmadığını gördüğümüzden, bunları paylaştıkça küçülmüyor, büyüyoruz. Hawthorne gibi, Mark Rutherford gibi ciddi yazarlarda çoğu zaman bizi sıkan ve böylece bu yazarların güçlerini azaltan, vicdan dediğimiz o tatsız nesne yoktur Melville'de. Gerçekçiliğinin doğurduğu ilk kaba düzensizliklerden sonra Melville doğruca evrenselliğe yönelir, bizim kendi acımızı, kendi karanlığımızı kat kat aşan bir acıyla karanlığa ulaşarak bunları görkemli bir sevinç ve ışığa dönüştürür. Şöyle der: «Belli birtakım ruhsal durumlar içinde bulunan kimseler, zihinlerinde dünyayı tartarken, dengeyi sağlamak için tartının hafif kalan kefesine İlk Günah ya da benzeri bir şeyi atmadan edemezler.» Melville de, niteliği belirlenemeyen bu şeyi kefeye atmış, dengeyi düzelterek, bize uyum sağlamış ve ruhumuzu geçici bir esenliğe kavuşturmuştur.

D.H. Lawrence'ın Melville'i çok iyi anladığını gös-

teren iki inceleme yazmış olmasına şaşmamalı; çünkü Lawrence da, bildiğim kadarıyla, günümüz yazarları arasında ermişlik niteliği taşıyan tek romancıdır. Ötekiler ya düşsel romanlar yazmış ya da ahlak hocalığı etmişlerdir. Bir tek Lawrence'da coşkun bir ozanlık vardır, bir tek onun romanlarından güçlü bir şarkı sesi yükselir. Bu nedenle, Lawrence'ı eleştirmek boşunadır; ama aynı zamanda ahlak dersi verdiğinden, romanları eleştiri konusu olmaktadır. Lawrence'ı anlaşılması güç ve yanıltıcı bir yazar yapan işte bu önemsiz yanıdır. Ne var ki, Lawrence dinleyicileri etkilemesini çok iyi bilen, becerikli bir ahlak hocasıdır. Ders dinlemek için önüne oturduğunuz hocanızdan birden karnınızın orta yerine koca bir tekme yemekten daha şaşırtıcı bir şey olamaz. «Ben de bir daha alçakgönüllü davranırsam!» diye bağırır, bağırınca bir alay da söz işitirsiniz. Ayrıca, derse konu olan öfkeli suçlamalar ya da öğütler, zihninizi öylesine allak bullak eder ki, sonunda insan bedeni için iyi mi, yoksa kötü mü diyordu, bir türlü anımsayamazsınız. Bildiğiniz tek şey, işe yaramaz bir insan olduğunuzdur. Bu zorbaca tutumla, onun doğal sonucu olan aşırı sevimlilik, birlikte Lawrence'ın romanlarının en göze çarpan ön sıralarını doldururlar. Oysa Lawrence'ın büyüklüğü arka sıralarda, ta gerilerde yatmaktadır ve ne Dostoyevski'de olduğu gibi Hıristiyanlığa, ne de Melville'deki gibi karşılıklı bir güç denemesine dayanır; estetik bir temele sahiptir. Romanlarında gördüğümüz eller her ne kadar İncil'deki Esau'nun kaba elleri ise de; işittiğimiz ses, ışık, saflık ve temizlik tanrısı Badler'in sesidir. Lawrence'ın ermişlik yanı, doğayı içten aydınlattığından, bütün renklerde bir parlaklık, bütün biçimlerde bir açıklık vardır. Böyle bir parlaklık ve açıklık başka hiçbir yoldan elde edilemez.

*Women in Love*'da unutamadığımız bir sahne vardır. Kişilerden biri, gece gökteki ayın suya vuran görüntüsünü parçalamak için göle taş atıp durur. Böyle bir şeyi neden yapar, bu olay neyi simgeler, önemli değildir. Ancak, yazar o gölü, gökyüzündeki o ayı, başka türlü ortaya çıkaramazdı; bulduğu özel yol, gölü de, ayı da kendimizin canlandırabileceğinden çok daha görkemli bir biçimde zihnimize yerleştirir. Ermiş romancı böylece dönüp dolaşarak, başladığı yere, kendisini beklediğimiz göl kıyısına yeniden gelmiştir; ama bizlerin hiçbir zaman erişemeyeceği bir yaratıcılık ve çağrışım gücüyle gelmiştir.

Çabuk öfkelenen, okurunu çileden çıkarabilen böyle bir yazara karşı alçakgönüllü davranmak kolay değildir, çünkü biz aşağıdan aldıkça, o daha da huysuzlanır. Bununla birlikte, aşağıdan almadan D.H Lawrence nasıl okunur bilemiyorum. İşe daha başından kızarak ya da alay ederek girişecek olursak, romanlarındaki zenginlikler uçup gider; boyun eğerek başlarsak gene öyle. Lawrence'da değerli olan, kişilerin ve nesnelerin renkleri, dış çizgileri ve devinimleridir; sözcüklerle dile getirilemez. Aslında roman yazarının bilinen gereçleridir bunlar, ama Lawrence'ın elinde değişik bir işlemle yoğrularak yeni bir dünyada, yeni nitelikler kazanırlar.

Peki Emily Bronte için ne söylenebilir? Neden *Rüzgârlı Tepe*'yi de burada ele alıyoruz? *Rüzgârlı Tepe* insanları konu alan bir öykü anlatıyor, içinde herhangi bir evren görüşü yok ki.

Benim bu soruya vereceğim karşılık şudur: Heathcliff'la Catherine'in duyguları, genellikle romanlarda görülen duygulardan değişik bir biçimde işlev görmektedir. Kişilerin içlerinde yaşayacakları yerde, bu duygular, gök gürleten bulutlar gibi onları çepeçevre

sarar ve Lockwood'un düşünde penceredeki kanlı eli görmesinden, ta Heathcliff'in aynı pencere önünde ölü olarak bulunmasına değin, romanı gürültülü patlamalarla doldururlar. Bütün roman sesle doludur. Fırtınalardan, çılgın rüzgârlardan kopan bu ses, sözlerden, düşüncelerden daha önemlidir. *Rüzgârlı Tepe* büyük bir romandır, ama insanın aklında sonradan Heathcliff'le Catherine dışında hiçbir şey kalmaz. Heathcliff'le Catherine ayrılarak olayları başlatır, öldükten sonra birleşerek sona erdirirler. Ruhlarının ortalıkta dolaşmasına şaşmamalı; onlar gibi iki insan başka ne yapabilirdi ki? Heathcliff'le Catherine'in sevgi ve nefretleri, yaşadıkları sırada bile kendilerini aşan boyutlardadır.

Emily Bronte'nin bazı bakımlardan gerçekçi ve dikkatli bir zihin yapısı vardı. Romanının çatısını kurmak için, Jane Austen'ın kullandığı zaman çizelgelerinden daha ayrıntılı bir çizelge izlemiş, Linton ve Earnshaw ailelerini simetrik bir biçimde düzenlemiştir; ayrıca, bu iki ailenin mallarını ele geçirirken Heathcliff'in hangi yasal yollardan yararlandığını da çok iyi biliyordu.[1] Öyleyse, bile bile neden kargaşayı, fırtınayı ve şaşkınlığı romanına sokmuştur? Çünkü Emily Bronte, bizim benimsediğimiz anlamda, ermiş bir yazardır: Çünkü onun için, sezdirme yoluyla dile getirdiği şeyler, açıkça söylediği şeylerden daha önemlidir. Sonra, Heathcliff'le Catherine'in güçlü tutkuları, oturdukları evi ve yaşadıkları kırları çınlatana kadar, ancak böyle bir kargaşa ortamı içinde dışa vurulabilirdi. *Rüzgârlı Tepe*, Heathcliff'le Catherine Earnshaw'un sağladıklarının dışında herhangi bir mitolojik te-

[1]Bu konuda C.P. Sanger'in *The Structure of Wuthering Heights* (Hogarth Press, Londra, 1926) adlı güzel kitabına bakınız.

mele dayanmaz. Evrensel cennet ve cehennem kavramlarından bu denli uzak başka bir tek büyük roman yoktur. *Rüzgârlı Tepe*, tıpkı içinde gezen ruhlar gibi, belli bir yörenin romanıdır. Beyaz Balina Moby Dick'e herhangi bir suda rastlayabiliriz; oysa Catherine'le Heathcliff'i kendi yörelerinin çançiçekleriyle kireçtaşları arasında görebiliriz ancak.

Son olarak bir noktayı belirtmek istiyorum. Bu ermişlik konusunda içimde hep bir kuşku var. Kiminiz benim duyduğum kuşkuyu daha da fazlasıyla duyacak, kiminiz ise hiç duymayacaktır. Romanın düşsel yönü ek bir ödemede bulunmamızı gerektirmişti; şimdi, ermişlik yönü alçakgönüllü davranmamızı ve hatta mizah duygumuzu askıya almamızı gerektiriyor, öyle ki trajik bir kitaba *Billy Budd* gibi gülünç bir ad verilecek ve biz de onunla alay etmeyeceğiz. Çoğu zaman yaşamda ve yazın yapıtları okurken benimsediğimiz, bu konuşmalarımız sırasında büyük ölçüde uygulamaya çalıştığımız tek yönlü görüşü bir yana bırakarak, değişik yaklaşımlar bulmak zorundayız. Ancak, böyle bir şey yapmak doğru mudur acaba? Gene ermiş bir ozan ve ressam olan William Blake'e göre doğrudur. Blake,

> *Sen koru Tanrım bizi,*
> *Tek görüşe saplanıp Newton gibi,*
> *Uyuyup kalmayalım.*

demiş ve Newton'ın, elinde pergel, sırtını *Moby Dick*'in göz kamaştırıcı uçsuz bucaksız sularına dönerek, zavallı bir üçgen çizişini gösteren bir de resmini yapmıştır. Pek az kimse Blake'in bu düşüncesini paylaşacaktır. Newton hakkındaki görüşünü paylaşacakların sayısı ise daha da az olacaktır. Çoğumuz kendi ki-

şiliğimize uygun düşen şu ya da bu görüşün beğendiğimiz yanlarını benimseyen kimseleriz. İnsan zihni alçakgönüllü bir organdır; değişik görüşlerden bir derleme yaparak çalışır, yoksa içtenlikten ayrılmış olur. Benim gibi seçmeci, derlemeci kimselere verebileceğim tek öğüt şudur: «İçine düştüğünüz tutarsızlıklarla övünmeyin. Ne yazık ki, doğa insanoğluna böyle çalışan bir zihin vermiş; ne yazık ki, insanlar aynı zamanda hem doğrucu, hem görkemli olamazlar.» Konuşmalarımızın ilk beşinde aşağı yukarı aynı eleştiri araçlarını kullandık. Son ikisinde ise, bunları bir yana bırakmak zorunluluğunu duyduk. Gelecek konuşmamızda gene o araçlara başvuracağız. Ne var ki, artık bunların eleştiriciye en iyi yaklaşımı sağladığına inanmayacak, hatta eleştirel yaklaşım diye bir şeyin varlığından bile kuşku duyacağız.

# SEKİZİNCİ BÖLÜM

## BİÇİM ve RİTİM

Düşsellik ile ermişlik, biri neşeli, öteki ağırbaşlı iki ara oyunuydu. Şimdi oyun bitti; konuşmalarımızın genel planına dönüyoruz. İşe öyküyle başlamıştık. Kişileri ele aldıktan sonra, öykünün içinden kaynaklanan olay örgüsüne geçtik. Bugün ise büyük ölçüde olay örgüsünden kaynaklanan ve kişilerle romanda yer alan öteki bütün öğelerin katkıda bulundukları bir şeyi ele almamız gerekiyor. Romanın bu yeni yönüne ad olabilecek yazınsal bir sözcük yok. Aslında sanat türleri geliştikçe tanımlama bakımından birbirlerine gitgide daha çok bağımlı bir duruma geliyorlar. Biz de önce resim sanatından bir sözcük alarak romanın ele alacağımız yönüne «biçim», sonra müzikte kullanılan bir sözcüğü benimseyerek «ritim» adını vereceğiz. Ne yazık ki, bu sözcüklerin ikisi de açık seçik olmaktan uzak. Biçim ya da ritim sözcüğünü yazına uygularken kimse ne demek istediğini açıkça belirtmiyor; sözlerinin sonunu getirmekten kaçınarak, «Ama

elbet biçim...» ya da «Evet ama siz buna eğer biçim derseniz...» gibi şeyler geveliyorlar.

Biçimin ne olduğunu, değerlendirilmesi için okuyucuda ne gibi niteliklerin bulunması gerektiğini tartışmaya geçmeden önce, örnek olarak iki roman alacağım. Biçimleri açıkça belli olan bu romanlardan birini kum saatine, ötekini büyük bir zincire benzetebiliriz.

Anatole France'ın romanı *Thais* kum saati biçimindedir. Romanda önemli iki kişi vardır; bunlar keşiş Paphnuce ile kibar yosma Thais'dir. Romanın başında Paphnuce çölde yaşamaktadır, ruhu kötülüklerden arınmıştır ve mutludur. Thais ise İskenderiye'de günah dolu bir ömür sürmektedir. Paphnuce Thais'i kurtarmayı kendine görev sayar ve kitabın ortasında geçen bir sahnede karşılaştıklarında bu görevi başarıyla yerine getirir. Kadın bir manastıra kapanır ve kurtuluşa erişir. Ancak bu karşılaşma sonucu bu kez Paphnuce cehennemlik olur. Böylece bu iki kişi, matematiksel bir kesinlikle birbirine yaklaşır, kesişir ve uzaklaşır. Romandan aldığımız tat biraz da bundan ileri gelir. *Thais*'in bu yalın biçimi önümüzdeki güç konuyu incelemekte iyi bir başlangıç noktası olacaktır. Olayları geçiş sıraları içinde düşünürsek, *Thais*'in biçimiyle öyküsü birbirinin aynıdır; Thais'le Paphnuce'ün geçmişteki eylemleriyle birbirlerine bağlı bulunduklarını ve nereye varacağını bilmeden çok yanlış adımlar attıklarını gördüğümüz zaman ise, *Thais*'in biçimi olay örgüsüyle aynıdır. Ne var ki, öykü merak duygumuza, olay örgüsü zekâmıza seslendiği halde, biçim güzellik duygumuza seslenir ve romanı bir bütün olarak görmemizi sağlar. *Thais*'i bir kum saati olarak görmeyiz elbet; kum saati sözünü konuşmalarımızın artık bu ileri aşamasında gerçek anlamda al-

mamalıyız; eleştirinin anlaşılması güç özel dilidir bu. Nedenini bilmeden hoş bir duyguya kapılırız; sonra bu duygunun etkisinden kurtulunca, zihnimiz hoşlanmamızın gerisindeki nedeni açıklamaya geçtiği zaman, kum saati gibi geometrik bir benzetme işimize yarar Eğer *Thais* kum saati biçiminde olmasaydı; öyküsü, olay örgüsü, Paphnuce ile Thais'in kişilikleri tüm ağırlıklarını duyuramaz, bu denli bir canlılık kazanamazdı. «Biçim» insana çok katı bir şeymiş gibi gelir, ama romanın hiç de katı bir yanı bulunmayan genel havasıyla bağlantılıdır.

Şimdi de Percy Lubbock'un büyük bir zincir biçimindeki *Roman Pictures* adlı kitabına bir göz atalım.

*Roman Pictures* toplumsal bir güldürü romanıdır. Olayları anlatan kişi, turist olarak bulunduğu Roma' da Deering adında bir arkadaşına rastlar. Deering iyi yürekli, ama karanlık bir adamdır. Gözünü kiliselerden ayırmayan arkadaşına küçümser bir tavırla çıkışır, onu kentin toplum yaşamını yakından görmeye çağırır. Anlatıcı uysal uysal denileni yapar. Birtakım kişilerle birlikte kahveleri, resim ve heykel atölyelerini, Vatikan'ı, sarayları, her yeri dolaşır. Sonunda, Roma sosyetesinin doruğuna ulaştığını düşündüğü bir sırada, bakımsız, eski, ama soylu bir İtalyan konağında, karşısına çıka çıka o beğenmediği arkadaşı Deering çıkmaz mı. Aslında Deering, anlatıcının konuk geldiği evin hanımının yeğenidir; ama tersine işleyen bir tür züppelik yüzünden, soyluluğunu arkadaşından gizlemiştir. Böylece, baştaki iki kişinin yeniden bir araya gelmesiyle, halka tamamlanmış olur. Şaşıra sıkıla birbirlerini selamlarlar; şaşkınlıkları hafif bir alayla son bulur.

*Roman Pictures*'ın başarısı büyük bir zincir bi-

çiminde oluşundan ileri gelmez, çünkü kim olsa böyle bir zincir düzenleyebilir. Başarının nedeni, kullanılan biçimin yazarın ruhsal durumuna uygun düşmesidir. Percy Lubbock romanını baştan sona, art arda sıraladığı birtakım küçük sarsıntılarla yürütür; kişilerine karşı ince bir hoşgörüsü var. Ancak bu hoşgörü, varlığıyla bu kişilerin olduklarından daha kötü görünmelerine yol açan bir hoşgörüdür. Romanın iğneleyici, güldürülü, son derece yumuşak bir havası vardır. Kitabın sonuna geldiğimiz zaman, bu havanın somut bir varlığa bürünmüş olduğunu görürüz; içimizde bir sevinç belirir. Bir de şunu görürüz: İki arkadaş soylu İtalyan ailesinin oturma odasında bir araya gelmekle, romanın baştan beri gerektirdiği şeyi yapmış, dağınık durumdaki olayları kendi kişiliklerinin özünden bükülme iplerle birbirine bağlamışlardır.

*Thais* ile *Roman Pictures*, biçime verilebilecek kolay örneklerdir. Ancak, her ne kadar söylemek istediklerini pek bilmeden, romanlarda bol bol çizgilerden, kıvrımlardan söz eden eleştiriciler varsa da, insan her zaman bir romanı tıpatıp benzetebileceği nesneler bulamaz. Bu aşamada ancak şu kadarını söyleyebiliriz: Biçim, romanın estetik yönüdür; gerçi romandaki kişiler, sahneler, sözcükler, kısaca her şey, biçimin oluşmasına katkıda bulunabilir, ama onu asıl yaratıp besleyen olay örgüsüdür. Daha önce gördüğümüz gibi, olay örgüsü güzellik içerebilen bir şey dir ve bu güzellik, nasıl olup da oralara düştüğüne bir parça şaşan bir güzelliktir; gerçekten de, gören gözler için olay örgüsünün derli toplu yapısında Esin Perileri'nin damgası açıkça bellidir, çünkü olaylar arasındaki bağları kurar kurmaz Mantık hazretleri yeni bir yapının temellerini de atmıştır. İşte bu temel-

ler romanın biçim adını verdiğimiz yönünün dayandığı temellerdir. Bizim başlangıç noktamız da burasıdır. Biçim büyük ölçüde olay örgüsünden doğar, bulutları aydınlatan bir ışık gibi onunla iç içedir ve olay örgüsü tamamlandıktan sonra da ortada görünür. Kimi durumlarda güzellik, romanın biçiminden, bütününden, parçalarının oluşturduğu birlikten kaynaklanır. Eğer yalnızca bunlardan kaynaklansaydı, o zaman incelememiz kolaylaşırdı. Ama kimi durumlarda da başka temellere dayanmaktadır. İşte başka temellere dayanan güzelliğe biçim yerine ritim adını vereceğiz. Yalnız, şu anda hâlâ biçim üstünde duruyoruz."

Şimdi de katı bir biçimi, bütünlüğü bulunan bir roman alarak, inceleyelim. Seçtiğimiz roman Henry James'indir, ama gene de biçim yönünden kolay bir romandır. Biraz ayrıntılı olarak ele alacağımız bu romanda hem başarılı bir biçim örneği izleyecek, hem de yalnızca biçime önem veren bir yazarın neler yitirdiğini görebileceğiz.

*Thais* gibi *The Ambassadors* da kum saati biçimindedir. Strether ile Chad Newsome da, Paphnuce ile Thais gibi yer değiştirirler. Romanı çok beğenmemizi sağlayan şey, sonunda işte bu yer değişikliğinin gerçekleşmesidir. Olay örgüsü incelikle ve özenle hazırlanmıştır; baştan sona kişilerin davranışları, konuşmaları ya da düşünceleriyle gelişir. İçindeki her şey önceden tasarlanmıştır, yerli yerindedir. Romanın önemli olmayan kişileri de ana düşüncesine katkıda bulunur, açılıp gelişmesine yardımcı olurlar. Bunlardan hiçbiri, *Thais*'de *Nicias*'ın yemeğindeki geveze İskenderiyeliler gibi, yalnızca süs olarak bulunmaz; hepsinin görevi vardır. Kitabın sonunda nasıl bir etki uyanacağı önceden hesaplanmıştır; okuyucunun ya-

vaş yavaş kavradığı bu etki, tüm gücüyle ortaya çıktığı zaman çok başarılıdır. İnsan, olayları ya da Amerika'dan Avrupa'ya gelen değişik birçok görevliye ilişkin ayrıntıları unutabilir, ama bütün bunların yarattığı simetri duygusu kalıcıdır.

Şimdi bu simetrinin nasıl oluştuğunu izleyelim.[1]

Strether, orta yaşlı, duygulu bir Amerikalıdır. Bayan Newsome adında, eskiden beri tanıdığı dul bir kadınla evlenmek umudundadır. Bayan Newsome kendisini bir görevle Paris'e yollar, oğlu Chad Newsome Paris'in uygun ortamında kötü yollara sapmıştır ve Strether'ın görevi Chad'i kurtarmaktır. Newsome ailesi, evlerde kullanılan ufak bir malın üretimiyle servet kazanmış, ticaretle uğraşan sağlam bir ailedir. James bu ufak malın ne olduğunu söylemez; niçin söylemediğini biraz sonra anlayacağız. *Tono Bungay*'de H.G. Wells kahramanının parasını nasıl kazandığını bir çırpıda söyleyiverir; *Evan Harrington*'da George Meredith bu konu üstünde uzun uzun durur; Anthony Trollope *Dr. Thorne*'da Miss Dunstable'a kazanç yolları gösterir. Ama kişilerinin varlıklarını nasıl edindiklerini belirtmek Henry James'in amaçlarına uygun düşmez. James için Newsome'ların ürettiği malın sıradan ve gülünç bir şey olduğunu söylemek yeterlidir. Okuyucu kabalık ve kendini bilmezlik etmek isterse bir tahminde bulunarak, örneğin gözünün önüne bir kopça getirebilir; bu onun bileceği şeydir, yazar karışmaz.

Ailenin ürettiği mal her neyse, Chad Newsome'ın yurduna dönerek üretime yardım etmesi gerekmektedir ve Chad'i geri getirme işini, hem ahlak dışı, hem

[1] *The Ambassadors*'un başka bir açıdan ustaca bir çözümlemesini Percy Lubbock *The Craft of Fiction*'da yapmıştır.

de yararsız bir yaşamdan kurtarma görevini Strether üstlenmiştir.

Strether, Henry James'in hemen bütün romanlarında yer alarak bu romanların yapılarının temelini oluşturan, James'e özgü kişilerdendir. Strether gözlemcidir, ama olayları etkilemeye de çalışır; etkilemeyi başaramadıkça yeni gözlem olanakları elde eder. Öteki kişiler de Strether gibi keskin bir gözlemcinin izleyebileceği kimselerdir. Romandaki her şey onun görüşüne uygun biçimde ayarlanmıştır; ama Strether olaylara seyirci kalan bir insan değildir, bizi de kendisiyle birlikte harekete geçirir; onunla birlikte davranır, onunla birlikte görürüz. James'in kullandığı yöntemin gücü de buradan gelir.

Strether İngiltere'de gemiden iner. (Şunu belirtelim: Henry James'in gözünde karaya ayak basmak, insanı derinden etkileyen önemli bir deneyimdir. Defoe için Newgate Cezaevi nasıl önemliyse, James için de karaya atılan ilk adım öyle önemlidir; rıhtımlar şiir dolu, canlılık dolu yerlerdir.) Daha İngilterede'yken, yüklenmiş bulunduğu görev konusunda içinde kuşkular belirir; Paris'e vardığında kuşkuları çoğalır, çünkü Chad Newsome, kötü yollara sapmak şöyle dursun, gelişmiş, seçkin bir insan olmuş, kendisini götürmeye gelmiş bir kimseye karşı nazik ve içten davranabilecek kadar güven duygusu kazanmıştır. Çok iyi dostlar edinmiştir. Annesinin olayda aradığı kadın parmağına gelince, ortalıkta hiçbir kadın görünmemektedir. Chad'in gelişmesini sağlayıp onu kurtaran Paris'tir. Strether bunu ne iyi anlamaktadır:

> *Onu en tedirgin eden şey, Paris'i şu ya da bu yönden benimsemenin kendi kararlı tutumuna zarar vereceği düşüncesiydi. O kos-*

*koca, tantanalı, pırıl pırıl kent, ışıklar saçan dev bir cisim gibi, ışıl ışıl yanan değerli bir taş gibi, önünde duruyordu. Parçaları birbirine karışan, yüzleri kolayca seçilemeyen bu sert taş, parıldıyor, titriyor, eriyip karışıyordu. Bir ara sanki yalnızca yüzeylerden oluşuyor, derken hemen tüm derinlik kesiliyordu. Belli ki Paris Chad'in sevdiği bir yerdi; bu yüzden, Strether'in kendisi de Paris'i çok sevecek olursa, aralarındaki bu ortak bağ ile her ikisinin de hali nice olurdu?*

Böylece, James, romanın genel havasını pek güzel ve sağlam bir biçimde yaratır. Kitabı baştan sona Paris aydınlatmaktadır. Her ne kadar somut bir biçime bürünmez ise de, Paris bir roman kişisi, insanların duyarlık derecelerini ölçen bir tartıdır. *The Ambassadors*'ı okuyup bitirdiğimiz zaman, biçimini daha açık görebilmek için romana olayları tek tek önemsemeden bakacak olursak, kum saatinin tam ortasında Paris'in ışıldağını görürüz. Burada iyilik, kötülük gibi kaba bir ayırım yapılmamıştır. Strether çok geçmeden bu gerçeği anlar. Anladığı bir şey daha vardır ve bu da Chad'in aynı gerçeği kendisinden daha iyi kavradığıdır. Strether'ın yeni bir görüş kazanma sürecinin bu aşamasında olayların yönünde bir değişme olur, çünkü aslında işin içinde bir kadın vardır ve bu kadın Chad'e Paris'i tanıtan güzel Madame de Vionnet'dir. Strether için artık görevini sürdürme olanağı kalmamıştır. İnsan yaşamında ince ve soylu ne varsa tümü Madame de Vionnet'de toplanmıştır; acıklı ve üzüntülü durumu bu niteliklerini daha da güçlendirmektedir. Bu yüce kadın Strether'dan Chad'i götürmesi dileğinde bulunur. Strether seve seve söz

verir, çünkü Chad'in Amerika'ya dönmesine artık kendi gönlü de razı değildir. Paris'te bundan böyle Chad'i götürmek için değil de, gitmesini önlemek için kalacaktır.

Çünkü Yeni Dünya'dan yeni elçiler gelmiştir. Oğlunun yurda dönmesindeki tatsız gecikmeye anlam veremeyen Mrs. Newsome öfkelenerek Chad'in ablasını, eniştesini ve Chad'le evlendirmeyi umduğu Mamie'yi Paris'e göndermiştir. James'in koyduğu sınırlar içinde roman artık çok eğlenceli olmaya başlar. Öte yandan, afet bir kız olan Mamie şöyle anlatılır (romandaki her şey gibi Mamie'yi de Strether'in gözünden görürüz):

> *Mamie, Strether'ın gözleri önünde, çocukken, körpe bir goncayken, kasabanın hiç kapanmayan kapı aralıklarında büyüyüp serpilerek açılmış, bir çiçeğe dönüşmüştü. Strether bir ara Mrs. Newsome'ın evinde İngiliz yazını dersleri verirken Mamie'nin önceleri çok atılgan, sonraları çok sıkılgan davrandığını anımsıyordu; sınavlarla, çaylarla yürüyen bu derslerin en sonunda yeniden pek delişken olmuştu. Ancak, o sıradaki ilişkileri pek iyi aklında kalmamıştı, çünkü Woollett kasabasında taptaze bir gonca ile buruşuk bir kış elmasının aynı sepette yan yana bulunmaları olağan değildir... Ama gene de, şu anda güzel Mamie ile otururken güçlü bir güven duygusuna sahip bulunduğunu hissetti. Çünkü gerçekten çekici, hatta açıkça göze çarpan serbestliğiyle, çok konuşma alışkanlığıyla bile çekici bir kızdı Mamie. Strether genç kızı çekici bulmasay-*

*dı eğer, ister istemez «gülünç» bulacaktı; işte bunu bildiği halde, Mamie gene de çekiciydi. Evet, bizim eşsiz Mamie farkına varmadan gülünç oluyordu. Tatlıydı, gelin gibiydi, ama ortalıkta Strether'ın görebildiği bir güvey yoktü henüz. Eli yüzü düzgün, iri yapılı bir kızdı; rahat ve konuşkan, yumuşak, tatlı ve nerdeyse şaşırtıcı ölçüde güven vericiydi. Strether, yaşlı kadınlarda bu denli kendini beğenmişlik bulunabileceğini düşünecek bir adam olsaydı eğer, Mamie için genç bir kadından çok, yaşlı bir kadın gibi giyinmişti diyebilirdik. Üstelik saç modelinin girift kıvrımları da gençliğin dağınık görüntüsünü taşımıyordu. Sanki karşısındakini yüreklendirmek ve ödüllendirmek istercesine, olgun bir tavırla öne doğru eğilirken, göz alıcı boyalı tırnaklarıyla ellerini hanım hanımcık önünde kavuşturuyordu. Bütün bu ayrıntıların birleşmesi Mamie'ye konuklarını ağırlayan çekici bir hanımefendi havası kazandırıyor, genç kız pencere önlerinde, dondurma tabaklarından çıkan seslerin duyulduğu bir ortamdaki değişmez yerini yeniden alıyor, «tanışmaktan mutluluk duyduğu» kendine benzeyen başka kimseleri akla getiriyordu.*

Mamie, Henry James'in hemen her romanında görülen tiplerden biridir. *The Spoils of Poynton*'daki Mrs. Gareth ile *The Portrait of a Lady*'deki Henrietta Stackpole bu tipin örnekleridir. James bir kişinin ba yağlığını, görgüsüzlüğünü, duygusuzluğunu belirtmekte usta bir yazardır. Bu kişilere öyle bir canlılık

kazandırır ki, saçmalıkları eğlendirici bir durum alır.

Böylece Strether, Chad'den yana geçerek, Mrs. Newsome'la evlenebilme umudunu büsbütün yitirir. Paris'in büyüsü ağır basarken, o sırada yeni bir şeye tanık olur. Chad'de gördüğü incelik sonuna gelmiş değil midir acaba? Chad'in Paris'i her şeye rağmen yalnızca bir eğlence yeri miydi? Strether'ın korkuları doğru çıkar. Tek başına kent dışında kırlarda dolaşırken, akşama doğru Chad ile Madame de Vionnet'ye rastlar. Bir sandaldadırlar ve Strether'ı görmezlikten gelirler, çünkü aslında aralarındaki ilişki sıradan bir gönül oyunudur ve bundan utanç duymaktadırlar. Birbirlerine olan sevgileri sönmeden önce bir köy otelinde baş başa bir hafta sonu geçirmek istemişlerdir; çünkü aralarındaki tutkunun sürmeyeceği, Chad'in güzel Fransız kadınından bıkacağı bellidir; Madame de Vionnet Amerikalı gencin Paris çılgınlığının bir parçasıdır, o kadar. Chad yurduna, annesinin yanına dönecek, evlerde kullanılan o önemsiz malın üretimini üstlenecek ve Mamie ile evlenecektir. İkisi de bunları bilmektedir. Strether'dan gizlemeye çalışırlar, ama o da durumu anlamıştır. Yalan söylerler, bayağılık ederler; Madame de Vionnet bile, onun o bir zamanlarki o güzel, o içli durumu bile, bayağılığa bulaşmıştır artık.

*Bu derin ince, güzel bir insanın, birtakım gizli, anlaşılmaz güçlerin etkisiyle, böylesine sömürülebilmesi, Strether'ın içini bir soğuk dalgası gibi ürpertiyor, nerdeyse yüreğine korku salıyordu. Çünkü, gerçekten anlaşılır gibi değildi; Madame de Vionnet, Chad'i ancak şimdiki durumuna getirebilmişti; öyleyse nasıl ona sınırsız ufuklar ka-*

*zandırmış olduğunu düşünebiliyordu? Chad'i eğiterek en iyi biçimde inceltmiş, ona istenebilecek her şeyi sağlamıştı. Ama sonunda Chad, gene işte eski Chad'di ve bu gerçek dostumuz Strether'a son derece garip geliyordu. Gerçi, elde edilen sonuç takdir edilecek bir sonuçtu, ama gene de olağanüstü bir yanı yoktu. Bu nedenle, Madame de Vionnet'nin günlük yaşamın bir parçası olmaktan ileri gitmeyen sevinçleri, rahatlıkları, günahları paylaştığı kimseye böyle insanüstü bir değer vermesine akıl erdiremiyordu.*

*Madame de Vionnet bu gece Strether'ın gözüne daha yaşlı göründü; yılların etkisi daha belirgindi yüzünde. Ancak hâlâ ömründe gördüğü kadınların en incesi, en güzeli, kendisini en mutlu edeniydi. Ancak gene de onu, karşısında, sevdiği adam uğruna gözyaşı döken bir hizmetçi kızdan farksız, bayağı bir acıyla üzülürken görebiliyordu. Yalnız şu vardı: Hizmetçi kız durumunu görüp kendisini ayıplamaz; Madame de Vionnet ise kendisini ayıplıyor, gösterdiği zayıflık ve kapıldığı alçalma karşısında sanki yerin dibine geçiyordu.*

Böylece, Strether onları da yitirir. Kendisi şöyle demektedir: «Her şeyi yitirmiş bulunuyorum; benim yürüttüğüm tek mantık bu işte.» Aslında Chad ile Madame de Vionnet'de bir gerileme olmuş değildir; Strether'da bir ilerleme olmuştur. Önce Paris'i onlar kendisine tanıtmıştı; şimdiyse, görecek gözleri varsa eğer, kentin değerini kendisi onların gözleri önüne se-

rebilecek durumdadır, çünkü Paris Chad ile Madame de Vionnet'nin kendi başlarına görebileceklerinden daha ince, daha güzel bir yerdir ve Strether'daki hayal gücü bu gibi manevi değerleri kavramak için onların gençliğinden daha elverişlidir. Kum saati biçimi tamamlanmıştır artık; Strether ile Chad, Paphnuce ile Thais'inkinden daha büyük bir incelikle yer değiştirmişlerdir. Şimdi, bulutlardaki aydınlık, iyi ışıklandırılmış İskenderiye kentinden değil de, «parıldayan, titreşen, eriyip birbirine karışan, bir ara sanki yalnızca yüzeylerden oluşurken, sonra hemen tüm derinlik kesilen» bir pırlantadan, Paris'ten gelmektedir.

*The Ambassadors*'ı bir ışık gibi baştan sona kaplayan güzellik, usta bir sanatçının gösterdiği büyük çabanın ürünüdür. James ne istediğini çok iyi biliyordu; güzeli bulmak için güçlüklerle dolu, dar bir yol izlemeyi kendine görev saydı ve yeteneklerinin elverdiği en yüksek başarıya ulaştı. *The Ambassadors*'ın biçimi Anatole France'ın hiçbir zaman erişemeyeceği çeşitleme ve sınırlamalardan oluşmaktadır. Şaşılacak bir ustalıkla örülüp dokunmuştur. Ancak James bu sonucu, karşılığında ne çok şey yitirerek elde etmiştir!

Bu uğurda öyle büyük şeyler gözden çıkarmıştır ki, birçok okuyucu James'in sözlerini anlayabildiği (James'in güçlüğü çok abartılmıştır), yarattığı etkileri kavrayabildiği halde, romanlarına karşı bir ilgi duyamaz. Bu gibi kimseler, yazarın başlangıç ilkesini, yani roman yazabilmek için insan yaşamının çoğu yönlerini atmak zorunda bulunduğunu kabul edememektedir.

Bir kez, Henry James'in kişileri fazla çeşitlilik göstermez. Bunların ikisinden, olayların gidişini etkilemeye çalışan gözlemci kişiler ile, olaylara katılma-

yan önemsiz kişilerden (bunlara örnek olarak, kendisine *What Maisie Knew*'nun o parlak giriş bölümünü anlatmak görevi verilen kişiyi gösterebiliriz) daha önce söz etmiştik. Sonra, *The Ambassadors*'da karşıt kişiliğiyle başkalarının niteliklerini vurgulayan sevimli bir insan tipi var. Çoğunlukla, Maria Gostrey gibi canlı, yaşam dolu kadınlardır bunlar. Sonra, ender görülen, olağanüstü nitelikte kadın kahramanlar var. Madame de Vionnet az çok böyle bir kadındır, ama bu tipin en kusursuz örneği *The Wings of the Dove*'daki Milly Theale'dir. Kimi zaman karşımıza bir kötü kişi çıkar, kimi zaman ise cömert gönüllü genç bir sanatçı. James'in kişileri hemen hemen bu sınırlar içinde kalır. Böylesine usta bir romancı için hiç de yüz ağartıcı bir durum değil.

İkinci olarak, Henry James'in kişileri, çeşitçe azlıklarının yanı sıra, yapılarını oluşturan nitelikler yönünden de çok sınırlıdır. Eğlenemez, çabuk davranamaz, bedensel istekler duyamaz, değişik kahramanlık biçimlerinin onda dokuzunu beceremezler. Hiç soyunmazlar; gelirlerinin kaynağı gibi, pençesine düştükleri hastalıkların adları da belli değildir; uşakları, hizmetçileri ya sesi soluğu çıkmayan ya da kendilerine benzeyen kimselerdir. Bildiğimiz dünyanın toplum yaşamı onlara yabancıdır; çünkü onların kendi dünyalarında budala insanlar, yoksul kimseler, dil ayrılıklarından doğan engeller yoktur. Duyguları bile sınırlıdır. Avrupa'ya gelir, sanat yapıtlarına ve birbirlerine bakarlar, ama o kadar. James'in sayfalarında ancak bir yanları noksan, sakat ama belli bir amaçla yaratılmış kimseler yaşayabilir. Bu kimseler bize, Kral Akhenaton döneminin Mısır sanatında sık görülen o nefis biçim bozukluklarını, o koca başlı, küçücük ayaklı, ama gene de şirin insan resimlerini anım

satır. Bir sonraki dönemde bunlar ortadan yok olmuştur.

Kişilerin böyle hem çeşitlilik, hem de nitelik yönünden çok sınırlı tutulmaları, biçim bakımından romana yarar sağlar. Kitapları üzerinde çalıştıkça James, bir romanın bir bütün oluşturması gerektiğine gitgide daha çok inanmıştır. Bu bütünlüğün her zaman *The Ambassadors*'daki gibi geometrik bir bütünlük olması gerekmezdi; ama romanda her şey bir tek konu, bir tek durum ya da bir tek olay çevresinde kümelenmeli; bu konu, durum ya da olay, kişilerin ilgisini üstünde toplamalı, bir olay örgüsü sağlamalı, ayrıca kitapta dağınık durumda bulunan görüşleri bir ağ gibi içine alarak kaynaştırıp belleğimize yerleştirmeli, romanı dıştan da iyice sarıp kavramalıydı. Sonunda ortada bir biçim belirmeli, bu biçime uygun düşmeyen her şey ilgisiz uçarı sapmalar sayılarak atılmalıydı. Ancak, insanoğlundan daha uçarı ne olabilir? Tom Jones'u, Emma'yı ve hatta Mr. Casaubon'u Henry James'in romanlarından birine koyacak olursak, roman parçalanıp gider. Oysa bu kişilerin her birini ötekilerin yer aldıkları romanlara koysak, kitabın tümü değil de, yalnızca bir parçası zarar görecektir. James'in romanlarına ancak kendi kişileri uygundur. Bu kişiler cansız yaratıklar değildir; James insan yaşamının göze az çarpan yönlerini çok iyi araştıran bir yazardır; ne var ki, gerek başka romanlardaki kişiler, gerekse bizler birtakım sıradan niteliklerle doluyuzdur; oysa bu nitelikler James'in kişilerinden sökülüp atılmıştır. Bu temizleme işlemi kişilerin ruhlarını arıtan, onlara manevi bir yücelik sağlama amacı gözetilerek yapılmış değildir. Nitekim, James'in romanlarında herhangi bir felsefe (arada bir rastlanan kör inanç izlerini saymazsak), herhangi

bir dinsel inanç, ermişçe bir tutum ya da üstün kişilere gösterilen bir ayrıcalık yoktur. Girişilen arındırma işlemi, belli bir estetik etki sağlamak içindir; James bu etkiyi sağlamıştır.

H.G. Wells bu noktaya eğlenceli ve aynı zamanda belki de çok aydınlatıcı bir biçimde parmak basmıştır. En canlı, en neşeli kitaplarından biri olan *Boon'* da Henry James'i iyice diline dolar ve çok güzel bir karikatürünü çizer.

> *James'e göre roman bir sanat yapıtıdır ve birliği, bütünlüğü açısından değerlendirilmesi gerekir. Doğruluğuna ve kesinlikle inandığı bu düşünceyi başlangıçta kendisine kim aşıladıysa aşılamış; bu düşüncenin yanlışlığını bir türlü öğrenemedi gitti. James hiçbir şeyin yanlışlığını doğruluğunu kendisi bulup öğrenmez. Hatta öğrenmek bile istemez. Bir şeyi hemen benimseyiverir, sonra (şişirdikçe şişirip) dallandırıp budaklandırır... İnsan davranışlarını yöneten güçler arasında yalnızca ikisi James'in romanlarında canlı kalabilmiştir; bunlar, aşırı bir sahip olma tutkusu ile tamamen yüzeysel bir merak dürtüsüdür. Kişileri bir şeylerden kuşkulandılar mı, iz sürer gibi en ufak olasılıkları, ipuçlarını birer birer yoklayıp araştırırlar.*
>
> *Gerçek insanların böyle davrandıkları görülmüş müdür? Romanın konusu her neyse, hep ortada, göz önündedir; tıpkı ışıklandırılmış bir kilise gibi; ama içeride dikkatinizi kiliseden kendi üstüne çekebilecek bir cemaat yoktur; bütün ışıklar, bütün çizgiler*

*mihrap üstünde toplanmıştır. Mihrapta ise, büyük bir saygıyla yerleştirilmiş, tüm dikkatleri kendine çeken, ölü bir kedi yavrusu, bir yumurta kabuğu ve bir sicim parçası vardır. (...) «The Alter of the Dead» (Ölüler Mihrabı) adlı öyküsünde ölülere ilişkin hiçbir şeyin bulunmayışı gibi. (...) Çünkü bulunsaydı, hepsi de mum yerine geçemeyeceklerinden, yaratılmak istenen etki yok olurdu.*

Böylesine bir içtenlik ve dürüstlükten kendisi kadar dostu James'in de hoşlanacağını düşünmüş olmalı ki, Wells kitabından bir tane ona da gönderir. Üstat okuduklarından hiç mi hiç hoşlanmaz ve Wells ile aralarında çok ilginç yazışmalar geçer. Yazışmalar ilerledikçe bu iki seçkin insanın ikisi de gitgide gerçek yüzleriyle görünmeye başlarlar. James naziktir, ortak anılarından söz eder, şaşkındır ve son derece uzak ve heybetlidir. Çizilen karikatürün kendisini sevindirmediğini belirtir ve mektubuna «saygılarımla efendim» gibi kuru bir sözle son vermek zorunluluğunu duymaktan üzüldüğünü söyler. Wells de şaşkındır, ama onun şaşkınlığı değişiktir: James'in neden bu kadar sarsıldığını bir türlü anlayamamaktadır. Durumun gülünçlüğü bir yana, bu iki dost arasında patlak veren çekişme yazınsal açıdan büyük bir önem taşır. Sorun, katı bir biçim anlayışından ileri gelmektedir. Bu biçimi ister kum saati, ister uzun bir zincir olarak, ister katedrallerin ortasında kesişen ya da tekerleğin merkezinden dışa doğru yayılan çizgiler ya da Procrustes'in demir karyolası olarak düşünün; yeter ki kendi içinde bütünlük taşısın. Böyle bir biçim, yaşamın romancıya sunduğu sınırsız zen-

ginliklerle uzlaştırılabilir mi? Wels de, James de uzlaştırılamayacağı görüşündedir. Wells'e göre, ayrıca, yaşama ağırlık vermek, biçim uğruna yaşamın sınırlarını daraltmamak ya da genişletmemek gerekir. Bence de öyle. James'in romanları eşsizdir; onun sanat ilkelerini benimseyemeyen okuyucular değerli ve güzel birtakım duygulardan yoksun kalırlar. Ancak ben böyle roman istemiyorum artık; özellikle yazarı James değil de, bir başkası ise. Tıpkı Akhenaton dönemi Mısır sanatının Tutankhamen döneminde de sürüp gitmesini istemediğim gibi.

Katı bir biçimin sakıncası işte budur. Böyle bir biçim, romanın havasının somutlaşmasını sağlayabilir, olay örgüsünün doğal bir sonucu olarak gelişebilir; ama yaşama açılan kapıları kapar ve çoğu kez romancıyı kapalı odalarda sanatçılık oyunları oynar bir duruma getirir. Bir güzellik yaratılmıştır, ancak zorba kılığına girmiş bir güzelliktir bu. Tiyatro oyunlarında, örneğin Racine'in oyunlarında, güzelliğin varlığını kabul edebiliriz, çünkü güzellik sahneye yüce bir sultan gibi kurularak, bildiğimiz sıradan insanların yokluğuna gönlümüzün katlanmasını sağlayabilir. Ne var ki, romanda güzelliğin zorbalığı, gücünü artırdığı ölçüde tatsızlaşır ve arada bir *Boon* gibi kitapların yazılmasına neden olan bir tepkiye yol açar. Başka bir deyişle, roman sanatsal gelişmeye oyun kadar elverişli değildir. İnsancıllığı ya da kullandığı gereçlerin kaba oluşu, buna engeldir. Çoğu zaman okurların biçimden duydukları tat, bu biçimi sağlamak için göze alınan zararları karşılayabilecek ölçüde değildir; bu gibi kimselerin yargısı şudur: «Güzel olmuş ama değmez.»

Araştırmamız burada da bitmiyor. Güzellikten umudumuzu kesmiş değiliz henüz. Acaba romanda

biçim dışında herhangi bir yöntemle güzellik sağlanamaz mı? Şimdi ürke çekine «ritim» kavramına bir göz atalım.

Kimi zaman ritim çok kolaydır. Örneğin Beethoven'ın Beşinci Senfonisi, «ta ta ta taam» diye, her kulağın seçebileceği, herkesin ayak vurabileceği bir ritim ile başlar. Ancak bir de senfoninin tümünün ritmi vardır; büyük ölçüde bölümler arasındaki ilişkiden doğan bu ritmi kimi kişiler duyabilirse de hiç kimse ayak vurarak izleyemez. Bu ikinci tür ritim güçtür; aslında bu iki ritim türü birbirinin aynı mıdır, değil midir, ancak müzikçiler bilebilir. Yazıncı olarak bizim söylemek istediğimiz şudur: «Ta ta ta taam» biçimindeki birinci tür ritim birtakım romanlarda da bulunmakta ve o romanlara güzellik kazandırabilmektedir. Roman alanında, öteki ritim türüne, yani Beşinci Senfoni'nin tümünün ritmi gibi güç bir ritme benzer bir ritim bilmiyorum; ama belki vardır.

Kolay ritim türünü Marcel Proust'un yapıtlarından örneklerle açıklayabiliriz.

Proust'un romanının son bölümü henüz yayımlanmadı; romancının hayranları, bu bölümün de çıkmasıyla her şeyin yerli yerine oturacağını, geçmişin anımsanarak ölümsüzleşeceğini ve böylece romanın tam bir bütünlük kazanacağını söylüyorlar. Ben buna inanmıyorum. Bana kalırsa, Proust'un romanı estetik bir bütün olmaktan çok, uzayıp giden bir anlatılar dizisidir; Albertine'e ilişkin ayrıntılarda yazarın yorulmaya başladığı görülür. Belki ileride birtakım yenilikler olabilir, ama bunların romanın tümüne ilişkin kanımızı değiştireceğini hiç sanmıyorum. Proust'un romanı karmakarışıktır, yapısı iyi değildir; ne şu anda herhangi bir biçimi vardır, ne de bitince olacaktır. Ancak gene de değişik parçaları birbiriyle bağ-

lantılıdır, çünkü içten dikişlerle tutturulmuştur, başka bir deyişle, birtakım ritimlere sahiptir.

Romanda birçok ritim örneği gösterebiliriz; büyükannenin resminin çekilişi bunlardan biridir; ama kitabın değişik parçalarını birbirine bağlamak açısından en önemli örnek, Vinteuil'ün müziğindeki o «küçük ezgi»nin kullanılışıdır. Bu ezgi, bizde tutarlı bir dünya karşısında olduğumuz yolunda bir duygu uyanmasını sağlamakta her şeyden daha etkili olmaktadır; hatta Swann'ı, romanın kahramanını ve Charlus'ü birbiri ardından yıkıma sürükleyen kıskançlıktan bile daha etkilidir. Vinteuil'ün adını ilk kez çok çirkin koşullar altında duyarız. Adı sanı belirsiz küçük bir köy orgcusu olan Vinteuil ölmüştür ve kızı onun anısına kara çalmaktadır. İleride birçok yönde gelişip yayılacak olan bu korkunç sahne geçip gider ve unutulur.

Sonra Paris'te büyük bir evin salonunda, bir keman sonatı çalınır. Sonatın ağır bölümünden Swann'ın kulağına küçük bir ezgi takılır ve bütün yaşamında yer eder. Ezgi hep canlı kalır, ama türlü biçimlere girer. Bir süre Swann'ın Odette'e olan sevgisine eşlik eder. Sonra bu ilişki bozulunca ezgi de unutulur. Derken, Swann kıskançlık duygusuyla kıvranırken, yeniden ortaya çıkar; kendi kutsal özelliğini yitirmeksizin, aynı anda hem Swann'ın üzüntüsüne, hem de geçmişteki mutluluğuna eşlik etmektedir. Swann, sonatı kimin yazdığını merak eder, Vinteuil'ün yazdığını öğrenince, «Bir zamanlar Vinteuil adında küçük bir orgcu tanımıştım, ama aynı adam olamaz,» der. Aslında sonat onundur; kızı ile kızının arkadaşı, sonatı kemana uyarlayarak yayımlamışlardır.

Sanki hepsi bu kadardır. Küçük ezgi, romanda ikide bir ortaya çıkar, bir yankı olarak, bir anı olarak

Vinteuil'ün ezgisiyle böyle karşılaşmak hoşumuza gider; ancak ezginin birleştirici bir gücü yoktur. Derken yüzlerce sayfa ileride, Vinteuil'ün ülke çapında ün kazanmasından sonra mutsuz ve silik bir ömür geçirdiği kasabada adına bir anıt dikileceği söylentileri dolaştığı sırada, başka bir yapıtı, ölümünden sonra yayımlanan bir altılısı seslendirilir. Romanın kahramanı altılıyı dinler; dinlerken de kendini yabancı, korkunç bir evrende bulur, o sırada söken uğursuz bir şafak, denizi kızıla boyamaktadır. Birdenbire hem onun, hem de okuyucunun aklına sonattaki küçük ezgi gelir; belli belirsiz ve değişmiş bir biçimdedir, ama kahramanın yaşamına yeni bir yön verir, öyle ki yeniden çocukluk dünyasına döner ve bu dünyanın artık bilinmezliğin derinliklerine gömülmüş bulunduğunu anlar.

Proust'un romanındaki müzik parçaları üstüne yazdıklarını kabul etmek zorunda değiliz; bence müziği aşırı ölçüde görüntüye dönüştürüyor. Romanda birçok kimsenin (önce Swann'ın, sonra da Marcel'in) duyduğu Vinteuil'ün küçük ezgi tümcesi durağan değildir; George Meredith'in kullandığı, örneğin Clara Middleton'a eşlik eden katmerli çiçek açan kiraz ağacı ya da Cecilia Halkett'ın dalgasız sulardaki yatı gibi, değişmez simgelerle bir ilgisi yoktur. Böyle basmakalıp simgeler arada bir yeniden ortaya çıkabilir, o kadar; oysa ritim gelişme olanağına sahiptir; o küçük ezginin hem bestecinin, hem de dinleyenlerin yaşamlarından ayrı bir yaşamı vardır. Nerdeyse kitaptaki kişilerden biridir; tam olarak değil elbette. Bu «tam olarak değil» sözünün anlamı şudur: Ezginin gücü, içten dikişlerle romanı birleştirmek, güzellik sağlamak ve okuyucunun belleğini iyice kavramak uğruna harcanmıştır. Ezgi, o karanlık başlan-

gıcından, keman sonatı yoluyla altılıya dönüşene değin zaman zaman okuyucu için çok büyük önem taşır. Zaman zaman ise, hiçbir anlam taşımaz ve unutulur gider. İşte bence roman sanatında ritmin işlevi, biçim gibi sürekli olarak ortada görünmeden böyle arada bir belirerek, arada bir gözden uzaklaşarak içimizi şaşkınlık duygusuyla, yenilik ve umutla doldurmaktır.

\\ Beceriksizce kullanılırsa ritim çok sıkıcı olur; kalıplaşarak bir simgeye dönüşür ve bizi sürükleyerek götürecek yerde, ayağımıza dolaşır. Öfkeyle bir de bakarız ki, ayağımızın altında gene Galsworthy'nin köpeği John yatıyor. Meredith'in o güzel kiraz ağaçları, yatları bile şiirselliğe açılan pencereler olmaktan ileri gidemez. Kitaplarını önceden tasarlayarak yazan romancıların ritim yaratabileceklerini hiç sanmıyorum; çünkü ritim, romanda uygun bir geçiş noktasına ulaşıldığı sırada, yazarın içinde doğal olarak beliren bir itici güce dayanmak zorundadır. Ne var ki, bu yoldan sağlanan etki çok güzel olabilir; kişilere herhangi bir zarar vermeksizin elde edilebilir ve ayrıca bir dış biçime duyduğumuz gereği azaltır. //

«Yineleme artı çeşitleme» diye tanımlayabileceğimiz ve örneklerle açıklayabileceğimiz kolay ritim türü konusunda söyleyeceklerimizi burada bitirmek zorundayız.\\Şimdi daha güç olan ritim türüne geçiyoruz. Acaba romanlarda, Beşinci Senfoni çalınıp bittikten sonra duyduğumuz, çalgılardan yükselmeyip de yapıtın tümünden doğan etkiye benzer bir etki yaratan herhangi bir şey var mıdır? Senfoninin ilk bölümü, yavaş bölümü ve «trio-scherzo-trio-finale-trio-finale» biçiminde giden üçüncü bölümü, hep birden zihnimize dolar ve birbirinin içine girerek ortak bir varlık oluşturur. Bu yeni ortak varlık senfoninin tü-

müdür ve tam değilse bile büyük ölçüde, orkestranın çaldığı üç büyük ses öbeği arasındaki ilişkiden doğmuştur. Ben bu ilişkiye ritim diyorum. Eğer müzik dilinde başka bir ad veriyorlarsa zararı yok. Şu anda bizim sormamız gereken soru, romanlarda bu ritim türüne benzeyen bir şey olup olmadığıdır."

Ben böyle bir benzerlik bulamıyorum; ama gene de olabilir, çünkü roman belki de kendisine en yakın koşutlukları müzikte bulabilecektir.

Tiyatronun durumu değişiktir. Tiyatro görsel sanatlardan yararlanabilir; Aristoteles'in düzen getirme çabalarına da karşı koymayabilir; çünkü oyun yazarı, kişilerinin insan olarak gereklerini karşılamak sorumluluğunu romancı kadar derinden duymaz. İnsanlar özelliklerini gösterebilme olanağını en çok romanda bulurlar. Romancıya sanki, «İstersen bizi değiştirip yeniden yarat, ama bizi kitabına almak zorundasın,» demektedirler. Baştan beri gördüğümüz gibi, romancının sorunu, bir yandan kişilerini davranışlarında özgür bırakırken, bir yandan da başka bir şey, yani güzellik yaratmaktır. Peki, yardım sağlamak değil de, benzerlikler bulabilmek için nereye yönelmeli? Gerçi müzik insanı kullanmaz, karmaşık kurallara, yasalara bağlıdır; ama gene de, bütünüyle duyulunca, romancıya, kendi yöntemleriyle yaratmayı başarabileceği bir güzellik türü sunduğu kesindir. Roman yazarının da müzikteki yayılıp genişleme kavramına dört ele sarılması gerekiyor. Her şeyi derleyip toparlayarak bir sonuca bağlasın, hiçbir şeyi noksan bırakmasın demiyorum; açılsın, yayılsın diyorum. Senfoni çalınıp bitince, senfoniyi oluşturan ses ve ezgilerin bağımsızlıklarına kavuştuklarını, bütünün ritmi içinde kendi bireysel özgürlüklerini bulduklarını, içimizde duyarız. Roman da böyle olamaz mı? *Savaş*

*ve Barış*'ta da az çok buna benzer bir durum yok mu? Sözlerimize *Savaş ve Barış*'la başlamıştık, onunla bitirmemiz gerekiyor. *Savaş ve Barış* çok dağınık bir romandır; ancak gene de, okudukça arkamızdan güçlü müzik sesleri yükselmeye başlamıyor mu? Romanı bitirdiğimiz zaman, içindeki her şey, birbiri ardından sıralanan savaş stratejileri bile, öncesine göre daha büyük boyutlara bürünmüyor mu?

# SONUÇ

Sözlerimi, romanın gerçekçiliği gitgide azalacak mı, yoksa artacak mı, sinema romanı öldürecek mi gibi geleceğe ilişkin görüşler ileri sürerek bitirmek geliyor içimden. İster iyimser, ister kötümser olsun, ileriye yönelik düşünceler hep önemli bir hava taşır; yol göstermek ve iyi etki bırakmak için birebirdirler. Ancak, bizim geleceğe yönelmeye hakkımız yok. Geçmişin bize ayakbağı olmasına karşı çıkmıştık, bu yüzden şimdi gelecekten yararlanmaya kalkışmamamız gerekir. Son iki yüz yılın romancılarını bir odada oturmuş romanlarını aynı anda yazan kişiler olarak gözümüzün önüne getirmiştik; hepsi aynı duyguların etkisi altında kendi çağlarının olaylarını yaratıcılık teknesinde yoğuruyorlardı. Ulaştığımız sonuçlar ne olursa olsun, kullandığımız yöntem, bizim gibi sözde bilginler için sağlam bir yöntemdir. Gelecek iki yüz yılın romancılarını da gene aynı odada yazan kişiler olarak düşünmek zorundayız. Onların ele alacakları konular bambaşka olacak, ama kendilerinde bir değişiklik bulunmayacaktır. İnsanoğlu gelecekte

atoma gem vurabilir, aya gidebilir, savaşı yok edebilir ya da büsbütün kızıştırabilir, hayvan zihninin nasıl çalıştığını anlayabilir. Ancak, bunlar önemsiz şeylerdir ve sanatın değil, tarihin ilgi alanına girer. Tarih gelişir, sanat yerinde durur. Geleceğin roman yazarı bütün yeni bulguları, yaratıcı bir zihnin, değişken de olsa, bildiğimiz her zamanki potasında yoğuracaktır.

Bununla birlikte konumuzu ilgilendiren bir soru var. Aslında bu, karşılığını ancak ruhbilimcilerin verebileceği bir sorudur, ama biz gene de soralım. Gelecekte yaratma işleminin kendisi de değişikliğe uğrar mı acaba? Yansıtıcı aynanın sırtına cıvadan yeni bir sır çekilir mi? Başka bir deyişle, insanın yaratılışı değişebilir mi? Bir an bu olanağı düşünelim, çünkü bu kadarcık eğlenmeye hakkımız vardır.

Bu konuda yaşlı kimseleri dinlemek eğlenceli oluyor. Kimi zaman güven dolu bir sesle şöyle derler: «İnsanın yaratılışı oidum olası hep aynıdır. Hepimizin yüreğinin derinliklerinde ilkel bir mağara adamı yatar. Uygarlıkmış. Hadi canım sen de, uygarlık yaldızdan başka nedir ki! Gerçekleri değişitremezsiniz.» Varlıklı ve göbekli olanlar böyle söyler. Ancak, canları sıkkınsa, gençlerden yakınıyorlarsa ya da kendileri başarısızken gençlerin başarı kazanacağını düşünerek duygusal bir tutuma girmişlerse, o zaman da buna taban tabana ters bir görüş benimseyerek, gizemli gizemli: «İnsan yaratılışı aynı kalmıyor. Ben kendi ömrüm boyunca birtakım köklü değişiklikler gördüm. Gerçeklerden kaçamazsınız,» derler. Böylece, sırasıyla bir gün, «Gerçekleri değiştiremezsiniz,» diyerek, bir gün «Gerçeklerden kaçamazsınız,» diyerek konuşur da konuşurlar.

Ben burada yalnızca bir olasılığı belirtmek isti-

yorum. Eğer insanoğlunun yaratılışı bir gün değişirse, bireyler kendilerine yeni bir gözle bakmayı başardıkları için değişecektir. Bugün, aralarında romancıların da yer aldığı tek tük birkaç kişi, bu yolda çaba harcamaktadır. Ancak, toplumun bütün kurumları, bütün çıkar çevreleri böyle bir arayışa karşıdır. Devletin, din kurumlarının, ailelerin (ekonomik yönüyle) bu değişiklikten bekledikleri hiçbir kazanç yoktur; oysa böyle bir çaba ancak dış yasaklar zayıflarsa ilerleme sağlayabilir. Tarihin koşullandırmasına bu denli çok bağlı olan bu arayışlar, belki de başarısızlıkla sonuçlanacaktır; belki de insan zihninin kendi kendini inceleme olanağı yoktur; böyle bir olanak varsa, bu yazının sonu olabilir. Doğru anlıyorsam, titiz bir araştırmacı olan I.A. Richardson'ın görüşü de bu yolda. Her neyse, roman sanatı için yeni bir canlılık, yeni bir atılım ancak bu yoldan sağlanabilir; çünkü roman yazarı, kendini değişik bir gözle görürse, kişilerini de değişik görebilecek, bundan yeni bir aydınlatma doğacaktır.

Yukarıda söylediklerim hangi felsefeye ya da hangi karşıt felsefelere yakın düşüyor bilemem. Ama kendi derme çatma bilgilerimle kendi yüreğimin derinliklerini yokladığım zaman, insan zihininde iki hareket görüyorum: Bunlardan biri, tarih diye bilinen o büyük, o sıkıcı akış, ötekiyse ürkek, yengeç gibi yan yan bir gidiştir. Konuşmalarımızda bu hareketlerin ikisini de yok saydık. Tarihi yok saydık, çünkü tarih yalnızca insanları geleceğe doğru taşıyan yolcu dolu bir trenden başka bir şey değildir. Yengeç gibi yan yan giden hareketi de yok saydık, çünkü ele aldığımız iki yüz yıllık kısa bir süre boyunca göze çarpmayacak kadar yavaş ve ürkek bir harekettir. Bu yüzden, başlangıçta şu ilkeleri benimsemiştik: İn-

san doğası değişmezdir ve durmadan öyküler üretir; bunlardan elli bin sözcüğü aşanlara roman denir. Eğer daha geniş bir görüş benimsemeye gücümüz ya da yetkimiz bulunsaydı ve bütün insan ve insanöncesi davranışları kuş bakışı görebilseydik, o zaman yukarıdakilerden değişik sonuçlara varabilirdik. O zaman yengeç gibi yan yan gidiş de, trendeki yolcuların yer değiştirişleri de seçilebilir duruma gelir ve böylece «romanın gelişmesi» sözü yalandan bilginlerin kullandığı basmakalıp bir söz ya da tekniğe ilişkin ufak bir ayrıntı olmaktan kurtulur, insanlığın gelişmesi anlamını taşıdığı için önem kazanırdı.

# E.M. FORSTER

# roman sanatı

inceleme

**"Bir roman için son ölçü, ona karşı duyduğumuz sevgi olacaktır; tıpkı dostluklarımızın ve tanımlayamadığımız şeylerin ölçüsünün sevgi olması gibi."**

**— E.M. Forster**

Çağımızın ünlü İngiliz romancılarından E.M. Forster'ın bu yapıtı 1927 yılında, Cambridge Üniversitesince düzenlenen bir dizi konuşmadan oluşmuştur. Kuralcılıktan uzak, bir söyleşi havası içinde geçen bu konuşmalarda E.M. Forster, roman sanatının "öykü", "kişiler", "olay örgüsü", "düşsellik", "biçim ve ritim" gibi temel konularında ilginç görüşler getirmektedir.

E.M. Forster'ın, İngiliz ve dünya romanından geniş bir alanı kapsayan örneklerle oluşturduğu bu yapıtı, ülkemizde süregelen roman üstüne tartışmalara birçok yönden aydınlatıcı, öğretici yaklaşımlar içermektedir.

İngilizcede ve birçok dilde, roman kuramı üstüne temel yapıtlardan biri olarak birçok kez basılan ve basılmakta olan **Roman Sanatı**'nı Ünal Aytür'ün yetkin, titiz çevirisiyle sunuyoruz.

ADAM

adam 65