Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm



Sevim Kantarcıoğlu

Paradigma Yayıncılık

Paradigma'nın Gündemindekiler

Hans Georg Gadamer, Hakikat ve Yöntem (III Cilt)

Kant, Saf Aklın Eleştirisi

G. Steiner, Babil'den Sonra: Dilin ve Tercümenin Boyutları

Joseph Rouse, Bilgi ve İktidar/Bilimin Politik Felsefesine Doğru

M. Sheikh, İslâm Felsefesi Terimleri Sözlüğü

Richard Bernstein, Objektivizmin ve Rölativizmin Ötesinde: Bilim, Hermeneutik ve *Praxis*

P. L. Berger – T. Luckmann, Gerçekliğin Sosyal İnşası/*Bir Bilgi Sosyolojisi Denemesi*

K. M. Wheeler, Romantizm, Pragmatizm ve Dökonstrüksiyon

Robert, A. Nisbet, Sosyolojik Gelenek

Hugh J. Silverman, Tekstüaliteler

W. J. Wainwright, Din Felsefesine Giriş

S. Priest, Zihin Felsefesine Giriş

S. Z. Hünler, Spinoza'nın Hayatı

Allan Janik ve Stephen Toulmin, Wittgenstein'ın Viyanası

Ü. Tatlıcan, Zaman, Mekân, Toplumsal Değişme

Ralph Waldo Emerson / Denemeler ve Konuşmalar

Paul de Man, Okuma Alegorileri

W. T. Jones, Batı Felsefesi Tarihi (III, IV ve V. Cilt)

Dermont Moran, Fenomenolojiye Giriş

Zimmerman, Heidegger'in Moderniteyle Hesaplaşması

Türk ve Dünya Romanlarında

Modernizm

Paradigma

Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm
Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu

Editör
Ekrem Ayyıldız

Bu kitabın yayın hakları mahfuzdur ve Paradigma Yayıncılık'a aittir; hiçbir bölümü yayıncının izni olmaksızın fotokopi ve kompüter dahil hiçbir elektronik ya da mekanik araçla yeniden üretilemez, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

1. Baskı, Paradigma, Aralık 2007

Baskı
Bayrak Matbaacılık
Davutpaşa Cad. No. 14/2 MB İş Merkezi-Topkapı/İstanbul

ISBN: 978-975-7819-42-4

Edebiyat Serisi: 1
1. Edebiyat; 2. Roman; 3. Roman Teorisi; 4. Modernizm; 5. Felsefe

PARADİGMA YAYINCILIK

Alemdar Mah. Çatalçeşme Sok.
Yücer Han No: 42/3-5 – 34110
Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0 212) 526 81 52
Faks: (0 212) 526 81 52

Türk ve Dünya Romanlarında

Modernizm

Sevim KANTARCIOĞLU

Paradigma
İstanbul 2007

İçindekiler

	Ön Söz	IX
I.	**Giriş**	1
	Modernizm Nedir?	1
	Roman Nedir?	14
	Geleneksel Romandan Modern Romana	18
	Modern Türk Romanı	26
II.	**Örnek Türk Romanları**	41
	Mai ve Siyah (1899)	41
	Kiralık Konak (1922)	48
	Yaprak Dökümü (1930)	59
	Roman (1931)	65
	Sinekli Bakkal (1936)	71
	Üç İstanbul (1938)	79
	Matmazel Noraliya'nın Koltuğu (1949)	90
	Huzur (1949)	99
	Yorgun Savaşçı (1965)	124

III. Örnek Fransız Romanları 135
Kırmızı ve Siyah (1830) 135
Vadideki Zambak (1836) 141
Madam Bovary (1856) 149
Nana (1871) 155
Swann'ın Bir Aşkı (1928) 161
Bulantı (1938) 169

IV. Örnek Rus Romanları 179
Babalar ve Oğullar (1862) 179
Suç ve Ceza (1866) 186
Diriliş (1899) 194

V. Örnek Amerikan Romanları 201
Huckleberry Finn'in Maceraları (1844) 201
Billy Budd (1891) 211
Jenniye Gerhardt (1911) 216
Benim Antonio'm (1918) 247
Muhteşem Gatsby (1925) 268
Güneş De Doğar (1926) 276
Ayı (The Bear) 287

VI. Örnek İngiliz Romanları 295
Tess (of the d'Mrbervilles) (1891) 295
Karanlığın Yüreği (1902) 322
Çiftlik Evi (1910) 330
Sanatçının Portresi (1916) 337
Âşık Kadınlar (1921) 351
Sineklerin Efendisi (1954) 360

VII.Örnek Alman Romanları 373
Tonio Kröger (1903) 373

VIII. Sonuç 381

IX. Bibliyografya 401

ÖN SÖZ

Bu araştırmaların sınırları içine giren eserlerin hepsi, batı kültürlerinin ve bu kültürlerin oluşturduğu batı medeniyetinin yüzyıllarca insan hayatına yön veren değerlerinin, pozitivizmin etkisi altında çözüldüğü bir tarih süreci içinde yazılmışlardır. Bu eserler, kültürlerde meydana gelen bu çözüklüğün doğurduğu öznel gerçek arayışlarına ve bu çeşit arayışların sonucu olarak ortaya çıkan nihilizme karşı tepki olarak yaratılmıştır. XIX. yüzyıl pozitivizmi, geçmişin bütün değerlerini geçersiz ve gerçeklikten uzak bulmuş; fakat bu değerlerin yerini doldurabilecek bir değerler sistemi oluşturamamıştır. İnsanın gerçeğini sadece bilimsel bulgularla tanımlayan bu akımın etkisi altında gelişen edebî natüralizm, insan tabiatını çok sınırlı anlamda ifade etmekle yetinmiştir.

Eserlerinde insan gerçeğini modernizmin felsefesi içinde ifade ettiklerini iddia ettiğimiz, bu araştırmanın konusu olan yazarlar, pozitivizmi reddetmeksizin insan tecrübesinin birbirinden farklı ve çeşitli boyutlarını da araş-

tırmış ve insanın maddî değerleri yanında manevî değerlerinin zenginliğini vurgulamışlardır. Profesör Langbaum (1957), insanı maddî ve manevî değerlerin hem kaynağı hem de yorumcusu olarak gören edebî akıma "romantisizm" demiş ve bu akımı edebiyatta modern gelenekçilikle özdeşleştirmiştir.

Langbaum (1950)'a göre, radikal romantisizmin veya modern gelenekçiliğin temelinde "bir reddediş ve yeni bir teklif" vardır. Eserlerinde modernizmi işleyen yazarlar, içine doğdukları kültür değerlerini edilgen bir şekilde kabullenmemişlerdir. Bu yazarların hepsi, hazırda buldukları değerleri akılcı ve eleştirici bir yaklaşımla, tecrübenin ve çağdaş bilincin ışığında incelemek ve onları yeniden yorumlamak gibi bir misyona talip olmuşlardır. Modernizmin benimsediği analitik ve sentetik metotlarla, yıkılan geleneğin enkazından sağlam değerleri bulup çıkarmak ve bu değerlere insanın ihtiyaçlarına göre yeniden hayat vermek, bu sanat adamlarının başlıca görevi olmuştur. Kısaca "romantisizm" dediğimiz modern gelenekçiliğin özünde, tarih bilinci geliştirerek geçmişi hâlde bulmak, onu hâlin içinde yeniden yorumlamak ve onun yaratıcı bir geleceğe doğru akmasını sağlamak vardır.

Çağımızda pragmatik ve hümanist metotların hedefi, pozitivizmin darbesi altında çözülen kültür değerlerinin kargaşasından yepyeni bir sentezin veya metafiziğin özünü oluşturacak değerleri bulup çıkarmak ve onları tecrübenin süzgecinden geçirerek yaşayan kültüre mal etmektir. Ancak çağımızda böyle bir tecrübe doktrinine inandıkları hâlde, gelenekçiliği farklı şekillerde anlayan edebî akımlar vardır.

Yeni romantikler, çözülmüş bir kültürün enkazından sağlam değerleri bulup onları tecrübenin ışığında yeniden

yorumlarken, kendilerini değerin kaynağı ve ölçüsü olarak görmüşlerdir. Yeni klâsikler ise, kültür değerlerini hiyerarşik bir düzen içinde birbirlerine bağlayan klâsik dinleri çağın bilinci ve tecrübenin ışığında yeniden yorumlamayı tercih etmekle, Tanrı'yı değerin kaynağı olarak görmüşlerdir. Tanrı merkezli bir evrende insan, inançlarını gerçekliği ve geçerliliği gelecekte ispatlanacak varsayımlar olarak görmüş ve onları hayat denilen tecrübe alanında yaşayarak gerçekleştirmeye çalışmıştır.

İster yeni romantisizmin isterse yeni klâsisizmin öncüleri olsunlar, modernizmi hayat felsefesi olarak kabul eden bu romancıları XIX. yüzyıl romantiklerinden ve natüralistlerinden ayıran nitelik, bu sanat adamlarının benimsedikleri tekçi metafiziktir. Bu yazarlar, zaman ve mekânda yaşanılan gerçeklerin hem maddî hem de manevî boyutlarını görmüş, "Düşünüyorum, hissediyorum ve eylemdeyim; öyleyse varım" ve "Düşünüyorum ve hissediyorum ve eylemdeyim, öyleyse sadece bir görüntüyüm" hükümlerinin imâ ettiği gibi, gerçeğe en objektif yaklaşımın, onu çeşitli bakış açılarından görebilmek olduğunu söylemişlerdir. İnsanı bir ruh-beden sentezi olarak gören modernistler, mutlak gerçeğe en yakın olan gerçeğin çeşitli ve birbirinden farklı bakış açılarının odak noktasında olduğunda birleşmişlerdir.

Sonuç olarak, bu araştırmanın konusu olan Türk ve dünya romanlarında modernizmi böyle bir tecrübe doktrininin objektiflik kavramına göre değerlendirirken bu eserleri de objektif bir şekilde değerlendirmeyi amaç edindim ve eserleri kişisel bakış açımdan tümevarım metotuyla değerlendirirken, onları birbirinden farklı ve çeşitli bakış açılarının ışığında da görmeye çalıştım. Bir yandan kendi duygu ve düşüncelerimin ve kolektif öznelliğimin rehber-

liğinde tartışmamı sürdürürken, öte yandan da edebiyat teorisinin ve edebiyat eleştirisinin normları ışığında tümdengelim metodunu uyguladım. Özellikle ikinci safhada Philip Stevich'in yayımladığı ve benim Türkçeye çevirdiğim "Roman Teorisi" (The Theory of The Novel) adlı eserden çok yararlandım. Bu araştırmada üniversite öğrencileri için bir okuma rehberi hazırlama fikri bana cesaret verdi. Ancak pek çok araştırma gibi bu araştırmanın da sınırlılığının farkındayım. Ümit ederim ki, gelecekte ben veya başkaları, bu veya buna benzer araştırmaların sınırlarını genişletsin veya daha zengin bir araştırmayı edebiyatımıza kazandırsın.

Bu vesileyle, beni bu çeşit çalışmalara yönlendiren merhum Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ı anmayı borç bilirim.

Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu
Ankara, 1 Haziran 1988

I
GİRİŞ

MODERNİZM NEDİR?

Modernizm, felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve edebiyatta yeni romantisizmi içine alan çok kapsamlı bir kavramdır. Modernizm, hem çağdaş bir düşüncedir hem de Rönesanstan günümüze kadar Batılı aydının ulaşmak istediği bir idealdir. O hâlde modernizm, çağdaşlığı aşan bir kavramdır. Çağımızda yaygın olan gerçek, önce analitik, sonra da sentetik olan pragmatik ve hümanist metotlarla kapsamca çok genişlemiş ve zenginleşmiş ihtisas dallarının oluşturdukları değerler hiyerarşisi veya çeşitli bilimlere ait perspektiflerin oluşturdukları geniş bir sentezdir. Bu bilimsel perspektifler, öyle kapsamlı sistemlerdir ki insanın hayatı tek bir ihtisas dalındaki bilgi birikimini öğrenmeye yetmeyecek kadar kısadır. Modernizmin bir amacı, çeşitli bilim dallarındaki bu perspektiflerden insan hayatını çeşitli boyutlarıyla tanımlayarak evrensel bir sentezi oluşturmaktır. Bu anlamda modernizm, Türk toplumunda bazı çevrelerin önyargıyla kabul etmek isteme-

dikleri bir metotla, hümanizmle eş anlamlıdır. Batının asırlar boyunca yaşadığı düşünsel maceranın son safhası olan 'hümanizm'e toplumumuzun bazı kesimlerinin gösterdiği tepki, bu kavramın iyi anlaşılmadığının delilidir. Yeni hümanizm, modernizmin gelecekte oluşturmak istediği sentezin gerçekleşmesini sağlayacak olan sentetik metodun kendisidir. Yeni hümanizm, XIV. yüzyılda başlayıp XVI. yüzyılda devrini tamamlayan klâsik hümanizmden farklıdır. Burada önce bir metot olarak 'yeni hümanizm'e açıklık kazandırılacak, sonra da bu metodun ima ettiği metafiziği insanın evrensel tecrübesi olarak kabul eden modern romanla ilişkisi üzerinde durulacaktır.

Edebî bir hikâye çeşidi olan roman, XVIII. yüzyılın başında felsefede neorealizmle birlikte doğmuştur. Ancak roman, doğuşundan günümüze kadar ifade ettiği insan gerçeğinin geçirdiği evrime ve değişikliklere uygun teknikler geliştirmiş ve modern gerçekliğin yarattığı modern romanda son şeklini almıştır. Bu bakımdan, geleneksel roman ve modern roman teknikleri arasındaki farkı incelerken, bu farkı yaratan neorealizm ve modern realizm arasındaki farka da dikkat etmek gerekir. Modernizmin ve modern gerçekliğin ışığında araştırma konusu olarak seçilen romanların yorumları bu kitabın esas bölümünü oluşturacaktır. Türk romanının fikir atmosferini anlamak için ise, Tanzimattan sonra Batı medeniyet dairesine girişimizle kültürümüzde meydana gelen krizin sebep ve neticeleri üzerinde kısaca durulacaktır.

İnsan çağlar boyu içine doğan kaosa bir anlam, bir düzen kazandırmaya çalışmıştır. Batı düşüncesindeki evrimin Rönesans, aydınlanma çağı, rômantisizm, natüralizm gibi çeşitli safhaları, bu arayışın yarattığı çeşitli perspektifler olarak Batı edebiyatını etkilemiş fikir akımlarıdır. XIX.

yüzyılın ikinci yarısında Darwin'in Evrim Teorisi, insanın asırlarca var saydığı Tanrı-merkezli dünya görüşünü temelinden sarsmıştır. Batılı insan, çağımızın başında kendisini paramparça olmuş bir evrende, gerçek anlamda bir kaosun ortasında bulmuştur. Sırtında geçerliliğinden ve gerçekliğinden şüphe edilen geçmişin doğruları ve yanlışları, idealist ve rasyonel felsefelerin enkazı, önünde fethedilecek kâinatlar bulan insan, tek başına, geçmişin tecrübelerinden de yararlanarak yeni bir senteze doğru yılmadan ilerlemeye başlamıştır. Çağımızın insanı, deney ve tecrübenin süzgecinden geçirmeksizin, soyut düşünceye dayanan yeni bir felsefe ve onun metafiziğini oluşturmaktan kesinlikle kaçınmış ve önce uzak bir gelecekte gerçekleştirebileceği bir metafiziğin epistemolojisini bulmuştur. Bu epistemolojinin metotları, pragmatizm ve hümanizmdir.

Pragmatizm, bilimsel bir metot olarak ilk zaferini pozitif bilim alanlarında kazanmıştır. Pragmatizmin ilk hedefi, insanın geçmişten devir aldığı kültür mirasının kargaşasına bir düzen getirmek için, önce görüntü (appearance) ve gerçek (reality)i birbirinden ayırt etmek olmuştur. Bu metotu bulan William James, "Gerçek, bir fikrin kendisinde değil, bu fikirlerde, deney veya tecrübe sonunda meydana gelen değişikliktedir." (Harton, 1967: 164-165) demekle, tekçi (monist) bir felsefenin öncülüğünü yapmıştır. Görüntü ile gerçeğin arasındaki en ayırıcı çizgi, gerçeğin olgu (fact) ile özdeşleşmesidir. William James, bir gerçeğin geçerliliğini (validity) bu gerçeğin bizi başka gerçeklere götürmesiyle ölçmektedir. Ferdinant Canning Scott ise, varsayımların (postulates) veya iddiaların (claim) görüntü olmaktan çıkıp gerçekten gerçeklik kazanmalarının sadece deney ve tecrübelerle mümkün olabileceğini savunmaktadır, (Scott, 1967:6). Scott, bir iddianın geçerliliğinin tecrübe veya deney sonunda ortaya çıkan sonuçlarının insan ihti-

yaç ve amaçlarıyla ilişkisine göre tayin edilmesi gereğini vurgulamaktadır. Demek ki, bir iddianın gerçekliği ve geçerliliği tecrübe ve deney sonunda ortaya çıkan sonuçlara göre tayin edilmelidir. Bu sonuçlar, eylemlerimizi etkileyecek bir şekilde "uygulanabilir" (practical) olmalıdır. Eğer bir iddia geçerli ise, doğru (true) dur. Bir iddianın geçerliliği (validity) ise tecrübe ve deney sonunda varılan sonuçların amaca hizmet eder durumda oluşlarıyla ölçülür. O hâlde bir iddia, doğruluğu tecrübeyle ispatlandığı zaman gerçekleşir. Bu gerçeğin uygulanabilir olması, eylemlerimizde değişiklik yapması, bütün insanlık için faydalı olması, iyi olarak nitelenmesi için şarttır.

İddialar gerçek olmak için, eyleme dönüşmek zorundadırlar; uygulamaya uygun olmayan iddialar, soyut düşünce alanında postulat olarak kalırlar. Fikir hayatının amacı, önce bir fikrin gerçekliğini ispatlamak, sonra da bu gerçeğin insan hayatında daha iyiye doğru bir değişiklik yapmak için eyleme dönüştürülmesidir. İnsan dimağında amaç insanın seçimine, istek ve arzularına göre yönlenir. Amaçlarımıza hizmet eden gerçekleri de seçenler bizleriz. Demek ki, insanın bilimsel gerçekleri bile nisbî anlamda geçerlidir ve değişikliğe açıktır. İnsanı bir ruh ve beden sentezi olarak kabul eden pragmatizm, rasyonalist felsefelerin eyleme dönüşmeyen iddialarına karşı olduğu gibi, katı maddecilerin de ruhun varlığını inkâr eden felsefelerine karşıdır. Çünkü pragmatizm, doğruluğunu ispat ederek eyleme dönüştürdüğü gerçeklerin seçimini yapan insanın, bu seçimlerini kalp ve dimağ, ruh ve beden ihtiyaçlarına göre yaptığını savunur. Kısaca pragmatizm, fikir ve eylemi aynı gerçeğin iki kaçınılmaz unsuru olarak görür. Fikir bir amaca yönelik olarak şekillenir ve doğruluğu ispatlandıktan sonra eyleme dönüşür. Pragmatizm, ruh-madde, fikir-eylem, özne-nesne, ideal-gerçek tekliğine ina-

nır. "Düşünce ve hayat eyleme dönüşen fikrin akışında birleşirler,' (Scott, 1967:11). Bir gerçeğin, gerçekliği ve geçerliliği, o gerçeğin hizmet ettiği amaca; amaç da insanın tercihlerine bağlı olduğuna göre gerçeğin göreceli oluşu açıktır, zaman ve mekânda mutlak gerçeğe varmak imkânsızdır.

Hümanizm ise, pragmatik metotu insanın bütün dünyasında, bu dünyayı fikir-olgu tekliği içinde tanımlayan bütün bilim dallarında uygulamak isteyen ve pragmatik anlamda bir metafizik oluşturmayı amaçlayan bir metottur. Hümanizm, değişken ve akışkan olan dış dünyanın, nesnenin (object) özneden (subject) bağımsız olarak gerçekliğini kabul eder; fakat zaman ve mekânda insanın varabileceği mutlak bir gerçeğin varlığını kabul etmez. Hümanizm, geniş anlamda pragmatizm olduğuna göre, her çeşit eylemsiz fikir spekülasyonuna ve rasyonalist felsefelerin tecrübeye dayanmayan ilkelerine karşıdır. Zaman ve mekânda insanı, değerin hem kaynağı, hem de ölçüsü olarak düşünür. Hümanizm, zaman ve mekânda insanın ulaşabileceği mutlak bir gerçeğe inanmamakla beraber, insanı ve çevresini inceleyen her bilim dalında pragmatik bir metotla varılan sınırsız sayıda perspektiflerin gelecekte oluşturabileceği bir mutlak gerçeğin gerçekleştirilebileceğini ideal olarak kabul eder.

Tecrübe ve deneyler sonunda elde edileni uygulanabilir, faydalı ve bütün insanlık için iyi olan gerçekliğin postulatları geçmişte bulunabilir. Hümanizm, geçmişin tecrübenin süzgecinden geçmiş, eyleme dönüşebilecek değerlerini yaşatır, eyleme dönüşmeyenleri ise reddeder. O hâlde hümanizm, geçmişe alınan eleştirici ve akılcı bir tavırdır. Geçmişin değerleri tecrübenin ışığında yeniden yorumlanır veya sağlam köklere yeni gövdeler aşılanarak geçmişin

yaratıcı bir geleceğe doğru akması sağlanır. Hâl ise geçmiş ile yaratıcı gelecek arasında köprü olabildiği ölçüde gerçekten değerlidir. Hümanizm, geçmişi inkâr etmez; geçmişin insan gerçeğini tanımlayan sentezlerini kendi zamanlarında insan ihtiyaçlarına cevap verdikleri ölçüde değerli sayar. Hümanizm, hiç durmaksızın değişen bir dünyanın varlığına inanır; çünkü insanın hayatı, pragmatik anlamda kazanılan bilgileri ihtiva eden bilim dalları tarafından durmaksızın değiştirilmektedir. Bu bakımdan hümanizmin gelecekte oluşturulacak metafiziği, pragmatizmin çeşitli bilim dallarında uygulanmasını isteyen "bir metotlar sistemidir," (Scott, 1967:17). Hümanizm, bir tecrübe doktrinidir ve bulguların dogmalaşmasına karşıdır. İnsan hayatında olan tek gerçek, değişme olgusudur. Bu bakımdan deney ve tecrübenin denetiminden geçmiş olan her gerçek, daha değerli olan gerçeklere nazaran nispî doğruluğa sahiptir ve değişkendir.

Hümanizm, gerçekçi bir metottur. En gerçek olan tecrübe, çeşitli bakış açılarının ışığında bütün boyutlarıyla ortaya çıkan ve insan hayatını daha iyiye, doğruya ve güzele doğru değiştirme gücüne sahip olan gerçektir. Sayısı sonsuz ve kendi içinde tutarlı olan bakış açılarının kesiştiği noktada ortaya çıkan çok boyutlu, somut "gerçek, hümanizmin uzak bir gelecekte oluşturmaya çalıştığı ahenkli bir bütünün; yani evrensel gerçeğin özüdür," (1967: 20, 159).

Hümanizm, idealist ve rasyonel felsefelerin mutlakçı (absolutist) tutumlarına karşıdır; çünkü mutlak anlamda ebediyen varolan bir gerçek, pragmatik doktrinin tecrübe ve deney anlayışına; yani özüne karşıdır. İnsanlığın kültür tarihinde pek çok mutlakçı felsefe, tecrübenin denetiminden geçememiş, yıkılıp gitmiştir. Bu bakımdan hümanist idealler, ulaşılabilir, uygulanabilir ideallerdir. Bu idealler

insanlığın evrimi sonunda gerçekleşebilir olan amaçlardır. Bu idealler, hâlde erişilebilen gerçek seviyesinin çok üstündedirler. Bununla beraber insanın belli bir evrim süreci sonunda gerçekleştirebileceği amaçlarıdır, 'gerçekten kopuk' değildirler (1967:164). Hümanizmde insanın en yüksek ideali mutlak ve evrensel olan gerçeğe ulaşmaktır. Mutlak gerçek, çok sayıda daha küçük gerçeklerin oluşturduğu anlamlı ve ahenkli bir bütün olduğuna göre, pek çok ve farklı bilim dallarındaki iddiaların gerçekliği, uygulanabilirliği, faydalılığı ispatlanmadan ulaşılamaz. O hâlde gerçek arayışında, pek çok ve gittikçe büyüyen bilgi sistemleri veya sentezler vardır. Her sentez, bir önceki senteze göre daha kapsamlı, kendisinden sonra oluşturulacak sentezlere göre daha sınırlı bir gerçekler sistemidir. Ancak hümanizm, zaman ve mekâna sığmayan mutlak gerçek idealine ulaşmakta basamak teşkil eden her sentezin esnekliğine ve değişebilirliğine inanır.

İnsanın doğruluğuna, faydasına ve geçerliliğine inandığı gerçekleri oluşturmasında ilgi, istek, yerleşik değerler ve tercihlerin mühim rol oynadığı inkâr edilemez. İkinci bir anlamda, kültür boşluğuna doğmadığı benimsenen insanın, geçmişi akılcı ve eleştirici bir yaklaşımla yenilemesini sağlayan bir metot olduğu yukarıda söylendi. Buna bağlı olarak insanın ilgi, istek ve amaçlarına bağlı olan postulatların oluşturulmasında kalbimizin mantığı ile aklımızın mantığının çatıştığı söylenemez. Tecrübenin içinde gerçeklik ve geçerlilik kazanacak olan postulatlarımızı bütün benliğimizde oluştururuz. O hâlde, kalbin mantığına göre doğru olan dinî inançlar, bir dünya görüşü olarak seçildikten sonra, akla ters düşen hükümler olmaktan çıkarlar. Aksine inançlar, aklm değerlerinin oluşturulmasında çok tesirlidirler. Hümanizm, insan aklmı dinî inançların geçersizliğini ispat etmek için kullanmaz. Bilimsel postulatlar,

ispatlanması gereken, tecrübeye açık hükümler oldukları gibi, bir dinin hükümleri de hayat dediğimiz uygulama alanında gerçekliği ve geçerliliği ispatlanacak postulatlardır. Scott bir inancın ilkelerini insan davranışlarını yönlendiren ve şekillendiren postulatlar olarak görmektedir (1967:357). Bu bakımdan müminin, inanç sistemindeki hükümleri, gerçekliği gelecekte ispatlanacak olan ve ömür boyu davranışlarına yön ve şekil veren postulatlar olarak kabul etmesi, hümanizmin pragmatik doktrinine ters düşmemektedir. Yani bir müminin hayatı, inancının postulatlarının uygulama alanıdır. Bu postulatları gerçekleştirmek için yaşanan bir hayat da, insanlığın iyiliğine adanmış, boş düşünceden arındırılmış, eylem dolu bir hayattır. Pragmatik doktrine göre bir dinin postulatları, uygulanabilirlikleri, bütün insanlığa yararlılıkları ölçüsünde gerçek ve geçerlidirler. Dinlerin uygulama alanına girmeyen hükümleri ise, soyut düşünce alanında kalıp unutulmaya mahkûmdurlar. Pragmatik doktrinin nisbiyetçi görüşüne göre, bir dinin postulatları uygulayıcının seçimine ve tecrübe içindeki yorumuna açık olduğuna göre, dinî inançlar da benzerliklerine rağmen, kişiden kişiye değişen bir postulatlar manzumesi olmak durumundadır.

Dinlerde uygulamaya açık olan dogmaların çokluğu, açık olmayanların önemini azaltmaktadır. Bu bakımdan pek çok idealist ve rasyonel felsefe, uygulanabilirlik testinden geçemediği için unutulurken, klâsik dinler hâlâ seçenlerin *eylemlerinde* yaşamaktadırlar. Kısaca dinde de, bilimde olduğu gibi, ilgi duyup seçtiğimiz ve inandığımız postulatlarla tecrübe ve deneye başlarız, sonra tecrübelerimizin sonuçlarını aklın kabul ettiği aksiyonlara dönüştürürüz. İnancın postulatları, bilimde olduğu gibi gözlenebilen postulatlar olmasalar da, davranışlarımıza öyle etki ederler ki gerçekliklerinden şüphe edemeyiz. Pragmatik dokt-

rin, bir inancın postulatlarını tecrübe yoluyla kesin bir şekilde geçerli ve geçersiz olarak ayırt edebilir. Uygulanabilirlik, gerçekliğin ilk şartı olduğuna göre, pragmatizm uygulanmayan bir dinin gerçekliğinden şüphe eder. Bu bakımdan en gerçek inanç, bizi en doğru, iyi, faydalı ve güzel yaşamaya yönlendiren inançtır.

Modernizmin, Batı edebiyatında radikal romantisizm olarak tanımlandığı yukarıda söylendi. Robert Langbaum, çağımızda edebiyatın, ebediyen var olan değerler sisteminin zaman ve mekânda insan tecrübesinin ışığında yeniden yorumlanması olmadığını, aksine bir değer yapma süreci olduğunu söyler, (Langbaum, 1970:5). Langbaum, edebiyatta radikal romantisizmi modern gelenek olarak tanımlar. Langbaum'a göre, radikal romantisizm bir değer sisteminin reddi ve onun yerine tecrübeye dayanan yeni bir değer sisteminin oluşturulması sürecidir, (Langbaum, 1957:20). Yeni veya radikal romantikler, bir değer sistemini reddettikleri hâlde, onun yerine yeni bir sistem oluşturamayan duygusal romantiklerden ve eski değer sistemini eleştirmeyen ve onun yerine hiçbir yorum getiremeyen kişilerden farklıdırlar. Yeni romantik akımda bir sanatçının, bir değer sistemini reddettikten sonra, onun yerine koymak istediği değerler sisteminin eski veya yeni olması önemli değildir. Langbaum, radikal romantisizmi bir tecrübe doktrini olarak görmektedir. O hâlde önemli olan, *tercih edilen sistemin tecrübenin denetiminden geçip gerçekliğini ispatlamış* olmasıdır. Gerçeğe çok bakış açılı bir tavırla yaklaşan sanatçı, sanat ortamında onu bütün boyutlarıyla, somut olarak ifade *edebildiği* imtiyazlı anlarda yeni değerlerini de oluşturmaktadır. Radikal bir romantik için tecrübeden doğan hiçbir değer, mutlak anlamda bir gerçeğin ifadesi olmayıp kendisini yaratan şartlara bağlı olarak değişir ve daha büyük sentezler içinde nisbî anlamda bir ger-

çeğin ifadesidir. Radikal bir romantik geçmişin değerlerine de karşı değildir. Aksine o, geçmişe sahip çıkmakta ve insan hayatından soyutlanmamış değerleri reddetmemektedir. Geçmişin değerlerini eleştirici aklın süzgecinden geçirme disiplinini geliştirmiş olan yeni romantik için, yeni veya eski her değer, tecrübenin içinde yeniden yorumlanmak zorundadır.

Batı edebiyatında yeni klasik akımın savunucuları da hümanizmi ve radikal romantisizmi tecrübe doktrini olarak kabul etmektedirler. Bu akımın öncülerinden çağdaş bir şair, eleştirici ve düşünür olan Eliot, XIX. yüzyılda edebiyatta fikir atmosferi olmuş iki fikir akımına karşı tepki göstermiştir. Bunlar, neoklasik edebiyata tepki olarak doğan XIX. yüzyıl romantisizmi, bu akımın yozlaşarak oluşturduğu 'sanat, sanat içindir' akımı ve natüralizmdir. Natüralizm, gerçeği insanın bilimsel bulgularıyla sınırlamıştı. Geleneksel ve manevî değerleri reddeden bu görüş, Tanrısız bir evrende bilimsel bulguları mutlak gerçek olarak kabul etmiştir. İnsanı kimyasal bir etki-tepki maddesi, içinde yaşadığı sosyo-ekonomik şartların ve biyolojik kalıtımın mahsulü olarak kabul eden natüralizm, insanın sebep-netice zincirini kırarak kendisini aşabileceği gerçeğini reddetmiştir. 'Sanat, sanat içindir' akımı ise, insanın gerçeğini duygularıyla edindiği tecrübe ile sınırlamış ve felsefesini 'Hissediyorum, öyleyse varım' hükmü ile özetlemiştir. Eliot ise, 'Düşünüyorum ve hissediyorum öyleyse sadece bir görüntüyüm' diyerek zaman ve mekânda insanın mutlak gerçeği yaşamayacağını ifade etmiştir (Eliot, 1964:112). Eliot'a göre, XIX. yüzyıl romantikleri, ruhlarında duygu-düşünce dengesini kurdukları zaman, Tanrılaştıklarına inanmakla hata etmektedirler. XIX. yüzyıl romantikleri Tanrı'yı bulduklarını zannettikleri yerde sadece kendilerini bulmaktadırlar. Bradley'in tekçi, idealist felsefesi ve Kier-

kegaard'in Hristiyan varoluşçuluğu ve radikal romantisizmin tecrübe doktrinini birleştirerek kendine özgü sentez oluşturan Eliot, insanın zaman ve mekânda ışık geçirmeyen bir küre olarak yalnızlığını ve bilebildiği gerçeğin nisbî olduğunu vurgulamıştır. İnsanda mantıkî tutarlılık miyarının doğuştan varlığını (a priori) kabul eden Eliot, bu miyarı kullanarak insanın, kendi tecrübesini sistemleştirebileceğini söylemiştir. Kendi içinde tutarlı ve ahenkli, dış dünyada objektif karşılığı olan bir değerler sistemi oluşturan insan, kendi sistemini başkalarının sistemleriyle mukayese ederek daha geniş sentezler oluşturmaya muktedirdir. Ancak, insanın varabileceği gerçek seviyeleri, ne ölçüde geniş olursa olsun, tamamen nisbî anlamda gerçek ve geçerlidir. Şairin şiirine konu yaptığı bu kolektif gerçek seviyeleri, onun dış dünyanın kaosuna empoze ettiği bir düzen, bir değerler sistemidir. Ancak romantik şairin ifade ettiği gibi, bu perspektif, mutlak gerçeğin kendisi olmayıp sadece bir görüntüsüdür, mutlak anlamda yanlış, nisbî anlamda doğrudur. Görülüyor ki yeni klasik akımın da temelinde hümanizmin savunduğu tecrübe doktrini vardır. Yeni klâsik akımın temsilcisi olan Eliot ile yeni romantik akımın temsilcisi olan bir sanatçıyı ayıran tek nokta Eliot'un kültürde gelişme olayında geleneğin tayin edici rolünü vurgulamasıdır. Hümanizmin tecrübe doktrinine bağlı kalan Eliot, insanın geçmişine ve içinde yaşadığı toplumun ortak değerlerine eleştirici ve akılcı bir yaklaşımla, öze sadık kalarak onları şekilce değiştirmesini dinamik gelenekçiliğin esası olarak görmüştür. Kısaca, klâsik bir dünya görüşüne sahip olan Eliot, bilimsel gerçeklerin yanında inancın postulatlarıyla yaşamayı, daha zengin bir hayatın gereği olarak gördüğü gibi, bu akılcı ve eleştirici metodu dinî postulatların gerçekliğini ispatlamanın da tek yolu olarak düşünmüştür.

Çağımızın seçkin edebiyat eleştiricilerinden A. I. Richards da, insanın yaşadığı kusursuz ruhsal denge anlarını değerin kaynağı olarak görmekte ve bu anların doğurduğu değerlerin şiirin konusu olduğunu savunmaktadır. Richards, şiire konu olan değerlerin yaratıldığı anları duygunun düşünceden ayrıştırılmadığı yoğun tecrübe (immediate experience) anları olarak tanımlar. Bu anlarda insan, bireysel tecrübeyle evrenseli birleştirebilmekte, zaman ve ebediyet kesişmektedir. Richards, XIX. yüzyıl romantiklerinin diriliş (reincarnation) olarak tanımladıkları bu değer yaratma anlarına psikolojik bir açıklama getirmiştir. Richards'a göre şair, entelektüel bir aristokrat olarak, eski değerlere yeni yorumlar getiren ve insan ihtiyaçlarına göre yeni değerler oluşturan üstün bir kişidir. Richards yeni değerleri doğuran yoğun tecrübe anlarında, şairin ruhundaki bütün dürtüler (impulses)in hiyerarşik bir düzen içinde, hassas bir dengede, ferdi kendi içindeki ve birey ve toplum arasmdaki dengeyi kuracak şekilde yer aldıklarını söyler. "İnsan dürtülerinin, bireysel olanla evrensel olanı bağdaştıracak bir şekilde düzenlenmesi ise, sadece üstün insanın başarabileceği bir olaydır." (Richards, 1950:25) Hayatı yaşanmaya değer kılan bu ruhsal denge anları, organik bir bütün olan şiirin yapısını oluşturan unsurların da hiyerarşik bir düzen içinde yer almasını sağlar. O hâlde şiir, yaşanan bu imtiyazlı anların yapısını dil ortamına yansıtan edebî bir ifade şeklidir. Sanatın fonksiyonunu Richards'ın ruhsal denge anlarının ışığında değerlendirirsek, bu değer yapma anlarının sembolü olan sanat, sanatçının dış dünyanın kaosuna empoze ettiği anlamlı ve ahenkli bir düzendir.

Modern romanı tecrübe romanı olarak tanımlayan Muller, çağımızın romancıyı roman ortamında pragmatik doktrinin uygulayıcısı olarak gördüğünü ve ondan hümanizmin sentezci tavrını beklediğini söylemektedir. Modern

romancı, romanın konusu olan insan gerçeğine ideolojik perspektiflerden bakabilen, onların nisbî gerçekliğini görebilen ve onların hümanizmin sentezleyici yaklaşımıyla birleştirebilen kişidir. Muller, bir romanın, insan gerçeğini çok sayıda ve birbirleriyle çelişmeyen perspektiflerin bir sentezi olarak sunduğu zaman, büyük bir sanat eseri olabileceğini vurgulamaktadır, (Muller, 1937:93). Romancı, eserinde tercihini çağımızın ideolojilerinden herhangi birinin lehine kullandığı zaman objektifliğini kaybetmektedir. İyi bir romancı, insanın sosyal gerçeğini bütün boyutlarıyla yansıtmak zorundadır. Onun objektif olabilmesi, insanın sosyal gerçeğine çeşitli bakış açılarından bakabilmesiyle mümkündür. Yani romancı, insanın sosyal gerçeğini objektif olarak verebilmek için, hümanizmin birleştirici, sentezleyici bakış açısını benimsemelidir ki geçmişi hâl içinde görebilsin, tecrübenin denetiminden geçebilen değerleri kabul edilebilsin, zamanın ihtiyaçlarına cevap vermeyenleri eleyebilsin ve bu sentezci bakış açısının içinde başkişisinin yaşadığı değişme olgusunu şekillendirebilsin. Hümanist romancı, eserinde insan hayatının gerçeklerini oluşturan bütün bilimsel perspektifleri doğru saydığı gibi, herhangi bir dinin hayat felsefesini de insan gerçeğinin bir bölümünü yansıtan bir perspektif olarak görür. İnsan bir bütün olduğuna göre, onun fiziksel ve ruhsal tecrübelerinin hepsi romanda ifadesini bulmalıdır ki insan gerçeği sanat ortamında en objektif ifadesini bulabilsin. Muller, bilimin insanın manevî değerlerini dışlamadığı sürece hümanizme karşı olmadığını ifade eder (1937: 94-99). Bununla beraber çağımızda hâlâ yaşayan, orta çağdan miras kalan batıl itikatların temizlenmesi de bilime düşen bir görevdir. Modern insan, insan gerçeğinin metafizik boyutlarına bakabilmek için, önce zaman ve mekânda zekânın bütün potansiyellerini işleyip geliştirmek mecburiyetindedir. Bilim-

sel gerçeklerin çağımızda kurduğu otorite inkâr edilemez, bu gerçekler, kendilerinden daha doğru olan gerçeklerin bulunmasıyla otoritelerini kaybedebilirler. Ancak, bilimsel gerçekleri insanlığın mutluluğu ve iyiliği için kullanmayı amaçlayan ahlâkî gerçekler, çok daha önemlidir. Sanat ortamında insan gerçeği bir perspektif içinde verilirken, ahlâkî değerlerin bilimsel değerlerden daha önemli oldukları unutulmamahdır.

ROMAN NEDİR?

Edebî bir hikâye çeşidi olan roman, XVIII. yüzyılın başında felsefede realizm ile başlamıştır. Felsefede realizm –bazı felsefeciler, günümüzde eleştirel realizmin (critical realism) farklı ve nisbî olan gerçek seviyelerinin henüz bilinmediği bu devirde ortaya çıkan gerçekliğe 'neorealizm' demişlerdir– neorealizm, Descartes'in 'Düşünüyorum, öyleyse varım' hükmü üzerine inşa edilmiştir. John Locke'un ampirik psikolojisi de bu felsefenin epistemolojisini ortaya koymuştur. Bu bilgi edinme teorisine göre, insan bilgisini geçmişten devir almamakta, aksine onu duyu organlarıyla edinip aklıyla (reason) sınıflandırarak sistemleştirmektedir. Ian Watt, aristokratik edebiyatın iki önemli ifade şekli olan romans ve destanın yerlerini, neorealizmin ve orta sınıf değerlerin yarattığı romana bıraktığını söyler (Watt, 1967: 7). Romans ve destan, Eflatun ve Aristo'nun idealist felsefelerinin gerçek anlayışı üzerine inşa edilmiş, zaman ve mekâna göre değişmeyen evrensel insan tecrübesi ve değerleri üzerine kurulmuş iki önemli edebî çeşittir. Bir burjuva destanı olan roman, klâsik destandaki komik ve trajik unsurları, zaman ve mekâna göre değişen, insan tecrübesine bağlı sosyal değerler olarak sunar. Klâsik destanın belkemiğini oluşturan evrensel insan tecrübesi; yani

trajik unsur -sınırlı olanın sınırsız olanla, insanın kaderle yaptığı muhteşem kavga ve muhteşem yenilgi-romanda yerini tecrübeye dayanan bir öğrenme veya değişme sürecine bırakır.

Ian Watt'a göre, romanın özü olan bu yeni gerçek kavramının somut bir şekilde ifade bulması, biçimde gerçekliğin (formal realism) gerektirdiği tekniklerin başarıyla kullanılmasına bağlıdır. Roman, belli bir zaman ve mekân içinde, belli bir kişinin başından geçenlerin sebep-netice ilişkisi ve sağlam bir mantık dokusu içinde, sade bir nesir dili ile hikâye edilmesidir. Geleneksel roman da, destan ve trajedi gibi, olaylar dizisi (action), karakter (character) düşünce unsurları (thought), kültürel atmosfer (cultural background) ve dil ortamı gibi unsurlardan meydana gelir. Romanda bütün bu unsurların, neorealist felsefenin bakış açısından gerçeklik kazanması ve tecrübenin bireyselleşmesi için, belli bir zaman ve belli bir mekânda, belli şartlar altında bireysel tecrübe ve bu tecrübe sonunda oluşturulan yeni değerler bütün ayrıntılarıyla verilmek veya somutlaştırılmak mecburiyetindedirler. Romanda esas olan, bireysel tecrübe sonunda erişilen olgunluk seviyesidir. Destanda da aynı olgunlaşma sürecini buluruz. İlyada, Achilleus'un gazabından ve eşsiz dövüşçülüğünden bahseder. Destanın başında savaş ganimetinden mahrum edilen Achilleus, tamamen özel sebeplerle savaştan çekilir, arkadaşının Hector tarafından öldürülmesinden sonra gazaba gelir ve zaferi Akalılara mal eder. Ancak Achilleus, Hector'un babası Priam ile beraber bütün insanlığın kaderine, ölüm karşısında yenilgisine ağladığı zaman, gerçekten büyür ve Homer'in istediği olgunluğa erişir. Ancak destandaki büyüme süreci sanatçının platonik bir felsefe doğrultusunda anladığı evrensel insan tecrübesinin ana çizgilerinden oluşur.

Maurice Z. Shroder ise, romanı en geniş anlamda tanımlarken, roman ile romans ve felsefî hikâye arasındaki farkları belirtmek için, romanın içerik özelliği üzerinde durmak gerektiğini vurgular. Shroder de, edebî ifade şeklinde teknik özelliklerin özden kaynaklandığına inanmakta, özbiçim tekçiliğini (monism) benimsemektedir. Shroder şöyle der: 'Don Quixote'den bugüne kadar romana özelliğini veren öz, nispeten basittir. Roman, tecrübesizlikten tecrübeliliğe, cehaletin mutluluğundan hayatın gerçeklerini kabullenen bir olgunluk seviyesine geçiş sürecini hikâye eder. Lionel Trilling'in daha anlamlı sözleriyle romanın özü, gerçek ve görüntü arasındaki farktır. Romanın metafizik anlamda gerçekle uğraşması gerekmez; romanın konu edindiği gerçek, tarihsel bir gerçektir; toplumun orta sınıfını oluşturan kişilerin gerçekleridir. Shrewbury'de Falstaff'ın konuşmasına renk katan para meselelerini düşünmesi, şan şeref gibi dogmatik şövalye ideallerini eleştirmesi ve yaşayan bir korkak olmaya karar vermesi romanı mümkün kılan özün tâ kendisidir. Harry Levin'e göre romanda esas karakter, sahip olduğu potansiyelleri eserin sonunda gerçekleştiren, olgunlaşma potansiyeline sahip bir saflıktan hayatın gerçeklerini kabullenen bir olguluğa erişen kişidir, (Stevick, 1967: 13-23).

Shroder, aynı makalesinde, romans ve romanın başkarakterlerini mukayese ederek ikisinin arasındaki farkı çizmeye çalışır. Romansta başkişi, maceralarına kahraman olarak başlar; yaşadığı olayların sonunda gerçekten bir kahraman olduğunu ispat etmiş olur. Roman başkişisi (protagonist) ise, hiçbir zaman bir kahraman değildir. O hayallerin kaygan zemininden gerçeğin katı zeminine düşen ve orada hem kendi gerçeğini, hem de içinde yaşadığı toplumun sosyal gerçeklerini -bu gerçeklerle barışsın veya barışmasın- bulan kişidir.

Shroder'e göre, Gulliver'in Seyahatları gibi felsefî hikâyelerle roman arasındaki benzerlik, her iki hikâye çeşidinde de karakterlerin dünyanın gerçeklerinden habersiz saf ve kahramanlıkla ilgisi olmayan kişiler olmalarından kaynaklanır. Bu karakterler, hayatın kargaşasına bir sistem getirmeye çalışırken, hayal kırıklıkları içinde ıstırap çekerler.. Felsefî hikâyede de hayal dünyasından gerçek dünyaya düşmenin yarattığı hayal kırıklığı süreci, eserin bel kemiğidir. Felsefî hikâyeler, bu büyüme sürecini ideolojik terimlerle anlattıklan hâlde, roman aynı süreci insanın günlük tecrübesinin terimleri içinde verir. Bununla beraber hem roman hem de felsefî hikâye, romansta hâkim olan ve dünyayı en azından duygusallığın renklendirdiği ve en ileri seviyede gerçeği efsaneleştiren ve şiirleştiren öznel ve hayalî yorumun bulanıklığı içinde gören yaklaşımı reddederler. Romans, gerçeği mitleştiren hayal gücünün mahsulüdür. Roman ve felsefî hikâye ise, hayalin ideal boyutlara ulaştırarak mitleştirdiği dünyayı yıkar. Mitin yıkılışı (demythification); yani roman karakterinin yaşadığı hayal kırıklığı, romanı edebî bir çeşit yapan yaklaşımdır. Don Quixote, romans ruhunun (romans sensibility) somut bir örneğidir, çılgınlık da olsa gerçeği mitleştirmekte, şiir ve macera ile doldurmaktadır. Don Quixote, romans dünyasının gerçekten kopuk hayalcisidir. Sancho ise, yeldeğirmenlerini dev zanneden efendisine 'Hangi devler' sorusunu soran şüpheci, gerçeği arayan roman karakteridir. Flaubert'in Madame Bovary'si, romans dünyasından, kendi hayalleriyle kurduğu dünyadan romanın gerçek dünyasına düştüğü zaman, gerçeğin dozunu hazmedemeyen bir roman karakteridir. Jane Austin'in Emma Woodhouse'u ise, hayallerin aldatıcı zemininden gerçeğin katı zeminine yumuşak iniş yapan ve onlarla barışıp mutlu sonu yaşayan bir roman karakteridir.

İngiliz eleştiricilerden Walter Ailen, romanı tanımlarken, roman dünyasının temsilî niteliğini şöyle ifade eder: 'Romancı da her sanatçı gibi bir yaratıcıdır. Romanında yeryüzünde yaşayan insanların hayatının bir benzerini yaratmaktadır. Ancak romanın dünyasını oluşturan sosyal gerçek, pek tabiîdir ki, romancının kendi hayat görüşünü, kendi felsefesini temsil eder. Böyle bir hayat görüşünü aksettirebilmek için romancının seçtiği değerleri ve vardığı sonuçları, romanında yarattığı karakterler, durumlar ve seçtiği kelimeler ifade eder,' (Ailen, 1957: 11).

Allen'e göre, romancının, romanın unsurlarını -karakter, olaylar dizisi ve düşünce unsurları- bir kültür ortamı içinde, kendi dünya görüşünü yansıtacak bir şekilde düzenlenmesi, romanın 'yazarın hayat görüşünü ifade eden çok yanlı, yoğun bir benzetme' (1957: 13) olarak tanımlanmasına imkân verir.

Schreiber ise, romanın 'gerçek bir dünyada inanılır şeyler yapan, gerçekliğine inanabildiğimiz kişilerin tecrübelerini konu edindiğini' (Schreiber, 1965: 135-145) söyler. Ona göre romanın konusunu insanî ilişkiler, insanî değerler ve insan tabiatı teşkil etmektedir. Bir roman, insan tabiatının gerçeklerini aksettirebildiği ölçüde değer taşır. Böylece bir romancının başkişisi, romancının bir insanda görmek istediği değerlerin bir sembolüdür.

GELENEKSEL ROMANDAN MODERN ROMANA

Romanı genel anlamda tanımladıktan sonra, onun çağımıza kadar gösterdiği gelişimi kısaca gözden geçirmekte yarar vardır. Geleneksel roman ve modern roman arasındaki yapısal (structural) farkları bilmek, bu kitaptaki yorumların dayandığı kavramların anlamak bakımından da

çok önemlidir. Bir sanat eserinde yapısal özellikleri tayin eden unsur özdür. Çağımızda bir eleştiri okulu olan organik formalizm, bir sanat eserini öz-biçim tekliği içinde görmekte, özdeki her değişikliğin biçime yansıdığını vurgulamaktadır. XVIII. yüzyılın başında felsefede gerçekçilik ve psikolojide ampirizmle, bir orta sınıf destanı olarak ortaya çıkan roman, hiç şüphesiz ki özde olduğu kadar, biçimde de bir geleneğin devamıdır. Büyük trajedi ve destanda insanın platonik anlamda evrensel değerleri dramatize edilmiş, bu değerleri temsil eden evrensel tipler yaratılmıştır. Geleneksel roman ise, neorealist felsefenin gerçek kavramı ışığında insan gerçeğini ve değerlerini tecrübeye dayamış ve tecrübe sonunda varılan genellemelerle ifade etmiştir. Geleneksel romanda belli bir zaman ve mekân ve belli bir kültür ortamı içinde, belli bir kişinin yaşadığı değişme ve olgunlaşma süreci sonunda vardığı değerleri bütün evrende değilse de, belli bir zaman ve mekânda belli bir toplumun bütün bireyleri için geçerli olan sosyal değerlerdir. Böylece romanda insan, destan ve trajedi kahramanının sahip olduğu evrensel boyutları kaybetmiş, sosyal bir tip olmuştur.

Özünü oluşturan gerçek kavramı değişmiş de olsa, roman biçim özellikleri bakımından bir sanat geleneğinin devamıdır. Romanda da, destan ve trajedide olduğu gibi, yapıyı olaylar dizisi, karakter ve düşünce unsurları oluşturur. Geleneksel romanda sentezleyici unsur olaylar dizisidir; romanın yapısını oluşturan bu üç temel unsurdan olaylar dizisinin karakter ve düşünce unsurunu sentezlemesi tabiîdir. Geleneksel romanda da, trajedi ve destanda olduğu gibi, roman karakterlerinin davranışları yaşadıkları değişme süreci içinde yaptıkları tercihlerin ifadesi olan eylemler olarak onların eriştikleri olgunluk seviyesinin de bir ifadesidir. Klâsik trajedide olduğu gibi, geleneksel ro-

manda da karakteri en iyi açıklayan unsur onu tanıtan nitelikler değil, eylemlerdir. Bundan başka geleneksel romancının, romanın olaylar dizisi, karakter ve düşünce unsurlarından oluşan somut ortamındaki tabiî akışını özetleyici nitelikte olan felsefî denemeleri, uzun yorumları, okuyucuyu yönlendirecek yorumlarla ve karakter tasvir ve tahlillerinde sempati ve antipatisini ifade edecek bir dil kullanarak bozması, geleneksel romandaki sübjektif anlatımın en belirgin özelliğidir. Geleneksel romanda her şeyi bilen güvenilir bir gözlemci olan hikâyeci veya anlatıcının (omniscient, reliable narrator) yazarla aynı bakış açısını paylaşmakla kalmayıp romanı kendi fikirlerini ifade eden bir ortam haline getirmesi yaygın bir uygulamadır. Yani bu çeşit yorum, felsefi deneme ve yönlendirici yorumları attığımız zaman, romanın düşünce, karakter ve olaylar dizisinden oluşan ve sağlam bir mantık dokusuna sahip olan bütünlüğü kendisinden hiçbir şey kaybetmez. Aslında romancı, öğretmek istediği sosyal değerleri, karakterleri vasıtasıyla, onları davranış ve sözleriyle dramatize ederken ve kullandığı dilin özellikleriyle roman dünyasının zaten içindedir.

Batıda XIX. yüzyılın ikinci yarısında romancının toplumla aynı değerleri paylaşmadığı, insan hayatından kopan geleneksel değerlere eleştirici bir tavır aldığı görülür. Yani geleneksel romanda toplumla aynı değerleri paylaşıp normdan sapmaları eleştiren ve karakterlerinin tercih, karar ve davranışlarıyla sosyal normları vurgulayan romancı, XIX. yüzyılın ikinci yansında bu normları eleştirmeye ve yeniden yorumlamaya başlamaktadır. Romancının bir aydın olarak sosyal değerleri eleştirmesi ve onları insan hayatının ihtiyaçlarına göre yorumlaması, romanın yapısında karakter unsurunu ön plâna çıkarmıştır. Karakterin, düşünce ve olaylar dizisini romanın organik bütünlüğü

içerisinde sentezleyen bir unsur olması, romancıyı büyük ölçüde roman dünyasının dışında bırakmıştır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında özde önce realizmin, sonra da natüralizmin gerçek ve insan kavramlarını benimseyen roman, biçimde klâsik ölçüleri benimsemiş ve böylece 'arı roman' (pure novel) ortaya çıkmıştır. Joseph Warren Beach, modern romanın 1895'ten 1925'e kadar özde realist, biçimde klâsik olan bir yapıya sahip çıktığını söyler, (Beach, 1932:310-320).

Modern romanının oluşmasındaki ilk safhada dramatik roman vardır. Dramatik romanı, geleneksel romandan ayıran birinci özellik, dramatik romanda roman dünyasının gerçeklerini objektif bir şekilde verebilme endişesidir. Bu amaçla romancı, büyük ölçüde roman dünyasının dışında kalmak için, eserinde dramatik teknikleri hakim kılmak mecburiyetindedir. Dramatik tekniklerin birincisi, sahne tekniğidir. Karakterleri konuşma, davranış ve çeşitli bakış açıları ile sergileyen bu teknik, usta ellerde Özet, geriye dönüş, tasvir ve hattâ tahlillerin bile yerini almaktadır. Dramatik romanda yazar, kesinlikle yorum, felsefî denemeler ve okuyucuyu yönlendirici didaktik konuşmalarla roman dünyasındaki dramatik akışı kesmekten kaçınmakta, karakterlerin yaşadığı çeşitli ruh durumlarını da özet tekniğiyle değil, dramatize ederek vermektedir. Her şeyi bilen güvenilir bir gözlemcinin yazarla aynı bakış açısını paylaşan bakış açısı yerine, dramatik romanda gereklilikle başkişinin bakış açısı hakim olmaktadır. Roman başkişisi, romanın belkemiğini oluşturan değişme ve olgunlaşma sürecini yaşarken, eserin başında mevcut olan kinaye mesafesi (ironical distance), eserin sonunda yok olmaktadır. Dramatik romanda, Eflatun'dan günümüze kadar geçerliliğini kaybetmemiş olan estetik ölçütü önem kazanmıştır. Klâsik trajedide olduğu gibi, dramatik roman da çe-

şitli unsurların oluşturduğu organik bir bütündür; bu organik bütünü oluşturan parçalar bütünle orantılı olmalarına, bütünle benzerliklerine rağmen bütünden farklıdırlar. Dramatik romanda hâkim olan unsur karakter olduğuna göre, karakterin yaşadığı ruh durumları, tercihleri, kararları, davranışlarını tayin ettiği ölçüde önemlidir ve bu ruhsal durumlar, sebep-netice ilişkisi içinde, sebep oldukları olaylar dizisiyle beraber romanın mantık dokusunu oluştururlar. Dramatik romanda genellikle tek bir tema ve birkaç alt tema işlendiğinden, bu tema ve alt temaları temsil eden tek veya birkaç ilgi merkezi vardır. Diğer karakterler, hemen hemen her sahneyi işgal eden bu ilgi merkezinin (center of attention) ve ilgi merkezlerinin temsil ettikleri gerçeklerin çeşitli boyutlarını ortaya çıkardıkları için romanda yer alırlar. Demek ki, dramatik romanda genellikle tek bir kişinin, tek bir ilgi merkezinin macerasına ruh veren tek bir tema, dramatik tekniklerle işlenir. Romanın temasını ilgilendirmeyen hiçbir düşünce unsuru, karakter veya olaya romanda yer verilmez. Sadelik, basitlik, yapıda kusursuzluk, dramatik romanı klâsik roman yapan özelliklerdir. Tabii ki romancının sahneleri birbirlerine bağlamak için kullandığı giriş bölümleri özet tekniğiyle verilmiştir.

Sanat dallarının bütün çeşitlerinde olduğu gibi, romanda da özün biçimi etkilediği bir gerçektir. Dramatik romanın özde natüralist felsefeyle başlayıp realizmle kapsamını genişlettiği bilinmektedir. Burada realizm ile natüralizm arasındaki farkı belirtmek, modern romandaki biçimsel değişikliklerin sebeplerini açıklamak bakımından çok faydalıdır. XIX. yüzyılın sonunda insan gerçeğini bilimsel bulgularla sınırlayan materyalist fikir akımına natüralizm denmiştir. Natüralist romancıya göre, insan hiç durmaksızın devam eden bir evrim sürecinin mahsulüdür

ve henüz evrim sürecinin çok ilkel safhalarında yaşamaktadır. Kimyasal bir etki-tepki maddesi olan insan, içine doğduğu sosyo-ekonomik şartların ve biyolojik kalıtımın mahsulüdür. Zola, 'Deney Romanı' (Experimental Novel) adlı makalesinde natüralist romanda bazı kalıtsal niteliklere sahip olan bir ferdin (roman başkişisinin) belli sosyo-ekonomik şartlar altında, sebep-netice ilişkisi içinde gösterdiği duygusal düşünsel ve fiziksel davranışları, bilimsel bir objektiflikle incelendiğini ve ifade ettiğini söyler (Horton, 1962: 589-599). İnsanın biyolojik yapısı gibi, duygu ve fikir yapısının da bilimsel bir şekilde incelenebildiğine inanan natüralist romancı, deney romanının natüralist özü ve klasik yapısıyla en bilimsel roman olduğuna inanmıştır. Böyle insan gerçeğini sadece insanın gözlem ve deneye açık olan maddî varlığıyla sınırlayan natüralistler, toplumun her kompartmanını, insan ve toplum ilişkisini bilimsel bir objektiflikle incelemişler ve eserlerinde tasvir etmişlerdir.

Realistler ise, natüralizmin bilimsel metotlarla inceleyip romana konu yaptıkları insanın sosyal gerçeğinin objektif bir şekilde sanat ortamına yansıtılmasına karşı çıkmamışlardır. Realistler de natüralist insan kavramını, insan toplum ilişkisini ve etkileşimini kabul etmişler; fakat insan hayatını sadece olduğu gibi değil, olması lâzım geldiği gibi de görmüşlerdir. Bu bakımdan natüralistlerin tümevarımla inceleyip, sadece tasvir ettikleri insan gerçeğine preskriptif (tümdengelim) olarak insan ideallerini de katmışlardır. Yani natüralist romancı, insanın sosyal gerçeğini sadece olduğu gibi incelediği ve ifade ettiği hâlde, realist romancı insanı sadece olduğu gibi incelemekle kalmamış, olması lâzım geldiği gibi de görmüş ve bu ideallerini roman dünyasına yansıtmıştır. Bu bakımdan natüralist romanın gerçekçiliği genellikle trajik olduğu hâlde, gerçekçi

roman insanın meselelerine çözüm getirmeyi de üstlendiği için, genellikle traji-komik bir yapıya sahiptir. Marksist veya sosyalist gerçekçi, natüralist romanın ham maddesini kullanmakla kalmaz, kendi felsefesi doğrultusunda gerçekten kopuk olmayan ideallerine uygun olarak marksist bir tip de yaratır. Aynı şekilde liberal dünyanın romancısı da, natüralist romanın sebep-netice ilişkisi içinde incelediği birey toplum hayatını inkâr etmeksizin bir sosyal tip olarak geliştirdiği roman başkişisinin, kendi idealist felsefesini de benimseyecek olgunluğa erişmesini sağlar. Kısaca gerçekçi roman, insanın biyolojik kalıtımına ve içine doğduğu sosyo-ekonomik şartlara rağmen, sebep-netice zincirini kırabileceğine inanır. Eğer gerçekçi romanda acıklı bir son varsa, bundan roman başkişisi de sorumludur, karakterindeki bir zaaf, kendisini kuşatan sosyo-ekonomik şartlarla birleşerek acıklı sonu hazırlamıştır. Böylece insan gerçeğine daha geniş bir açıdan bakan gerçekçi roman, natüralizmin bilimsel kaderciliğine karşı çıkmıştır. Kısaca realizm, XIX. yüzyılda gelişen fikir akımlarından romantisizme, insanı tanrılaştırdığı için; natüralizme ise insanı canlı tabiatla aynı seviyede gördüğü için karşı çıkmıştır. İnsan gerçeğinin bütün boyutlarını görmek isteyen realizm, her iki akımı da insan gerçeğine aldıkları sübjektif tavırlardan dolayı eleştirmiştir. Rene Wellek'e göre, realizm insanın çağdaş sosyal gerçeğini çeşitli boyutlarıyla, olduğu gibi ve olması lâzım geldiği gibi vermeyi amaçlayan ve klasik edebiyatın gerçekçi idealist, didaktik ve reformcu tavrını benimseyen bir akımdır, (Wellek, 1964: 117).

Dramatik romanda, romanın yapısında sentezleyici unsur karakterdir. Bu bakımdan romanda ilgi merkezi olan başkişinin ruhsal durumları, yani psikolojik olaylar dizisi, sebep-netice ilişkisi içinde verilmiştir. Çağımızda ağırlığı ruh olaylarına veren empresyonist (impresssi-

onist)ler veya izlenimciler olarak tanımlayacağımız romancılar, romanda realist akımın yarattığı klasik biçim ölçülerini, ifadede yetersiz bulmuşlardır. Psikolojinin bir bilim dalı olarak gelişmesi, insan tabiatına yeni boyutlar kazandırmıştır. Freud, Adler, Jung gibi insan ruhunun bilinçaltı gerçeklerini inceleyen bilim adamları sayesinde, insanın bilinçaltı gerçekleri de romanın konusu olmuştur. Freud, insan hayatını yönlendiren en önemli dürtünün seks dürtüsü olduğunu ifade etmiş; sanatın, bu dürtünün toplum baskısı altında yaratıcılığa dönüştürülmesi sonucu doğduğunu iddia etmiştir. Adler, insan hayatını aşağılık duygusunun yönlendirdiğini; insanın, hayattaki bütün faaliyetlerini bu aşağılık duygusunu telâfi etmek için gerçekleştirdiğini söylemiştir. Jung ise, bütün insanların kolektif bir bilinçaltına sahip olduklarını; insan davranışlarını yönlendiren evrensel psikolojik kalıpların eski mitlerde bulunabileceğini iddia etmiştir. Gestaltçılar ise, insan hayatında en etkili olan tecrübenin, duygu ve düşüncenin zekâ süzgecinden geçerek ayrışmadığı imtiyazlı anlar olduğunu savunmuşlardır. Böylece insanın hem bilinci, hem de bilinçaltı gerçekleri romanın konusu olmuştur. William James'in psikolojik zaman kavramı, geçmişin hâle yön verdiğini, hâlin bilinci ve tecrübenin ışığında değişmeye uğrayarak yaratıcı bir geleceğe doğru aktığını açıklamıştır. Bunun sonucu olarak izlenimci romanda geleneksel romanın kronolojik zaman anlayışı, yerini psikolojik zaman anlayışına bırakmıştır. İzlenimci romanın başkişisinin bilinç akışı (stream of consciousness) ve bu akışı oluşturan serbest çağrışımlar, romanın ham maddesini oluşturmuştur. Pragmatizmin kurucusu olan William James, çağımızda tanrısını kaybetmiş olan insanın ulaşabileceği nisbî gerçek seviyesinde, kendi bakış açısının mahkûmu olarak yalnızlığını ve iletişim kopukluğunu da vurgulamıştır. Henry James

ve James Joyce gibi romancılar, psikolojik romanda karakter unsurunu hâkim kılmış ve yazarı hemen hemen roman dünyasının dışına itmişlerdir. Bu romancılar, eserlerinde bir merkez yansıtıcı (central reflector) kullanmışlar, roman başkişisinin bilinçakışı içinde romanın öteki karakterlerini, işledikleri değerleri, başkişinin tercih ve kararları sonundaki eylemlerini, içinde yaşadığı kültür atmosferini vermekte büyük başarı sağlamışlardır. İnsanın bilinçaltı gerçeklerine ifade kazandırmaya çalışan bu çeşit romancılar dilin bu gerçekleri yansıtmaktaki yetersizliğinden dolayı, kendi inançlarına uygun semboller geliştirmişler ve böylece izlenimci romanı ekspresyonist (expressionist), dışavurumcu sembollerle öz ve biçim bakımından zenginleştirmişlerdir. Burada, çeşitli bilim dalları, insan tabiatının çeşitli boyutlarını ortaya çıkarırken, hümanist metotların, insanı bir bütün olarak görmek ve insan tabiatını bilimin bulgularıyla sınırlamak istemediğini, insanı rasyonel olduğu kadar rasyonel olmayan yanlarıyla da romana konu yapmaya çalıştığını vurgulamak gerekir. Tanrısını kaybetmiş olan çağdaş Batı insanının en önemli tecrübesi, onun gerçek ve Tanrı arayışıdır. İşte modern Batı romanı bu arayışın romanıdır ve bu arayışa yönelik tecrübenin yapısını taşır.

MODERN TÜRK ROMANI

Modern Türk Romanı, Halit Ziya Uşaklıgil'in 'Mai ve Siyah' adlı eseriyle ilk örneğini vermiştir. İlk defa 1870'ten sonra Tanzimat Dèvri (1860-1896) yazarları tarafından denenen roman, yirmi yedi yıllık bir denemeden sonra, Batıda modern romanın gelişmesinde ilk safha olan dramatik romanın klâsik biçim ve gerçekçi özüne sahip olmuştur. Bir Edebiyat-ı Cedide (Servet-i Fünun) (1896-1901) roman-

cısı olan Halit Ziya, Mai ve Siyah'ta millî özü klasik bir yapı içinde dramatize ederek Türk edebiyatında hem ilk modern romanı yaratmış, hem de kültür ve sanatta batılılaşmanın en bilimsel yolunu göstermiştir. Türkolog Kenan Akyüz de 'Servet-i Fünûn romancıları, teknik bakımdan Tanzimat romanının hatalarından tamamıyla kurtulmuş ve modern bir tekniğe sahip olabilmiştir' demiştir (Akyüz,1969: 100).

Edebiyat-ı Cedide romancıları, Stendhal, Balzac ve Flaubert gibi Fransız romancılarından klâsik bir biçim içinde gerçekçi bir özü ifade eden dramatik roman sanatının bütün inceliklerini öğrenmiş oldukları hâlde, romanda formal gerçekçiliğin konuşma diline yakın bir nesir diliyle gerçekleştirilebileceğini gözden kaçırmışlardır. Bu konuda Tanzimat romancılarından Ahmet Mithat Efendi'nin çizdiği yoldan yürümek yerine, Namık Kemal'in 'sanatkârane üslup' dediği, roman sanatıyla bağdaşmayan süslü bir dili tercih etmişlerdir. Roman sanatının inceliklerine vâkıf olan Servet-i Fünûncular, romanda işledikleri ferdî tecrübeyi ifade edebilmek için, asırlarca ortak bir dille ortak bir tecrübeyi işleyen klâsik Türk edebiyatının kendilerine sağlayamadığı vokabüleri Arapça ve Farsça sözlüklerde bulmuşlardır. Ayrıca Fransız edebiyatından aldıkları imajları da ifade edebilmek için, bu yeni kelime hazinesinden yararlanmışlardır. Kısaca Servet-i Fünuncular Türk edebiyatını modernleştirirken muhtaç oldukları kavramları Fransız edebiyatından, bu kavramları ifade edecek kelimeleri de Arapça ve Farsça kaynaklardan alarak yine Divan edebiyatı gibi bir aydın sınıfı edebiyatı yaratmışlardır.

1911-1923 yılları arasında mahsullerini veren Millî Edebiyat Devri yazarları, Servet-i Fünuncuların eksik bıraktıkları bir gelişmeyi tamamlamışlardır. 1911 *de Türk-

çülük idealini benimseyen Millî Edebiyat yazarları, edebiyatın sadece aydın bir zümreye hitap etmesine karşı çıkmışlar ve Servet-i Fünun devrinin dilini eleştirmişlerdir. Millî bir edebiyatın millî bir dille mümkün olabileceğine inanan Türkçüler, millî edebiyatın dilini oluşturmak için 'yeni lisan' davasını ortaya atmışlardır. Yeni edebiyat dilini oluşturmak için; a) Arapça ve Farsça gramer kaidelerinin kullanılmaması ve bu kaidelerle yapılan tamlamaların -bazı istisnalarla- kaldırılmasına, b) Arapça kelimelerin gramerce asıllarına göre değil Türkçedeki kullanışlarına göre değerlendirilmesine, c) Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçede söylendikleri gibi yazılmalarına, d) Bütün Arapça ve Farsça kelimelerin atılmasına lüzum olmadığından, ilmî terim olarak Arapça kelimelerin kullanılmasına devam edilmesine, e) Diğer Türk lehçelerinden kelime alınmamasına, f) Konuşmada İstanbul şivesinin esas tutulmasına, karar vermişlerdir, (1969: 161-162). Böylece toplumun gerçeklerine açılmış olan millî edebiyat, 1923'e kadar konuşma diline yakın bir edebî dili oluşturabilmiştir. Yeni Türk romancısı, insanın sosyal gerçeğini objektif bir şekilde ifade etmeyi amaçlayan roman sanatı için muhtaç olduğu dile ve geleneksel ve dramatik roman tekniklerine yeni Türk devletinin kuruluşuna kadar sahip olmuştur.

Türk romanının dramatik yapı özelliklerine daha Halit Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah'ında sahip olduğu bir gerçektir. Bilindiği gibi, dramatik roman, modern romanın gelişmesindeki ilk aşamanın mahsulüdür. Dramatik romanı geleneksel romandan ayırt eden en önemli özellik, dramatik romanda, roman dünyasının gerçeklerinin objektif bir bakış açısından verilebilmesi endişesidir. Dramatik roman yazarı, gerçekçi bir özü klâsik bir biçimin kalıbına dökerken, eserinde roman kişilerinden birini; yani roman başkişisini ilgi merkezi yapmak ve belli bir zaman ve me-

kân içinde onun yaşadığı ruhsal büyüme sürecini bütün derinliğiyle verebilmek amacını güder. Eserde gözlenebilen olaylar, episodik bir yapıya sahip olsalar da, roman başkişisinin yaşadığı ruhsal tecrübe, sebep-netice ilişkisi içinde gelişen bir başlangıç, gelişme ve sonuç bölümlerine sahiptir. Dramatik romanda her şeyi bilen, gözlemci güvenilir anlatıcının bakış açısı ile yazarın sanatçı kişiliğinin bakış açısı çakışmaktadır. Ancak bu hikâyeci vasıtasıyla verilen özet, tasvir ve ruh tahlilleri mümkün olduğu kadar kısalmış, onların yerini roman dünyasının gerçeklerini daha objektif bir şekilde verebilen sahne tekniği almıştır. Dramatik romanda yazar romandaki organik bütünlüğü bozmayacak ölçüde tuttuğu özet ve özetle sunulan tahlil ve tasvirleri verdikten sonra, roman kişilerini kendi davranış ve sözleri çerçevesinde ve farklı bakış açılarıyla sergileyen sahneler yaratarak hikâyenin kendi kendisini anlatmasını sağlar. Turgenev'in Babalar ve Oğullar'ı dramatik roman yapısının kusursuz bir şekilde gerçekleştirildiği bir şaheserdir. Dramatik roman tekniklerine hâkim bir romancı, bazen roman dünyasının dışında kalmaya o ölçüde özen gösterir ki romandaki şimdiki zamandan önceki zamanı özetleyen bölümler bile roman kişileri tarafmdan sahne tekniğiyle verilir. Kısaca, dramatik roman yazarının amacı, mümkün olduğu kadar roman dünyasımn dışında kalmak ve bu dünyanın gerçeklerini roman kişilerinin farklı bakış açılarından sunmaktır. Romancı, bunu yaparken, hem her şeyi bilen hikâyecisi, hem de norm karakterleri vasıtasıyla kinaye meselesini muhafaza ederek okuyucusunu yönlendirmeye çalışır.

Bu araştırmanın sınırları içine giren romanlardan Mai ve Siyah (1899)'ta Halit Ziya Uşaklıgil, geleneksel roman teknikleriyle dramatik roman tekniklerini başarılı bir şekilde birleştirebilmiştir. Romancı, eserde bir yandan her şeyi

bilen gözlemci ve güvenilir bir anlatıcı kullanırken, roman başkişisi Ahmet Cemil'in yaşadığı ruhsal macerayı, onun hayalin kaygan zemininden gerçeğin katı zeminine düşüşünü yansıtan dramatik yapıyı da sebep-netice ilişkisi ve eserin organik bütünlüğü içinde verebilmiştir. Romanda yazarla aynı bakış açısını paylaşan, her şeyi bilen, gözlemci ve güvenilir hikâyecinin sübjektif bakış açısından verilen özet, tasvir ve ruh tahlilleri yanında, roman kişilerini kendi söz ve davranışlarıyla ve farklı bakış açılarıyla sergileyen, onların arasındaki zıtlığı vurgulayan sahnelerde objektiflik ilkesine sadık kalınmıştır. Halit Ziya, büyük ölçüde geleneksel tekniklerle; yani sübjektif bir bakış açısından verilmiş olan ruh tahlillerinde o ölçüde başarılı olmuştur ki zaman zaman bu tahliller, izlenimci romandaki ruh olayları gibi, dramatize edilerek tabiî akışları içinde ifade edilmişlerdir.

Kiralık Konak'ta (1922) ise, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, yine geleneksel ve dramatik roman tekniklerini başarılı bir şekilde birbiriyle bağdaştırabilmiştir. Abdülmecit, Abdülhamit ve Meşrutiyet devirlerini temsil eden roman kişilerini, bu tarihi devirleri canlandıran semboller olarak kullanan romancı, aynı karakterlere ruhsal boyutlar kazandırmış, onları kişisel nitelikleriyle somutlaştırmıştır. Yazar, eserinde üç bilgi merkezi seçerek üç dramatik büyüme sürecini aynı romanın içinde verebilmiştir. Romanda birbiriyle sımsıkı bir şekilde örülmüş olan bu üç dramatik yapıdan birincisi, bir Abdülmecit devri devlet adamı olan Naim Efendinin Osmanlı-Tanzimat tipi büyük bir ailenin sembolü olan konakla birlikte acıklı bir düşüşüdür. İkinci dramatik yapıya Naim Efendinin torunu, kendi geleneğinden kopmuş, gerçek Avrupai değerleri kazanamamış ve değer boşluğu içinde kalarak düşmüş bir kadın olan Seniha'nın yaşadığı değişme süreci oluştur-

maktadır. Üçüncü dramatik yapı ise, Hakkı Celis'in yaşadığı büyüme ve olgunlaşma sürecidir. Romanın başlangıcında romantik bir şair olan Hakkı Celis, büyüme sürecinin sonunda gerçekçi bir vatansever olmakta ve Naim Efendinin ve Seniha'nın düşüşlerine doğru teşhisi koyabildiği gibi, devletinin ve milletinin yaşayabilmesinin dinamik gelenekçilikle mümkün olacağını anlamaktadır. Yakup Kadri, bu ölçüde boyutlu bir roman yaratırken sübjektif ve objektif anlatım tekniklerini çok başarılı bir şekilde kullanmıştır. Yazar özet, tasvir ve ruh tahlillerini kendisiyle aynı bakış açısını paylaşan, her şeyi bilen bir gözlemci yardımıyla verirken, yarattığı sahnelerde karakterlerini dramatik bir şekilde sunmuş, onların çeşitli bakış açılarından durumlara ve kendi kendilerine bakmalarını sağlamıştır.

Reşat Nuri Güntekin'in **"Yaprak Dökümü"** (1930) adlı eserinde ise, kusursuz bir dramatik yapı bulmaktayız. Yazar, kusursuz bir klâsik yapının içinde gerçekçi bir muhtevayı büyük bir başarıyla ifade etmiştir. Eserde giriş, gelişme ve sonuç bölümleri, birbiriyle ve eserin bütünüyle orantılı olarak düzenlenmiştir. Reşat Nuri de kendisiyle aynı bakış açısını paylaşan, her şeyi bilen gözlemci ve güvenilir hikâyeci kullandığı hâlde; yorum, tasvir ve tahlillerini o ölçüde kısaltmıştır ki eserde hâkim olan sahne tekniği, roman dünyasının gerçeklerini objektif bir şekilde vermektedir. Kronolojik bir zaman anlayışı içinde düzenlenen sahnelerde karakterler kendi söz ve davranışlarıyla ve çeşitli bakış açılarından objektif bir şekilde verilmektedirler. Eserde sadece ilgi merkezi Ali Rıza Bey'in yaşadığı oluş süreci ve acıklı düşüşü verilmemekte, fon karakterler de ruhsal değişme sürecini yaşamaktadırlar. Görülüyor ki Reşat Nuri de Halit Ziya ve Yakup Kadri'nin kullandığı geleneksel ve dramatik teknikleri başarıyla kullanmakla kal-

mamış, yorum ve özetleri kısaltarak dramatik yapı bakımından daha kusursuz bir eser yaratmıştır.

Falih Rıfkı Atay'ın "Roman" (1931) adlı romanına gelince, daha 1931 yılında Türk romancısının kendine has anlatım tekniklerini bulup başarıyla uyguladığını görüyoruz. Batının bireyciliğine karşı çağdaş milliyetçiliği savunan Falih Rıfkı, Roman'da, Hemingway'in Güneş Doğar'ındaki Jake'i ve Muhteşem Gatsby'deki Nick'i gibi, hikâyeci ile bir roman karakterini birleştirmekte ve bu karakterini büyüme ve olgunlaşma sürecini onun ruhsal gelişim safhalarında değil, geliştirdiği toplumcu felsefe ve yorumlarında ifade etmektedir. Eserin başında yazarla aynı bakış açısını paylaşıyormuş gibi görünen hikâyeci-başkişi, romanın sonunda yani yaşadığı büyüme sürecinin sonunda, aslında yazarla kendi arasında var olan kinaye mesafesini kapayabilmektedir. Dramatik romanın objektiflik idealini kusursuz bir şekilde gerçekleştiren Falih Rıfkı, roman dünyasının gerçeklerini dramatize edilen bir hikâyecinin sınırlı bakış açısından vererek ve kendisiyle bu anlatıcı arasına kinaye mesafesi koyarak yazarı roman dünyasının tamamen dışında bırakmayı başarmıştır. Falih Rıfkı, hikâyecisini, eserde hâkim olan mozaik sahneleri bağlamakta ve yorumlamakta kullanarak dramatik anlatım tekniklerini hâkim kıldığı eserinde karakterlerini objektif bir şekilde sunmuştur. Falih Rıfkı'nın karakterleri, Eugene O'Neill'in Kıllı Maymun'unda olduğu gibi, alegorik semboller oldukları hâlde, bu karakterler romanın akışı içinde ruhsal boyutlar kazanıp farklı bireyler olmaktadırlar. Toplumun çeşitli katlarında alınan ve özellikle batı kültürünün etkisi altında çözülmüş bir kültürde aile kurumunu inceleyen hikâyeci-başkişi, eserin sonunda kendi millî felsefesinin özünü oluşturan bir senteze erişmektedir. Kısaca episodik olarak kronolojik bir zaman şeridi içinde düzenlenen mozaik

sahneleri yaşayan roman başkişisi, kendi toplumuna vereceği mesajı büyük bir başarıyla ifade etmektedir. Falih Rıfkı, romanı bir red ve bir teklifi ifade etmek için kullanmış, çağdaş milliyetçi felsefesini klasik sanat anlayışı içinde ifade etmiş bir romancı olarak tanımlanabilir.

Halide Edip Adıvar'ın "Sinekli Bakkal" (1936) adlı romanında da kusursuz bir dramatik yapı gerçekleştirilmiştir. Roman her şeyi bilen, gözlemci ve güvenilir bir anlatıcının bakış açısından anlatılmakta, özet, tasvir ve tahlil teknikleri başarıyla kullanılmaktadır. Halide Edip, geniş ölçüde kullandığı sahneler içinde karakterlerini söz ve davranışlarıyla ve çeşitli bakış açılarıyla boyutlu bir şekilde yaratmaktadır. Geleneksel sembolizmi kullanan yazar, Türk kültüründe bir Rönesans olayını yaratmanın esaslarını ortaya koyarken, geçmişe karışan ve ölüme mahkum olan fosilleşmiş değerleri temsil eden karakterleri boyutsuz fon karakterler olarak yaratmış; geçmişin sağlam değerlerini çağın bilinci içinde yorumlayıp onların yaratıcı bir geleceğe akmasını sağlayan karakterleri değişen, boyutlu karakterler olarak çizmiştir. Romanda ilgi merkezi olan Rabia, kendi kültür değerlerini iyice öğrendikten sonra, bu değerleri Vehbi Dede'nin temsil ettiği insanî aşkla yumuşatan ve eşi olarak seçtiği Peregrini'den Batının eleştirici aklını ve tekniğini öğrenen kişi olmaktadır.

Mithat Cemal Kuntay'ın "Üç İstanbul" (1938) adlı romanı, bu noktaya kadar incelediğimiz eserlerden farklı olarak natüralist romanın gerçekçiliğine sadık kalmış, gerçekçi romanın idealist yaklaşımını benimsemiş bir eserdir. Bazı bölümler hariç roman başkişisi ve ilgi merkezi Adnan'ın yaşadığı ruhsal macerada Türk aydınının ve ona bağlı olarak bir imparatorluğun düşüşünü anlatan bu sosyal hicivde yazar, her şeyi bilen gözlemci ve güvenilir hi-

kâyeciyle kendi arasına koyduğu kinaye mesafesini büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Eserde özet, tasvir, tahlil ve yorumlardan oluşan bölümler oldukça kısa tutulmuş karakterler, sahneler içinde objektif bir şekilde dramatize edilerek çizilmişlerdir. Yaşadığı ruhsal değişme süresi sonunda, yazarın norm karakterlerle ifade ettiği ideal değerlerden uzaklaşıp yozlaşan Adnan ile anlatıcı arasındaki kinaye mesafesi gittikçe büyümektedir. Böylece yazar, romanda ilgi merkezi olarak kullandığı Adnan'da kendi devletini yıkan Türk aydınını görmüş ve bu mesajını geleneksel sembolizmi kullanarak hikâyenin tabiî akışı içinde gerçekleştirmiştir.

1949'da yazılan ve Batıda romanın geldiği son safhayı oluşturan psikolojik gerçekçiliğin mahsulü olan Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Huzur'dan önce, bu araştırmanın sınırları içine giren Kemal Tahir'in **"Yorgun Savaşçı"** (1956) adlı eserindeki dramatik yapıyı incelemek yerinde olur. Kemal Tahir bu eserinde dramatik roman tekniklerini Turgenev kadar başarılı bir şekilde kullanmıştır. Romanda her şeyi bilen, güvenilir bir gözlemci kullanılmakla beraber yorum, özet ve özetle sunulan ruh tahlillerine çok az yer verilmiş, sahne tekniği hâkim kılınmıştır. Hattâ eserde bazı geriye dönüşler ve özetler bile, Tolstoy'un Diriliş'inde görülen bir hünerle, sahne tekniği içinde verilmiştir. Kronolojik bir zaman anlayışı içinde sıralanan sahne ve durumlarda karakterler, kendi davranış ve sözleriyle ve çeşitli bakış açılarından çizilmiştir. Karakterler, sahnelerde ifade ettikleri farklı ve çeşitli bakış açılarıyla hem roman dünyasının gerçeklerine çeşitli yorumlar getirmekte, hem de birbirine boyut kazandırmaktadırlar. Romanda ilgi merkezi ve başkişi olarak kullanılan İttihat ve Terakkici Cemil'in kronolojik bir zaman süresi içinde yaşadığı büyüme ve olgunlaşma süreci, dramatik bir yapı içinde sunulmuştur.

Eserde ruh tahlilleri geleneksel roman tekniklerine uygun olarak anlatıcının bakış açısından verilmiş, zaman zaman yazar, insan tabiatı hakkında genellemeler yapmaktan kaçınmamıştır. Roman başkişisinin büyüme sürecini organik bir bütün oluşturacak şekilde ve sağlam bir mantık dokusu içinde bağlamıştır.

Peyami Safa, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda (1949) modern romanın objektiflik idealini büyük ölçüde gerçekleştirebilmiştir. Yazar, roman başkişisi Ferit'i merkez yansıtıcı olarak kullanmış, onun yaşadığı ruhsal büyüme sürecini özet tekniği kullanmaksızın, kendi dramatik akışı içinde, iç monolog tekniğini kullanarak ifade etmiştir. Ayrıca, Peyami Safa, romanda fon karakterleri de kendi iç monologlarıyla sunmakla eserinde canlı, boyutlu karakterler yaratmıştır. Özellikle I. bölümde, roman dünyasını merkez yansıtıcı Ferit'in bilinç süzgecinden geçirerek veren yazar, kendisini roman dünyasının dışında tutabilmiş ve sübjektif insan tecrübesinin derinliklerine inebildiği ölçüde objektif olanı da verebildiğine inanmıştır.

Batıda modern romanın sahip olduğu psikolojik derinliği ve kusursuz dramatik yapıyı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Huzur" (1949) adlı eserinde bulduğumuzu söyleyebiliriz. Tanpınar, Peyami Safa'nın kronolojik bir zaman anlayışı içinde yer alan iç monologları yerine, zamanda kronolojik bir akışı kabul etmeyen psikolojik gerçekçiliği ve dinamik zaman anlayışını benimsemiştir. Tanpınar da, William James ve Bergson gibi, geçmişin hâle yön verdiğine, halin bilinci içinde değiştiğine ve yaratıcı bir geleceğe doğru aktığına inanmıştır. Yazar, Huzur'da bu anlayışın mahsulü olan 'bilinç akışı' tekniğini kullanmış ve merkez yansıtıcı olarak kullandığı roman başkişisi Mümtaz'ın ruhsal büyüme sürecini, onun serbest çağrışımlarında ve bu

sürecin tabiî akışı içinde ifade etmiştir. Romanda yer alan ve sosyal ilişkiler ağını oluşturan bütün karakterleri Mümtaz'ın bilinç süzgecinden geçirerek okuyucuya veren yazar, Mümtaz'ın yaşadığı büyüme ve olgunlaşma süreci boyunca kinaye mesafesini de başarıyla muhafaza etmiş ve eserin sonunda kültürde Doğu-Batı sentezi konusundaki kendi görüşünü tipik Türk aydını olan Mümtaz'a ifade ettirmiştir.

Batıda romanın bir orta sınıf destanı olarak ortaya çıktığını, başlangıçta orta sınıf değerlerini olduğu gibi ve olması lâzım geldiği gibi işlediğini, daha sonra natüralizm ve realizmle toplumun bütün katlarında insan gerçeğini ele aldığını biliyoruz. Ayrıca Batıda romanın, pozitivizmle yıkılan geleneğin yerine pragmatik ve hümanist metotlarla modern bir gelenek oluşturmaya çalıştığı da bir gerçektir. Türk romanı da, Batı romanı gibi, yıkılan bir geleneğin enkazından sağlam değerleri kurtararak ve özünü kaybetmiş olan değerlerin yerine yeni değerlerler oluşturarak modern bir gelenek yaratmayı amaç edinmiştir. Bu araştırmanın sınırları içine giren Cumhuriyet devri romancılarının ortak temaları, Türk kültüründe Tanzimat'la (1839) başlayan çözülme ve bu çözülmenin Türk insanının ruhunda yarattığı çözülme ve yabancılaşmanın çeşitli boyutları olmuştur. Türk romancısı, modernizmi benimsemiş olan Batılı romancı gibi, eserinde bir 'reddi' ve bir 'tercihi' dile getirmiştir. Batı romanı, nasıl bir gerçek ve Tanrı arayışının romanı ise, Türk romanı de yeni bir varoluş felsefesinin, Türk insanının kendisini arayışının romanıdır. Batı romanından farklı olarak Türk romanı, hem kendi öz değerlerini bulmak, bu değerleri bir perspektif içinde sentezlemek hem de Batı medeniyeti dairesine girmiş olmanın yüklediği mecburiyetleri yerine getirmek zorundadır.

Türk romanının işlediği en önemli sosyal gerçek, Türk kültüründeki parçalanma ve bu parçalanmanın sebep olduğu Türk insanının ruhundaki parçalanma ve sosyal yabancılaşmadır. Türk kültüründeki parçalanmayı anlamak için XIX. yüzyılın ilk yarısına dönmek zorundayız. 1839'da ilân edilen Tanzimat Fermanı ile Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma siyasetinde 'ıslahat'tan 'ilga' (Tanpınar, 1956: 96-106)ya doğru bir dönüş yapmış ve hiçbir gümrüğe tâbi tutmaksızın kültürünü Batı medeniyetinin etkisine terk etmiştir. İmparatorluğun yaşadığı iki asırlık bir duraklama devrinde kültürün maddî ve manevî değerleri büyük ölçüde yıpranmış olduğu için ve Osmanlı aydını kendi öz değerlerinin bilincinde olmadığı gibi, batı medeniyetinin evrim safhalarını ve XIX. yüzyılda içinde bulunduğu çözülmeyi bilmediğinden, Batının ulaştığı bilim seviyesi, endüstri ve teknoloji karşısında büyük bir aşağılık duygusuna kapılmıştır. Batıdaki anlamıyla bir Rönesans olayını yaşamamış olan imparatorluk aydınları, el yordamıyla Batılılaşma veya kültürde değişme sürecini başlatmıştır. Bu değişme süreci içinde kültürün yıkılan kurumlarının yerine yenileri kurulamadığı gibi, bazı durumlarda eski ile yeninin bir arada yaşatılması, kültürde çözülmeye ek olarak ikiliği de doğurmuştur.

1860'a kadar nispeten yavaş bir tempo ile ilerleyen bu keyfî Batılılaşma, 1825 ve 1850 yılları arasında açılan yeni okullarda Batılı eğitim almış aydınların desteğiyle bundan sonra daha hızlı bir değişme sürecine girmiştir. Kültürdeki bu çözülme ve yabancılaşmanın farkına varan Genç Osmanlılar Cemiyeti (1865-1876) mensupları, Batılılaşma ideolojisini terk etmeksizin yönetimde meşrutiyetçiliği, kültürde ise İslamî ideallerde birleşmeyi savunmuşlar ve Batılılaşmayı bilim ve teknikte yenilik olarak tanımlamışlardır. 1896'da başlayan Türkçülük cereyanı 1911'de Genç Kalemler'le edebiyata girmiştir. 1912 Balkan Harbi sonunda İm-

paratorluk, Hristiyan tebasını kaybedince, Osmanlılık ideali de gerçekçiliğini kaybetmiştir. Türkçülük idealinin babası Ziya Gökalp'tir. Önce Turancılık şeklinde ortaya çıkan bu düşünce 1918'de I. Dünya Savaşı sonrası gerçeklerine ters düştüğü için, yerini çağdaş Türk milliyetçiliğine terk etmek mecburiyetinde kalmıştır.

Çağdaş Türk milliyetçiliğini 'Türkleşmek, İslâmlaşmak ve Muasırlaşmak' esasları üzerine kuran Ziya Gökalp, bu konuda şöyle demiştir. '"Türk milletindenim' dediğimiz için lisanda, edebiyatta, ahlâkta, hukukta, hattâ dinîyatta ve felsefede Türk harsına, Türk zevkine, Türk vicdanına göre bir orijinallik, şahsîlik göstermeye çalışacağız. 'İslam ümmetindenim' dediğim için, nazarımızda en mukaddes kitap Kur'ân-ı Kerîm, en mukaddes insan Hazret-i Muhammed, en mukaddes mabed Kâbe, en mukaddes din İslâmiyet olacaktır. 'Garp medeniyetindenim' dediğimiz için de ilimde, felsefede, fenlerde vesair medenî sistemlerde tam bir Avrupalı gibi hareket edeceğiz." (Gökalp, 1961: 4). Bu anlamda Ziya Gökalp'in istediği şey kültürde bir Rönesans olayı yaratmaktı. Batıda XIV. yüzyılda başlayıp XVI. yüzyılda devrini tamamlayan klasik hümanizmin ikinci dalgasında Batı toplumları farklı birer millet olduklarının bilincine varmış ve Greko-Romen kültürlerinin akılcı metotlarıyla millî kültürlerini işlemişlerdir. Ziya Gökalp de Türk kültürünü oluşturan değerlerin akılcı ve eleştirici bir yaklaşımla yenilenmesini, eski, sağlam köklere yeni gövdelerin aşılanmasını ve içine girdiği değişme süreci içinde başkalaşmadan tekâmül etmesini istemiştir.

1923'ten sonra Türk milletinin varoluş felsefesini oluştururken aynı esasları kabul eden Mustafa Kemal Atatürk, kültür ve millet kavramlarını eşdeğerde tutmuş ve toplumun ruh birliğine siyasi birlik kadar önem verdiğini ifade

etmiştir. Atatürk'e göre millet 'Birlikte yaşanmış bir tarihten kaynaklanan, ortak bir duygu düşünce, gelenek ve maşerî vicdanın ifadesi ortak bir dile sahip olan ve geçmişten miras kalan bütün değerleri gelecekte de muhafaza etmekte kararlı siyasi bir birliktir.' Atatürk şöyle diyor: 'Bundan sonra müşterek milli efradmda meydana gelmesini ve kökleşmesini temin eden müşterek mazinin, birlikte yazılmış tarihin, vicdanları ve zihinleri doğrudan doğruya birleştiren müşterek dilin, milletlerin teşekkülünde en mühim amiller olduğunu bir defa daha kaydettikten sonra, millet hakkında ikinci derece unsurları kaale almayarak mümkün olduğu kadar her millete uyabilecek bir tarifi biz de alalım; a) zengin bir hatıra mirasına sahip bulunan, b) beraber yaşamak hususunda müşterek arzu ve muhafakatta samimi olan, c) sahip olunan mirasın muhafazasına beraber devam hususunda iradeleri müşterek olan insanların birleşmesinden vücuda gelen cemiyete millet namı verilir.' (Söylev ve Demeçler, 1961-1972: 231). Geçmişten miras kalan değerlerin korunup yaşatılmasında tarih bilincinin önemini vurgulayan Atatürk, gerçekleştirdiği sosyal ve iktisadi devrimlerin inkılâba dönüşmesinden aydınları sorumlu tutmuştur. Kültür kurumlarında meydana gelen değişmede, biri yerli, diğeri yabancı olmak üzere en az iki kültür unsuru olduğu ve kültür değişmesinde tayin edici faktörün yerli unsur olduğunu unutmazsak, kültürün ister ihtilâl ister inkılâp metotlarıyla yeni bir tasnif veya perspektife kavuşmasında, yeni sentezin millî olmaktan başka bir tercihi olmadığı bilimsel bir gerçektir. Böylece Batının klâsik sanat anlayışını benimsemiş olan Türk romancısı, bu anlamda inkılapçı bir kültür felsefesini sanatın somut dünyası içinde işlemiştir. Yanlış Batılılaşmayı reddeden bu roman yazarları, yeni kurulan bir devletin kültür değerlerini hem oluşturmak hem de işlemek gibi iki önemli görevi yüklenmişlerdir. Bu ba-

kımdan bu romancılar, hem bir felsefenin hem de bir tecrübenin romanını yazmışlardır. Bu araştırmada incelenen eserlerde modernizmin esası olan, bir reddediş ve bir tercih söz konusudur. Türk romanlarında 'modernizm', geçmişten devir alınan değerlere çağın bilinci ve tecrübenin ışığında hayat kazandırmak anlamında 'dinamik gelenekçilik' olarak; insan ihtiyaçlarına cevap vermeyen değerlerin atılması ve daha ileri kültürlerden alınan yeni değerlerin adapte edilmesi olarak yorumlanabilir. Araştırma konusu olan Türk romancıları, yerli ve yabancı unsurların yeni ve millî bir sentezde birleştiği bir dimağ ortamını sağlayabilmişlerdir. Bu yazarlar tarih bilincine sahip oldukları gibi, Batı kültürlerine de açılmış olduklarından, Türk halkıyla bir millet bütünlüğü içinde birleşmişler ve yeni kültür değerlerini halka iletmenin bilinci içinde romanlarını yazmışlardır.

Kültür, maddî ve manevî değerlerin bir toplamı değil sentezi olduğu için, bu sentezin oluşturduğu organik bütün içinde çağdaş bilim ve teknolojinin getirdiği değerlerle ortak bir geçmişten alınan manevî değerlerin etkileşeceği ve aralarında bir denge kuruncaya kadar diyalektik bir mücadeleye gireceği bilimsel bir gerçektir. Böyle bir etkileşim sonunda meydana gelen kültürel değişiklikler, bir evrimin getirdiği değişiklikler olacağından, kültürde yeni bir çözülmeye sebep olmaları mümkün değildir. Sonuç olarak inkılâpçılık misyonunu yüklenmiş olan modern Türk romancısı, bir geleneğin olduğu kadar tecrübenin de romancısıdır. Çünkü, Türk-İslâm unsurları ile Batı bilim ve tekniğinin etkileşmesinden doğacak değerlerin deney ve tecrübe sonunda geçerli ve gerçek olduklarını sanat ortamında işleyen kişiler onlardır. Bu araştırmanın konusu olan Türk romancıları, yanlış Batılılaşmayı reddedip onun yerine bilimsel anlamda gerçek Batılılaşma tecrübesini romana yansıtan kişiler olmuşlardır.

II
ÖRNEK TÜRK ROMANLARI

MAİ VE SİYAH

Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945) Servet-i Fünun veya Edebiyat-ı Cedide (1896-1901) devri yazarlarındandır. Türkolog Kenan Akyüz'e göre bu devir 'Türk edebiyatında 1860'tan beri devam eden Doğu-Batı mücadelesinin kesin sonucunu -Batı edebiyatının lehine olarak- tayin eyleyen sonuncu safhadır.' (Akyüz, 1969: s.72). Genellikle Türkologlar, romanda kendi toplumunun meselelerini klâsik bir yapı içinde ifade eden ilk Türk romancısının Halit Ziya olduğunu kabul ederler. Gerçekte de Halit Ziya, Batının kullandığı roman teknikleriyle kendi toplumunun gerçeklerini bir sanat eserinin düzenli ritmi için de ifade etmekte büyük ustalık göstermiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, 'Halit Ziya'ya kadar, romancı muhayyilesiyle doğmuş tek muharririmiz yoktu. Hepsi roman ve hikâye yazmaya hevesli insanlardır' (Tanpınar, 1956: s. 265) der. Tanpınar, aynı za-

manda, hikâyelerinde eski halk hikâyelerinin anlatım tekniğini ve halkın kendi dilini kullanarak edebiyatımızda yepyeni bir hikâye çeşidi olan 'roman'a okuyucu hazırlayan Ahmet Mithat Efendiye duyduğu hayranlığı de ifade eder. Tanpınar, romanın gelişmesi için şu üç şartın gerekli olduğunu vurgular: Romancı, içinde yaşadığı toplumun hayatını ve onun bireylerinin gerçeklerini görmelidir; bu gerçekler halkın diliyle ifade edilmelidir; romanı bir sanat eseri yapan edebiyat teorisine vakıf olmalı, roman tekniklerini ustaca kullanmalıdır, (Tanpınar, 1956: s.265). XIX. yüzyılın ikinci yarısında Batı edebiyatında gelişen realist ve natüralist akımların yanısıra Fransız sembolistlerinin etkisinde kalan Servet-i Fünun yazarları, ifade etmek istedikleri yeni insan tecrübesine uygun olarak kelime hazinelerini zenginleştirmek amacıyla bir yandan da Farsça ve Arapça kaynaklardan faydalanmışlardır. Öte yandan da Fransızcanın cümle yapısını Osmanlıcaya uygulamışlar, Fransız sembolistlerinden ödünç aldıkları imajları Farsça ve Arapça terkipler içinde kullanmışlardır. Böylece konuşma dilinden uzaklaşmış bir ifade ortamı yaratan Servet-i Fünun yazarları Batılılaşma mücadelesinde kullanabilecekleri en önemli unsurun sade bir dil olduğu gerçeğini gözden kaçırmışlardır. Özellikle Batılılaşma olayının saraydan konağa, konaktan halka; yani kültür konisinin tepesinden tabanına doğru olduğu bir toplumda en güçlü iletişim aracından yoksun kalmışlardır.

Bu eleştiri Mai ve Siyah'ın sadeleştirilmiş bir kopyasına dayalı olarak gerçekleştiği için, eserin orijinal ifade ortamı hakkında bazı Türkologların fikirlerini burada anmak çok yerindedir. Kenan Akyüz, "Servet-i Fünun romanının ve hikâyesinin en kusurlu yönü hiç şüphesiz dili ve üslûbudur. Tanzimat'ta Namık Kemal ile başlayan sanatkârâne üslûp modasının, Servet-i Fünun devrinde en yüksek ker-

teyi bulduğu muhakkaktır," (Akyüz 1969: 100-101) demiştir. Servet-i Fünun romanının en mühim şahsiyetinin Hâlit Ziya olduğunu kabul eden Kenan Akyüz, onun romanlarında kullandığı dil için şöyle der: 'Hâlid Ziyâ'nın romanlarında en açık özellik olarak, dil ve üslûptan bahis edilmelidir. Çünkü Hâlid Ziyâ'nm dili demek, Servet-i Fünun nesrinin dili demektir. Bu nesrin yabancı kelime ve tamlamalarla yüklü, tam bir Osmanlıca olduğu muhakkaktır. Üslûbu ise, Türk romanında ilk defa Nâmık Kemâl ile başlayan sanatkârâne üslûbun en koyusudur. Hayâl sanatlarıyla dolu olan bu üslûbu sağlamak için yazarın sürekli bir çaba sarf ettiği görülüyor... Mai ve Siyah'ta gelişen üslûp, Aşk-ı Memnû'da en ileri şeklini verir. Ancak, çok dikkatli ve sağlam üslûpta bazen Fransız sentaksının izlerini de görmek mümkündür. Fakat, her şeye rağmen, Edebiyât-ı Cedide nesrinin üslûp anlayışının, ilk ve son merhale olarak Hâlit Ziyâ'nın nesrinde bulabiliriz," (Akyüz, 1969: s. 105).

Öte yandan Mehmet Kaplan, Mai ve Siyah'ta Halit Ziyâ'nm kullandığı üslubu, eserde ifade bulan muhtevanın gereği olarak görmektedir. Mehmet Kaplan'a göre, Halit Ziya, eserinde iki zıt dünyanın gerçeklerini karşılaştırmış ve üç boyutlu gerçeği nesir, dördüncü boyutun yani hayalin gerçeğini mensur şiirle ifade etmiştir. Yazarın, Ahmet Cemil'in duygusal yaratılışını ve hayal dünyasını bütün boyutlarıyla, ayrıntılı bir şekilde verebilmesini övgüye değer bulmuştur. Böyle bir muhtevanın ifadesi, kelimece zengin, yapıca olgun bir sentaksa muhtaçtır. Romanda kullanılan Arapça, Farsça tamlamalar ve olgun cümle yapıları sayesinde yazar, sanatkârâne üslûbunu eşsiz bir şekilde gerçekleştirebilmiştir. Eserin süslü üslubunu savunan Mehmet Kaplan, "Mai ve Siyah romanının üslûbunu şiire yaklaştıran başlıca sebeplerden biri, kahramanının

hayalperest bir şâir oluşudur," (Kaplan, 1976: s. 1153) demektedir.

Halit Ziyâ'nın Mai ve Siyah adlı romanını biçim özellikleri bakımından değerlendirirsek, eserde geleneksel ve modern roman tekniklerinin başarıyla kullanıldığını görürüz. Romanın yapısında sentezleyici unsur karakterdir; olaylar dizisi ve düşünce unsurları eserde ilgi merkezi olarak kullanılan başkişi Ahmet Cemil'in yaşadığı ruhsal büyüme süreci içinde ve ona bağlı olarak gelişmektedir. Halit Ziya, hikâyesini her şeyi bilen, güvenilir bir gözlemciye anlattırmakla kalmayıp roman dünyasına sık sık Ahmet Cemil'in bakış açısından da bakmaktadır. Bununla beraber romandaki anlatıcının bakış açısıyla Ahmet Cemil'in bakış açısı arasındaki kinaye mesafesi hikâyenin sonuna kadar büyük bir ustalıkla korunmaktadır. Yazar, kendi yorumlarını aynı bakış açısını paylaştığı hikâyecisine yaptırmakla, Ahmet Cemil ile aynı dünya görüşünü paylaşmadığını kesinlikle ifade etmektedir. Mai ve Siyah'ı bir karakter romanı olarak sınıflandırabiliriz. Eserin özünü Ahmet Cemil'in hayal dünyasından, içinde yaşadığı gerçekler âlemine düşüşü olarak özetlemek mümkündür. Gözlenebilen olayların ve eserin başkişisinin iç dünyasındaki olayların dramatik gelişimi sebep-netice ilişkisi ve sağlam bir mantık dokusu içinde örülmüştür.

Mai ve Siyah'ta özellikle Ahmet Cemil'in ruh dünyasında yer alan olaylar ve bu olayların doğurduğu sonuçlar genellikle kronolojik bir zaman süresi içinde cereyan etmektedir. Eserde özet, yorum, geriye dönüş teknikleri ve ruh tahlilleri de büyük bir başarıyla ve genellikle geleneksel roman teknikleriyle gerçekleştirilmektedir. Halit Ziya, klâsik bir yapı gerçekleştirmek istediği için, eserin parçalarıyla bütünü arasındaki orantıyı sağlamakta büyük bir ti-

tizlik göstermiştir. Ahmet Cemil'in bakış açısından geriye dönüş tekniğiyle verilen çocukluk yılları bile, eserde bütünle orantılı, bütünün hem benzeri, hem de önemli bir parçasıdır. Yazarın ruh tahlillerinde gösterdiği başarı dikkate değer. Romanda psikolojik gerçekçiliğe büyük önem veren romancı, genellikle okuyucu ile roman kişilerinin ruh tecrübeleri arasına girmek ve bu tecrübeleri özet tekniğiyle vermekle beraber, çok başarılıdır. Halit Ziya, zaman zaman, roman başkişisinin ruh dünyasını izlenimci bir teknikle de vermekle okuyucuyu çıplak tecrübeyle dolaysız bir şekilde temasa getirmektedir. "Bir rüya içinde ya da sihir âlemi karşısındaydı; kemanların titreyen nameleri, filâvtanın kahkahaları, sanki bu âletlerden, bütün bu kirişlerle tahta ya da bakır parçalarından sihirli bir nefesle canlanarak, kanatlanarak uçuşan küçük küçük nağmeler birbirine atılıyor; birinden ötekine bir ayrılık sadası, ötekinden bir ıstırap iniltisi, şundan bir özlem inlemesi, diğer birinden bir ümit cevabı çıkarak, bütün o biçare insan ruhuna mahsus acılıkların tatlılıkların hazinesini taşıyor; mai siyah kelebekler gibi uçuşarak, birbirleriyle dudak dudağa bir kavuşma içinde dağılıyorlar, yükseliyorlar... Sonra bunlar o parlak semanın mailiklerine, şu karanlık denizin siyahlıklarına serpiliyor; işte işte şu aşağıya süzülen, şu yukarıya uçuşarak siyahlara bürünen soluk ışıklar! Bârân-ı elmas..." (Halit Ziya, 1980: 22).

Halit Ziya, bir yandan Ahmet Cemil'i değişen ve olgunlaşan boyutlu bir karakter ve bir birey olarak yaratırken, öte yandan da ona evrensel bir tipin boyutlarını kazandırmaktadır. Ahmet Cemil'in duygusal karakterini tahlil eden yazar, bu özelliğin evrensel bir insan tecrübesi olduğunu şöyle ifade eder: 'Öyle bir hassasiyet ki bir hastalığa benzer de, değildir. Ah böyle hasta olanlar: Onlara kendilerini sorunuz, hastalıklarını açsınlar. Emin olunuz ki,

bu mümkün olmayacaktır, o belirsiz ve karışık ruh, bir dilin açık anlatımına giremez, o öyle bir şiirdir ki mahiyeti belki değeri gerçekte aşikâr olmamasından ibarettir. Ona bir ifade bulmak, bir şekil vermek mümkün olabildiği anda asıl şiirlikten çıkmış olur. O hasta ruh, bir billur parçasıdır ki, üzerine şiirin ziyası vurdu mu, çözümlemek mümkün olmayan renkler gösterir ve gözleri kamaştırır," (Mai ve Siyah, s.49).

Karakter çizmede geleneksel ve modern roman tekniklerini büyük bir başarıyla kullanan Halit Ziya, fon karakterlerinin de ruhsal ve fiziksel özelliklerini vermekte, onların çeşitli durumlarda ve sahnelerde bu özelliklere uygun olarak davranmalarını ve konuşmalarını sağlamaktadır. Yani karakterlerinin -başkişi dışında bunların çoğu düz veya boyutsuz karakterlerdir-sübjektif bir metotla iç dünyalarını tahlil eden yazar, onlara objektif bir şekilde, sahne tekniği içinde canlılık ve boyut kazandırmaktadır. Kısaca sosyal ilişkiler ağını oluşturan karakterler de, değişme olgusunu yaşasın veya yaşamasınlar, içinde yaşadıkları toplumun canlı unsurlarıdır. Raci kıskançlığın, açgözlülüğün, aile kutsallığına saygısızlığın sembolüdür. Eserin sonuna kadar her fırsatta bu niteliklerini sergileyecek şekilde düşünür, konuşur ve davranır. Karakterleri arasındaki tezatı vurgulayarak onları çeşitli moral seviyelerin temsilcisi yapan yazar, Ali Şekip'i bilgili, diğergâm, sevgi dolu bir insan olarak yaratırken, onunla Raci arasındaki farkı da vurgular. Hüseyin Nazmi gibi varlıklı bir gencin, entelektüel bir aristokrat olarak dikensiz bir yolda başarıyla hedefe yaklaşışı ile Ahmet Cemil gibi kabiliyetli fakat fakir bir gencin hayatın katı gerçeklerine yenilişi tam bir tezattır. Lamia varlıklı bir ortamda parlak bir evliliğe mutlulukla yaklaşırken, İkbal, erkek kardeşinin tecrübesiz, kötülük bilgisinden yoksun, hayalci, duygusal ve idealist ta-

biatının kurbanı olmaktadır. Karakterler arasında büyük bir başarıyla ve ihtimal kanunlarını bozmadan çizilen en sürprizli roman kişisi, Vehbi Efendi'dir. Güçlendikçe kötülük sembolü haline gelen, katı bir materyalist olan bu adam, eserde Ahmet Cemil'i de mahvedecek olan güçtür. Ahmet Cemil'in kendi içinde yaşadığı, fakat göremediği katı gerçeğin tâ kendisidir.

Mai ve Siyah, bir orta sınıf trajedisidir. Ahmet Cemil yetenekli, aşırı duygulu, aşırı hayalci, idealist bir gençtir. Hayalî aşkından aldığı güçle genç yaşta yüklendiği aile sorumluluğunu, yeni bir dilde ifade bulan yeni bir edebiyat yaratmak gibi güç bir davayı birlikte yürütmek ister. Ancak o, hem bir insan olarak hem de tipik bir duygusal şair olarak gerçeğe sadece hayal gücüyle yaklaşmakta, onun sadece küçük bir kesitini görebilmektedir. Ahmet Cemil, hırslıdır ve bir dava adamıdır; fakat davasını gerçekleştirmek için aşılacak engelleri hesaplarken akılcı ve gerçekçi olamamaktadır. Hayatın küçük hesaplarını titizlikle çözmeye çalışacağı yerde, onları çevresindeki kişilerin sırtına yüklemektedir. Aşırı duygusallığı, bütün yeteneklerine ve sorumluluk duygusuna rağmen, onu sadece hayal kuran, hisseden, eylemsiz bir insan yapmaktadır. O, ideallerini gerçek leştirmeye çalışırken, günlük hayatın katı gerçekleri onun billur köşkünü yıkacak, hayatta bütün sevdiklerinin acısını ona tattıracaktır. Yıkılan hayallerinin enkazı altında ölüm bile kurtuluş olarak cazibe kazanacaktır. Böylece Halit Ziya'nın Ahmet Cemil'i, Stendhal'ın Julian Sorel'i, Eliot'un Prufrock'u, Sofokles'in Kral Oedipus'u ve Çehov'un Vanya Dayı'sı gibi, hayatı, ıztırabı ve tahammülü seçecek ve en katı gerçeği yaşayarak kendisini dirilişe yeniden doğuşa götürecek bir karar alacaktır.

Sonuç olarak, Halit Ziya'nin Mai ve Siyah'ında sanatta negatif romantisizmle realizmin, bireyle toplumun, hayalle gerçeğin, duyguyla aklm evrensel çelişkisi ele alınmakta; bireyin topluma, hayalin gerçeğe, duygunun akla, negatif romantizmin de gerçekçiliğe yenilişi somut bir şekilde işlenmektedir. Halit Ziya, modernizmin esası olan kinaye mesafesini koruyarak hayalin Mavi'siyle, gerçeğin Siyah'ını insan gerçeğini çeşitli boyutları olarak görmekte olduğunu ifade etmektedir. Yazar, modern gerçekçiliğin insana bir bütün olarak bakma tezini savunmaktadır.

KİRALIK KONAK

Türk roman yazarları arasında seçkin bir yeri olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974) Fecr-i Âtî topluluğunun bir üyesi olarak edebî hayatına başlamış, 1912'den sonra Millî Edebiyat akımını oluşturan grubun fikir, sanat ve dil anlayışını kabul etmiştir. Fecr-i Âtî'den ayrıldıktan sonra 'Sanat, sanat içindir' görüşünü terk eden yazar, Stendhal, Balzac ve Flaubert gibi Fransız yazarlarının etkisi altında kalmış, sanatta natüralizm ve realizmin felsefe ve sanat anlayışlarının tesiri altında kalmıştır. Romancı, eserlerinde kendi toplumunun meselelerine objektif bir biçimde yaklaşmakta büyük başarı sağlamıştır.

Yakup Kadri, sanatta ham maddenin insan tecrübesi olduğuna, sanatçının bu tecrübeyi hayalinin potasmda yoğurarak belli bir dünya görüşünü yansıtan organik bir bütün içinde ve objektif bir şekilde sunması gerektiğine inanmıştır. Yakup Kadri, roman hakkındaki düşüncesini şöyle ifade etmiştir: "Her roman bir hayat tecrübesinin mahsulü olduğu kadar muayyen bir mizacın ve şahsî hayat görüşünün bir sanat eseri halinde tecellisidir... Roman, muhayyilenin yavrusudur. ... Romanlarım çocukluğumdan beri

üzerimde tesir bırakmış vakaların, insan tiplerinin kendi mizacıma ve hayat telâkkime göre hikâye ve tahlilleridir.... Fakat, bundan bir sanat eserinin alelade bir tabiat ve cemiyet kopyası olduğu manası çıkarılmamalıdır. Demin söylediğim gibi romanın, iyi romanın birinci vasfı bir şahsiyetin, bir mizacın, bir hayat telâkkisinin ifadesi olmaktır. İyi bir romanda tipler, vakalar tamamı tamamına hayatta oldukları ve cereyan ettikleri gibi değil, sanatkârın kafasındaki "komposizyon" hususiyetlerine göre şekil ve mâhiyet potasında bir nevî kimyevî tahlil ve terkipten geçirerek kalıplara döker' (Cevdet Kudret, 1967: s.122-123).

Berna Moran, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romancılığını överek, karakterlerinde çeşitli tarihî devirleri somutlaştırdığını ve yarattığı tiplere bireysel özellikler kazandırarak onları boyutlandırdığını söyler. Ancak Berna Moran yazarın karakterlerini yaratırken roman tekniklerini kullanmada gösterdiği beceriksizliği Kiralık Konak'ta Seniha'nın karakterindeki tutarsızlıkları göstererek açıklar. Berna Moran şöyle der: 'Ne var ki Karaosmanoğlu, Türk romanında belki ilk defa tipleri toplumsal koşullara ve tarihsel sürece bağlamaya çalışırken, bu tiplere canlı ve gerçek bir kişilik kazandırma uğruna bilinçli bir çaba gösterir. Özellikle Seniha'ya ve Naim Efendi'ye. Türk romanının bu yolda henüz emeklediği o yıllarda, anlatım tekniğindeki acemiliklerin, Karaosmanoğlu'nun bireyle tipi bağdaştırmada, ya da okurun tepkisini yöneltmede nasıl bocaladığını saptamak, karakter yaratmada hayli başarılı bir yazarın karşılaştığı güçlükleri aydınlatma bakımından ilginç olabilir," (Moran, 1983: 113). Buna rağmen Berna Moran, Yakup Kadri'nin roman karakterlerini yaratmada başarı sağladığını kabul eder ve Seniha'nın teknik tutarsızlıklara rağmen romanda canlı, hareketli ve boyutlu olarak sürükleyiciliğini vurgular.

Cevdet Kudret ise, Hüseyin Cahit Yalçın'la aynı fikri paylaşarak Yakup Kadri'yi, bir millî edebiyat adamı olmasına rağmen, romanlarında kullandığı Arapça, Farsça ve Fransızca kelimelerden ve yabancı terkiplerden dolayı haklı olarak tenkit etmiştir. Cevdet Kudret, natüralist bir romancı olarak Yakup Kadri'nin kendi toplumundaki çöküşün sebeplerini iyi gözlemlediğini ve bu sosyal gerçeği romanlarında yarattığı tipler yardımıyla başarılı bir şekilde yansıttığını söyler. Flaubert'in Madam Bovary adlı eserindeki roman kişileriyle Kiralık Konak'taki roman kişileri arasmdaki benzerlikleri vurgulayan Cevdet Kudret'in romandaki olumlu gözlemleri şöyledir: "Kiralık Konak, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun ilk romanıdır. Eserde, üç ayrı kuşak arasındaki görüş, duygu ve yaşayış ayrılıkları üzerinde durulmuş, bu ayrılıkları yüzünden 'ailenin çözülüşü' eserde, hikâye ve roman edebiyatımızın geleneksel temalarından biri olan aşırı Batı hayranı züppe tipi başarı ile çizilmiştir," (Cevdet kudret, 1967: 134).

Fethi Naci, Yakup Kadri'nin yakın tarihimizin çeşitli devrelerini yarattığı roman kişilerinin karakterlerini somutlaştırmada gösterdiği başarıyı ve toplumsal gerçekliğini şöyle övmektedir: "Yakup Kadri Karaosmanoğlu Kiralık Konak'ta çok önemli bir tarihsel devreyi ele almış; üç ayrı kuşağın aracılığıyla bu geçit devresini anlatıyor. Üç ayrı cildi doldurabilecek şeyleri tek cilde sığdırmanın, doğurduğu aksamalara rağmen, bence Yakup Kadri'nin bütün romanlarında görülen, düşünen aydın yanı romancılığıyla en uyumlu bileşime Kiralık Konak'ta varmış. Anlattığı toplumsal gerçekçiliği kişilere indirgeyerek roman düzeni içinde verebilmiş," (Fethi Naci, 1981: 52).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 'Kiralık Konak' (1922) adlı eserinde Osmanlı İmparatorluğunun 1906 ve

1918 yılları arasındaki dönemi fikir atmosferi olarak seçilmiştir. Bu eserde yazar, başarıyla kullandığı geleneksel roman teknikleri ve geleneksel sembollerle Naim Efendinin ve Osmanlı-Tanzimat tipi büyük ailenin çöküşünde imparatorluğun çöküşünü somut bir şekilde ifade etmiştir. Eserde hiciv konusu olan alt tema, bu ailenin yaşadığı Cihangir'deki konakta yaşayan üçüncü kuşağın; yani yeni neslin geçmişten kopukluğu, kendi kültürüne yabancılaşması, kendi kültürünü bilmediği için de, Batı medeniyetinin özünü anlamayıp sahte bir Avrupalılıkla kendisini aldatışıdır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, reddettiği kültürde çözülme ve onun doğurduğu düşük ahlâk seviyesi yerine teklif ettiği çözüm ise, Hakkı Celis'in tercihidir: Eserin asıl teması olan bu tercih, geçmişten sağlam kalan değerlere sahip çıkmak, kültürde kanserli uzuvları kesip atmak ve bir daha geçmişe dönmemek kararıdır. Hakkı Celis, bu kararını '...zira benim için hiçbir şey geriye dönmekten daha fena değildir,' (Karaosmanoğlu, 1922: s. 197).

Kiralık Konak'ta (1922) bu çöküşün sebebi Abdülmecit devrinin Istanbulinli Osmanlı efendisidir. Yani Naim Efendi'dir. Yakup Kadri'nin büyük saygı duyduğu Naim Efendi, İmparatorluğun bütün Akdeniz medeniyetlerinin değerlerinden oluşturduğu bir kültür sentezinin sembolüdür. Yazar, Naim Efendi'yi özellikle II. Abdülhamit devrinin 'yarı uşak, yarı kapıkulu, riyakâr' (1922: 22) küçük devlet adamlarından ayırt etmiştir. O 'itaat' ve 'hürmet'i, devlete saygıyı her şeyden üstün tutan büyük mevkiler işgal etmiş, toplumun yararlarını şahsî çıkarlarının çok üstün tutmuş, büyük bir devlet adamıdır; geleneklerine bağlı, ölçülü, dengeli, zarif bir Osmanlı efendisidir.

Yakup Kadri, Batı kültürüne kapılarını sorumsuz bir şekilde açan imparatorluğun kültürde yozlaşmasını, yerle-

şik konak hayatının ve kültürünün önce köşk ve sonra da modern göçebeliği temsil eden apartman hayatma dönüşmesinde tek suçlu olarak Naim Efendiyi görmektedir. Büyük bir medeniyet sentezini temsil eden Naim Efendi, sanki büyük bir 'letarji' (atalet) içinde yarım asır uyumuş ve sonra hiç anlamadığı, tamamen yabancılaştığı yeni bir neslin değerlerinin ve kültür anarşisinin içinde uyanıvermiştir. Yakup Kadri şöyle diyor: "Naim Efendinin bütün hatıraları, bütün zevkleri, büyün muhabbetleri, kendisini güldüren ve ağlatan her şey, kırk sene evveline aittir. Onu dinleyen ve yakından gören kimse zanneder ki, Naim Efendi yarım asırlık bir letarjiden henüz gözlerini açıyor ve etrafına şaşkın şaşkın bakıyor. Vakıa o, yirmi beş yaşından beri daima şaşan, tiksinen, ürken ilkel ve kaybolmuş bir ömrün hasretini çeken bir adamdır, (1922:22).

Kültürde 1908'den sonra meydan gelen yozlaşma ve anarşiye Halide Edip ve Yakup Kadri aynı şiddetli tepkiyi gösteriyorlar. Halide Edip, 'Temmuz ayında 1908 ihtilâli oldu. Kör bir öfke borası gibi esti. Yüzyılların kurduğu kuralların köklerini söktü. Ağaç devirir gibi zalim devirdi. Sosyal ve siyasî düzen ve intizamı altüst etti. Öyle bir kargaşalık oldu ki, kim kimdir, ne nedir ayırt edilemez oldu,' (Halide Edip, 1968: 302) der. Yakup Kadri'nin kültürde anarşiye gösterdiği tepki ise şu sözlerinde ifade buluyor: 'Bunların elinde İstanbul'da konak hayatı birdenbire köşk hayatına intikal ediverdi. Ne yaşayışın, ne düşünüşün, ne giyinişin üslubu kaldı; her şey gelenek dışına çıktı; her beyni tatsız ve şoysuz bir Atnuvo ve bir Rokoko merakı sardı; binalarımız, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlâkımız, terbiyemiz de rokokolaştı. Abdülmecit devrinin o ağır, zarif ve için için gelenekçi Osmanlılığından eser kalmadı. Naim Efendi, aşağı yukarı bu redingotlu nesle mensup olmakla beraber, vücudu henüz körpe iken İstan-

bul'un içinde yetişip gelişmiş kimselerdendi,' (Karaosmanoğlu, 1922: 21-22).

İkinci Meşrutiyet devrinde meydana gelen kültürel parçalanma ve yozlaşmanın tek sebebi Naim Efendi, büyük bir atalet içinde, eski değerleri kendi benliğinde mumyalamış, onları genç nesillere aktaramamıştır. O; Servet Bey, Seniha, Cemil ve Jön Türk Faik gibi, millî benliklerinden kopmuş, yoz Avrupalılığı temsil eden kişilerin işledikleri hataları gördüğü hâlde, gerçekleri sadece kendisi acı çekerek geçiştiren kişidir. Ailenin çöküşünü kadının çöküşüyle özdeşleştiren Yakup Kadri, Naim Efendi'ye, töresiz, hayatını zevk prensiplerine göre yaşayan Seniha'nın bir sermaye olacak kadar düşüşünü seyrettirir ve onu kimsenin kiralamak istemediği harap bir konakta ölüme terk ederek cezalandırır. Hatasını anlayıp ruhunda yeniden doğuşu yaşayamayan Naim Efendi'yi değerlendiren Hakkı Celis, Yakup Kadri ile aynı bakış açısını paylaşmaktadır. Önce duygusal bir şair olan Hakkı Celis, Kiralık Konak'ta olumlu yönde değişen Naim Efendi'nin şahsında geçmişin statik ihtişamını, Servet Bey'i, Cemil ve Faik gibi kozmopolitlerin sorumsuzluğunu eleştirebilecek kadar büyüyen tek kişidir. Hakkı Celis'in bakış açısından, Naim Efendinin can çekişmeyi hatırlatan hıçkırıklarıyla, Seniha'nın şehvet dolu kahkahaları aynı anlama gelmekte, yakın bir ölümün haberciliğini yapmaktadırlar; Naim Efendi ve Seniha fosilleşmiş bir geçmişin ve köklerinden kopmuş, ölüme mahkûm bir hâlin sembolleridirler. Yakup Kadri, Hakkı Celis'in eriştiği sosyal şuuru şöyle tahlil etmektedir; '...kendi kalbi boş bir kadehtir ki binlerce eller, onu bin kere doldurup, bin kere boşaltıyor; bir koğuşta yüzlerce kişiyle yatıp kalkmak, bir karavandan yüzlerce kişiyle yiyip içmek ve bir tabur içinde saatlerce yürümek ona en hakiki şahsiyetini öğretti ve bir bireyin başlı

başına bir keyfiyet olmayıp bir kemiyet içinde bir adet olduğunu hissetti.' (1922: 196.)

Naim Efendi'de ölü bir geçmişi, Seniha'da kanserli bir hâli bulan Hakkı Celis, gerçekçi bir eylem adamı olarak geçmişin değerlerine, asırlardır bir imparatorluğu ayakta tutan sağlıklı kültür değerlerine sahip çıkar. Hakkı Celis, Seniha, Cemil, Faik gibi kişileri kültür denilen organizmanın kanserli organları olarak görür ve bu hasta organları kesip atarak kültürün sağlam değerlerini korumaya karar verir. Hakkı Celis, geçmişe dönmeksizin, bir imparatorluğu asırlarca yaşatmış, hiçbir modaya tabi olmayan değerlere dayanarak, onları gerçekçi bir yaklaşımla tekrar yorumlayarak ümit dolu bir geleceğe doğru yürür ve bu uğurda ölür.

Kiralık Konak, hem biçim özellikleri hem de verdiği mesaj bakımından Türk roman geleneği içinde seçkin bir yere sahiptir. Yazar, romanda geleneksel roman tekniklerini büyük bir ustalıkla kullanmakla kalmamış, roman kişilerinin iç dünyalarını da başarılı ruh tahlilleriyle vererek yarattığı tiplere bireysel özellikler kazandırmıştır. **Kiralık Konak'ta** sentezleyici unsur fikir olduğu hâlde, yazar roman tekniklerine hâkim olduğu için, fikirlerini romanın canlı dünyası içinde somutlaştırabilmiş ve böylece gerçek bir sanat eseri olan romanı propaganda aracı olmaktan kurtarmıştır. Eserde yakın tarihimizin Tanzimat, İstibdat ve II. Meşrutiyet devirlerini temsil eden üç kuşağın hikâyesi verilmiştir. Yazar, ilgi merkezi olarak seçtiği roman kişileri Naim Efendi, Seniha ve Hakkı Celis'in psikolojik tecrübelerini başarıyla tahlil etmiş ve bu karakterlerin sembolik değerlerine bireysel nitelikler kazandırmıştır. Romanda sosyal ilişkiler ağını oluşturan düz veya boyutsuz karakterler bile, herhangi bir değişme sürecini yaşa-

madıkları hâlde, başarıyla çizilmişler ve üç ilgi merkezinin içinde yaşadığı toplumun canlı unsurları, elle tutulur şartları olmuşlardır. İstibdat devrinin mahsulü olan Servet Bey, kendi kültür değerlerinden yoksun, Avrupalılığı başkasının parasıyla yaşanan sefih bir hayat olarak yorumlayan, kendi kızını sermaye olarak kullanmaktan utanç duymayan bir kişidir. Yazar, Seniha'nın düşüşüne sebep olan şartlardan biri olarak gördüğü Servet Bey ve Sakine Hanım için şöyle der: 'Servet Bey, bütün alafranga namus ve haysiyet prensiplerinin arkasında, daima toplanıp dağılan, dalgalı, değişken bir şahsiyetten başka bir şey değildi. Sakine hanıma gelince, bu zavallı kadın kim ne derse ona inanan, kim ne yaratsa ona kapılan, iyiliği budalalık derecesine varan biçarelerden biriydi,' (Karaosmanoğlu, 1922: 184). Yakup Kadri, Servet Bey'in Avrupalılığıyla alay etmekte, her türlü sorumluluktan kaçan, başkasının ektiği tarlanın hasadını toplamaya alışmış olan bu karakteri hicvine hedef yapmaktadır.

Romanda sosyal çevreyi oluşturan kişilerden Belkıs, aile kutsallığına saygısı olmayan, kocasını para cüzdanı gibi kullanan, evlilik dışı ilişkileri âdet edinmiş bir kişidir. Nuriye ve Neyyire Hanımlar duygusal romantisizmlerine rağmen, dedikoducu ve fırsatçıdırlar. Cemil daha yirmisinde, otuzunda bir erkeğin tecrübelerine sahip çok kadınlı bir tufeylidir. Faik Bey Avrupalılığı en inandırıcı bir şekilde taklit eden, baba parasıyla hovardalık yapan bir sefihtir.

Kiralık Konak'ta, hikâyeyi her şeyi bilen, güvenilir bir gözlemci anlatmaktadır. Bu hikâyeci, yazarla aynı bakış açısını paylaşmaktadır. Böyle sübjektif bir anlatım tekniği kullanan hikâyeci zaman zaman, kısa yorumlarla ve zavallı Naim Efendi, zavallı Hakkı Celis gibi sözleriyle kendi

sempatisinin yönünü ifade eder ve okuyucuyu da yönlendirir. Eserde özet, tasvir ve az da olsa geriye dönüş teknikleri başarıyla kullanılmıştır. Yazar, genellikle roman dünyasının içinde kalsa da, başarılı bir şekilde kullandığı sahne tekniğiyle roman dünyasına dışardan objektif bir şekilde bakmayı da başarır. Başarılı bir şekilde yaratılan sahnelerde karakterler, kendi söz ve davranışlarıyla yorumsuz olarak okuyucuyla temasa getirilir. Yazar, zaman zaman hikâyeyi roman kişilerine de anlattırmakla kalmaz, bu kişilere kendi görüş açılarını da ifade etmek fırsatını tanır. Karakterler birbirlerini bu farklı bakış açılarından tahlil eder ve görebildikleri nisbî gerçekleri ifade ederler. Görülüyor ki karakterlerine çeşitli bakış açılarından bakabilen yazar, onların kişiliklerinin çeşitli boyutlarını da vererek daha gerçek, somut ve canlı karakterler yaratmıştır.

Romanda 'hâl' geçmiş ve geleceğin odak noktası olarak alınmıştır. 'Hâl'in iki temsilcisi olarak bir kadın Seniha, ve bir erkek, Hakkı Celis seçilmişlerdir. Geçmişin temsilcisi Naim Efendi'dir. Naim Efendi, Yakup Kadri'nin saygı duyduğu bütün değerlere rağmen, hâle yön veremeyecek bir geçmiştir. Seniha'nın temsil ettiği 'hâl' geçmişten kopuk olduğu için, sahte bir Avrupalılıkla taklitçi olmaktan öteye gidemeyecek ve bir gazap fırtınası gibi yakıp yıkarak geçip gidecektir. Bununla beraber yazar, hiciv konusu yaptığı Seniha'yı da değişen karakterler arasına koymuş, manevî değerlerden yoksun bütün kişilerde olduğu gibi, onu da tutarlı bir şekilde yaşadığı tutarsızlıktan büyük bir başarıyla tahlil etmiştir. Seniha ilk aşkı olan Faik'in gerçek yüzünü gördükten sonra, hayal kırıklığının getirdiği acıları sefahatla unutmaya çalışır. Hayatı 'zengin bir koca' ve pahalı eğlenceler olarak gören Seniha, Naim Efendi ile Servet Bey arasındaki moral farkı görecek zekâda olduğu gibi, yaptığı hataların da bilincine varabilecek bir kişidir. Se-

niha, Faik hakkındaki düşüncelerini Hakkı Celis'e şöyle ifade eder. "Beni arkamdan ite ite, elimden çeke çeke nihayet getirdi, bir uçurumun kenarına bıraktı. Zira –neden saklamalı– ben uçurumun kenarında duran bir kadınım. Evet Hakkı, bunu herkes bilir ve kendim de hissediyorum. Hakikati niçin görmemeli, neden inkâr etmeli? Bir romanda görmüştüm. Bütün ahlâk düsturlarının hülâsası şudur diyordu: Hakikat için, hakikati söyleyebilecek bir tarzda yaşamak. Ben vakıa anama, babama, hasseten büyük babama çok fenalık etmiş bir kızım; pek çok kusurlarım var. Fakat bütün bunlara mukabil bir tek meziyetim var ki o da hiç riyakâr olmayışımdır; her zaman, bilmeden, kendiliğimden açık özlü, açık sözlü bir kızdım," (Karaosmanoğlu, 1922: 241-242). Ancak insanın geçmişteki hataları görmesi, değişmesinin sadece bir şartıdır. Seniha temsil ettiği moral seviyesinin bilincinde olmakla beraber, geçmişteki hataları için acı çekmeyecek kadar bencildir. Geçmişte yaptığı gibi, hâlde de bu hataları tekrarlamak, onun zevk düşkünü karakteri için tabiî bir sonuçtur. Yazar, böylece üç roman materyalini tek bir romana sığdırmış ve karakterlerinin trajik düşüşlerinde kendi katkılarını vurgulayarak mantık dokuları sağlam üç trajediyi bir *eser* içinde verebilmiştir.

Eserde natüralist romanın kötümser atmosferini ve determinizmini bozan tek roman kişisi Hakkı Celis de hâlin temsilcilerindendir. Hikâyenin başında duygusal, hayal dünyasında yaşayan bir şairdir. Hayalinde yarattığı Seniha'ya duyduğu tek taraflı aşk yüzünden büyük ıztırap çeken Hakkı Celis de Seniha'nın tutarlı tutarsızlıklarını yaşar. Romanın sonunda büyüyen ve olgunlaşan Hakkı Celis, sosyal ahlâk seviyesine sıçıar. Yani romanda sebep-netice zincirini kırabilen tek kişi odur. Önce kendisini tanıyan Hakkı Celis, içinde bulunduğu şartları, sosyal ilişkiler ağını oluşturan kişilerin temsil ettikleri gerçekleri görebile-

cek kadar keskin bir gözlemci ve gerçekçi olur. Geçmişin mirasına sahip çıkar, Naim Efendi'den öğrendiği kültür değerlerini eleştirici aklının ve muhakemesinin süzgecinden geçirerek geleceğin manevî temellerini atar. Yazarla aynı bakış açısını paylaşacak kadar büyüyen Hakkı Celis'in içinde bulunduğu duruma koyduğu teşhisi, Karaosmanoğlu şöyle ifade eder: "Naim Efendi'nin son senelerdeki bu fecaatini herkesten ziyade gören, hisseden Hakkı Celis'ti. Hayatta şöyle dursun, bütün okuduğu romanlarda bir bu kadar trajik bir ihtiyar simasına tesadüf etmemişti; bu adam, ona gittikçe bir şeye alâmet veya bir şeyin temsili gibi görünmektedir. Eski müverrihler milletlerin hayatında zuhur edecek büyük hadiselerin gökte ve yerde bir takım alâmetlerle belirlendiğini söylerler. Eğer bu doğru ise, Naim Efendi de yeni başlayan devrin eşiğindeki korkunç hayaletlerden biridir. Hiç şüphesiz, arkamızda bıraktığımız mazinin son feryadı ve önümüzde hissettiğimiz uçurumun ilk ürpertisi Naim Efendi'dir. Bundan başka Hakkı Celis'e göre, Seniha'nın büyük babası aynı zamanda, hem bir ceza hem de bir cezalıydı. Bir cezaydı, arkasından bıraktığı âleme karşı; bir cezalıydı, kendisini karşılayan bedbaht ve avare zürriyet önünde... Bugün Naim Efendi'nin damarlarında işleyen zehir, dün kendinin ve kendi gibilerin elleriyle kendi bahçelerine ekilmiş zakkumun tohumundan ve özündendi. İstanbul'da, parmakla sayılmaya başlayan Osmanlı konaklarından birini, Naim Efendi'nin konağını, böyle hafif bir ökçe darbesiyle ta temellerinden yıkıveren mahlûk, hiç şüphesiz herkesten ziyade Naim Efendi'nin eseriydi," (Karaosmanoğlu, 1922: 1958).

Sonuç olarak, geçmişle gelecek arasında bir köprü olan Hakkı Celis, dönüşü olmayan bir dava uğruna hayatını kaybeder. Geçmişin sağlam değerleriyle yeni bir gelecek

kuracak olan Hakkı Celis, sarsılmaz kararlılığıyla ve muhteşem yenilgisiyle büyük trajedi kahramanlarının boyutlarına erişir.

YAPRAK DÖKÜMÜ

Reşat Nuri Güntekin (1889-1956)'in Yaprak Dökümü (1930) adlı eseri bir orta sınıf trajedisidir. Aristokratik bir edebî çeşit olan büyük trajedide insanın, kaderiyle veya kendisini aşan güçlerle mücadelesi ifade bulur. İnsanın, idealleri uğruna yaptığı bu büyük kavganın sonunda muhtemel yenilgisi vardır. Büyük trajedinin bize kuvvetle hissettirdiği şey, insanın sınırlı olmasına rağmen, yüce bir varlık olduğudur; büyük idealleri gerçekleştirmek için verilen mücadele, sonunda ölüm de olsa, hayatı yaşanmaya değer kılar.

Orta sınıf veya burjuva trajedisinde ise insan, bir kahramana yaraşan niteliklere sahip değildir. O artık içimizden biri olup çıkar. Bununla beraber bir orta sınıf trajedisinde başkişi büyük trajedi kahramanları gibi, trajik bir kusura veya zaafa sahiptir. Böyle bir trajedinin başkişisi, sahip olduğu nitelikler sosyo-ekonomik şartlarla birleştiği zaman, kendi düşüşünü hazırlayan, düşüşünden sorumlu olan kişidir. Orta sınıf trajedisinde çatışma eserin başkişisiyle çevresi; sosyoekonomik şartlar; bireysel değerlerle toplum değerleri arasında olduğu gibi, başkişinin duyguları ile inançları arasında da olabilir. Kısaca orta sınıf trajedisinde yer alan birey ve toplum çatışması, artık sınırlı ile sınırsızın, insan ve kaderin çatışması değildir. Öyle ki, insan trajik zaafının bilincine varacak kadar akıllı olduğu zaman, bu şartları kendi lehine çevirebilir ve eserin yapısı traji-komik çizgide gelişebilir. Ve bu, bir mucize değildir. Büyük trajedide –Kral Oedipus, Hamlet, Macbeth, Kral Le-

ar vb.– kahramanın kaderiyle veya ebediyen var olan bir ahlâk düzeniyle çatışması, büyük ölçüde olsa da, başarısızlığa mahkûmdur. Yani insanın başa çıkamayacağı güçlere yenik düşmesi de bir anlamda kaderdir.

Yaprak Dökümü'nün başkişisi Ali Rıza Bey, Kiralık Konak'ın Naim Efendi'sine benzer. O da bir Osmanlı efendisidir; dürüsttür, şeref ve haysiyet meselelerinde son derece hassastır; vazife bilinci çok gelişmiş, toplum ve devleti kişisel menfaatlerinin üstünde tutan bir insandır. Ali Rıza Bey, bütün bu olumlu niteliklerine rağmen, Naim Efendi gibi, kendisini saygıdeğer yapan bu değerleri gelecek nesillere aktarmak için gerekli olan irade gücünü ve dinamizmini kaybetmiştir, atalet içindedir. Ali Rıza Bey, Cumhuriyet devrinin yeni nesline imparatorluğu asırlarca ayakta tutmuş olan bu yüce değerleri öğretemeyecek kadar genç kuşağın gerçeklerine yabancıdır. Ali Rıza Bey, kültürde değişme olgusunu gerçekleştirmek için, bir topluma hayat verecek olan manevi değerleri genç kuşakta bilinçlendiremez, bu manevî değerlerle kabul edilen Batı medeniyet dairesinin getirdiği maddî değerler arasında denge kuramaz. Sonuç, ailenin ve imparatorluğun çöküşü olduğu kadar, Cumhuriyet devrinin de çöküşü olabilir. Yazarla aynı bakış açısını paylaşan hikâyeci, Ali Rıza Bey'in ataleti ve gerçeklerden kaçışı hakkında başkalarının söylediklerini şöyle ifade eder: "Ondan bahsedenler, 'İyi adam... peygamber gibi adam... Elini öp... Dua ettir... İlimden bahsettir... Şiir okut... Ne yaparsan yap... fakat iş isteme," (Reşat Nuri, 1930: 11). Her şeyi bilen ve güvenilir bir gözlemci olan hikâyecinin kendi bakış açısından Ali Rıza Bey, 'Titiz denecek kadar temiz, gülünç olacak kadar nazik ve mahcup bir adamdır. Hak yemek, kanuna aykırı bir şey yapmak, kalp kırmak korkusuyla bir türlü iş' (Reşat Nuri, 1930: 11) görememiştir.

Bir toplum için yaşamak; değişmek, ıztırap çekerek olgunlaşmak ve geleceğe yön veren geçmişin değerlerini hâlin gerçeklerine göre değiştirmek, yani toplumun geleceğini teminat altına alacak sentezler oluşturmak demektir. Böyle büyük bir işi Ali Rıza Bey gibi atalet içinde olan bir roman başkişisinin başaramayacağı romanın başında vurgulanmıştır. O, yeni bir sentezi oluşturup kültür konisinin tabanına iletmek şöyle dursun, onu kendi çocuklarına bile öğretmekten acizdir. Reşat Nuri, romanında yeni bir kuşağın gerçeklerini anlamaktan yoksun olan, kendi değerleri için bile mücadele veremeyen Ali Rıza Bey'in düşüşünü acıklı bulmakta hattâ onu hicvine hedef yapmaktadır. Yazarla aynı bakış açısını paylaşan anlatıcı, Ali Rıza Bey'le şöyle alay eder: "Elinde bastonuyla evin içinde dolaşıyor, dilinin tutukluğuna bakmadan Leylâ'nın papağanına lisan dersi vermeye uğraşıyordu... Kâh sıcak ve şık mutfakta meze hazırlayan Hayriye Hanım'a yardıma gidiyor, kâh artık on beş yaşında *güzel bir kız* olan Ayşe ile beraber, bazı kadınlarla *gülünç dans* numaraları yapmaya kalkarak meclisi neşelendirdiği bile oluyordu," (1930: 134). Sonuçta yazar, Ali Rıza Bey'i Batının gerçek değerlerini anlayamamış ve millî şahsiyetini kaybetmiş bir kuşağın şarlatanı hâline getirerek cezalandırır.

Eleştirici Fethi Naci, Yaprak Dökümü'nün ele aldığı ilginç sorunlara dikkati çeker, romanı yapı bakımından başarısız bulur. Ona göre, romandaki trajik yapı "yanlış Batılılaşma"nın sonucudur. Ali Rıza Bey'in karısı Hayriye Hanım'la oğlu Şevket, kızları Necla ve Leylâ, yeni değer yargılarını benimseyip yozlaşan, 'yeni ahlâk'ı kaçınılmaz bir 'kader' olarak kabul eden kişiler. Onların oluşumu Türk toplumunun gelişme yönünü de açıkça gösteriyor. Ne var ki bu oluşum, 1950'lerden sonra olduğu gibi, kapitalizmin gelişmesinin sonucu değil; yani değişen ekonomik-top-

lumsal yapının ürünü değil; daha çok 'yanlış Batılılaşmanın' sonucudur. Bu gidişe karşı durmak isteyen, 'fazilet ve doğruluk' örneği, 'Arabî ve Farisîden başka İngilizce ve Fransızca' bilen 'çok malûmatlı, çalışkan' Ali Rıza Bey ise, olayların akışı içinde rüzgârda yaprak misali savrulur gider (Fethi Naci, 1981: 197). Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaprak Dökümü'nün son yirmi yılın en güzel romanlarından biri olduğunu söyler, (Cumhuriyet, 24.1.1957). Cevdet Kudret'e göre Yaprak Dökümü, Reşat Nuri'nin toplumsal roman yolundaki verimlerinin en başarılısıdır, (Cevdet Kudret, 1967: 317).

Biçim özellikleri bakımından Yaprak Dökümü'ne kusursuz bir eser demek yerinde olur. Romanda karakter, düşünce unsurları ve olaylar dizisi kusursuz bir denge, ahenk ve organik bir bütün içinde yer almıştır. Yaprak Dökümü'nde giriş, düğüm, dönüm, çözülme (serim) ve sonuç bölümleri sağlam bir mantık dokusu içinde birbiriyle örülmüştür. Romanda eski Yunan klâsiklerinin sadeliğini ve sağlam yapısını bulduğumuz gibi; Shakespeare'in eserlerinde gördüğümüz, karakterleri de olaylar dizisi kadar vurgulayan ve onlara psikolojik derinlik kazandıran sıkı dokuyu da buluruz. Eser, bu sağlam yapısı ile Reşat Nuri'nin büyük bir sanatçı olduğunun delilidir.

Eserin girişi, Ali Rıza Bey ailesine kader teşkil eden sosyo-ekonomik ortamı yansıtan dramatik bir monologdur. Bu monolog, şirketten istifa etmiş olan muhasebe kâtibine aittir. Yazar, her şeyi bilen, güvenilir bir gözlemci olan hikâyecisini araya sokmaksızın; manevî değerlerini kaybetmiş "amaca götüren her yol mubahtır" ilkesini benimsemiş olan muhasebe kâtibinin katı materyalizmini ve sorumsuz bireyciliğini kendisine ifade ettirerek roman dünyasının dışında kalır. Kâtip, toplumun artık geçersiz saydığı normları için

şöyle der: "Babam, fazla namuslu adammış... Bir babanın çocuklarına bırakacağı en kıymetli miras temiz bir isimdir, der gidermiş... Temiz bir isim, bir miktar dünyalıkla beraber olursa âlâ; fakat züğürt evlâtlarla ancak bir, nihayet iki göbek dayanabilir;" (Reşat Nuri, 1930). Yazarla aynı bakış açısını paylaşan hikâyeci, bu sözlerde büyük gerçek payı bulmakla beraber, sorumsuz bir XIX. yüzyıl kapitalizminin, ahlâksızca kazanılan paranın, sosyal adaletsizliği yaratan sosyal ve ekonomik olayın yıkıcılığını da objektif bir şekilde vurgulamaktadır. Yazar, aynı şirkette çalışan ve yüzünde dövüştüğü değerler uğruna aldığı yaranın izini taşıyan 'kırklı bir memurun' ıztırabını yorumsuz bir şekilde vermektedir: 'Ne pahasına olursa olsun, sadece paralı olmayı aklına koyan bu genç adama zayıf karakterliler hasetle bakarken, yalnız yüzünün bir yanı muharebede yanmış kırklı bir memurun ne düşündüğünü anlamak kabil değildi! Yumruğunu çenesinin altına dayamış, yemeğini yarım bırakmış, gözlerini kapayarak düşünüyordu' (1930: 7).

Reşat Nuri toplumda yaygınlaşma meylinde olan bu kaptıkaçtı materyalizmin antitezini Ali Rıza Bey'e ifade ettirmekle, yine yorumdan kaçar ve yarattığı roman dünyasının dışında kalır, mesajını okuyucuya şöyle verir: "Ali Rıza Bey sarardı, dudaklarının ve sakalının hafifçe titrediğini belli etmemeye çalışarak gülümsedi: 'Ben, eski bir insanım. Anlaşmamıza imkân yok. İnsanların paradan başka şeylerle de mesut olacaklarına inanarak yaşadım. O kanaatle öleceğim," (1930: 9). Ancak yazar, Ali Rıza Bey'in katıksız maneviyatçılığıyla da toplumun ayakta kalabileceğine inanmamaktadır. Manevî değerlerin yaşatılabilmesi için maddenin önemini de inkâr etmeyen Reşat Nuri, bir sentez olan görüşünü savunurken, fikirlerinin nisbî geçerliliğine inandığı materyalistine Ali Rıza Bey'in acıklı sonunu ifade ettirir: "Babasınız, çocuklarınız var, paranız yok, de-

ğil mi? Evlâtlarınız âhir ömrünüzde size bir feci Yaprak Dökümü manzarası seyrettirmekten gayri saadet vermezler," (1930: 9).

Yazar, romanın başkişisinin trajik sınırlılığını ve bu zaafla birleştiği zaman, sebep-netice ilişkisi içinde, ailenin ve toplumun çöküşüne sebep olacak şartları büyük sanat eserlerinde görülen bir tarafsızlık ve sadelik içinde sunmuştur. Böylece eserin birkaç sayfalık giriş bölümü, farklılığına rağmen bütüne benzeyen ve bu bütünle mantıklı bir şekilde orantılı olan yapıya sahiptir.

Romanda başka bir medeniyetin gerçek değerlerini bilmeksizin şekilce Batılılaşan, kendi değerlerinden yoksun oldukları için de değer anarşisi içinde kalan bireyler, bir sanat eserine yaraşan somut boyutlarıyla, canlı bir şekilde yaratılmışlardır. Eserde çatışma, ilgi merkezi olan Ali Rıza Bey için gerçek anlamda bir Doğu-Batı, ideal-gerçek, mana-madde, toplum birey, devlet-birey arasındadır. Ali Rıza Bey, daha önce de söylendiği gibi, gerçeklerden kaçmayı, statik kalmayı tercih eden aydın olarak gelecek nesle karşı olan sorumluluklarından kaçtığı için, roman bir orta sınıf trajedisinin yapısına sahip olmuştur. Çocuklarını değersizliğe ve mutlak bir yoksulluğa terk etmenin sorumluluğu ona aittir. Eserin serim veya çözülme bölümünde roman başkişisi kendi trajik zaafını anlamadığı için, yeniden doğuşu veya dirilişi yaşayamaz. Neticede hem Ali Rıza Bey ailesini hem de Türk toplumunu temsil eden koca çınar, bütün yapraklarını döker; çünkü kök ve gövde çürümeye başlamıştır.

Yaprak Dökümü, anlatım ve karakter çizme teknikleri bakımından geleneksel tekniklerin başarıyla kullanıldığı bir romandır. Her şeyi bilen, gözlemci ve güvenilir hikâyeci ile eserin başkişisi ve sosyal ilişkiler ağını oluşturan öte-

ki karakterler arasındaki kinaye mesafesi büyük bir başarıyla korunmuştur. Yorumlar, okuyucuyu yönlendirmeye ve eserin temposuna göre tahrik etmeye yetecek ölçüdedir, özetler ve tasvirler kısadır. Eserde sahne tekniğine çok önem verilmiş ve bu teknik büyük bir başarıyla kullanılmıştır. Ruh tahlilleri hikâyeci tarafından özet tekniğiyle verilmekte, zaman zaman insan tabiatı hakkında genellemeler de ifade edilmektedir. Karakterler, hikâyecinin yorumlarına ek olarak, konuşmaları, davranışları, duygu ve düşünceleriyle objektif bir şekilde ve çeşitli bakış açılarından boyutlu bir şekilde çizilmişlerdir. Yazar, karakterlerinin hemen hemen hepsine psikolojik derinlik kazandırmakla kalmamış, hemen hepsinin yaşadığı değişme sürecini de başarıyla tahlil etmiştir.

Sonuç olarak, Yaprak Dökümü, dogmatizmi, materyalizmi, maneviyatçılığı reddeden, sosyal ve kültürel değişmenin yaşamanın şartı olduğunu savunan bir eserdir. Reşat Nuri, sosyal ve kültürel değişmede gerçekçi bir idealizmi benimsemiş, insan gerçeğini bütün boyutlarıyla görebilmenin şart olduğunu vurgulamıştır. Reşat Nuri, kültür değişmelerinde tayin edici faktör millî değerler olduğu sürece, değişmenin bir kültürün yaşaması için tek yol olduğunu savunan bir modernisttir.

ROMAN

Roman'ın yazılışı üzerinden yirmi yıl geçti. Dostum Yaşar Nabi yeniden basmayı teklif ettiği vakit, bir daha gözden geçirdim. Roman o tarihteki anlayışıma göre zamane'nin eğlenceli bir hicvi olmak iddiasındaydı. Doğrusunu ister misiniz, hâlâ aktüel olmasına şaştım ve kitaba bir değer verdiğimden değil, bugün de söylemek istediklerimi söylediği için basılmasına razı oldum.

20 Aralık 1951, Falih Rıfkı Atay

Falih Rıfkı Atay (1894-1971) "Roman" (1931) adlı eserinde kendisine has bir yapı anlayışıyla 'millî roman' fikrini bağdaştırmak ister. Falih Rıfkı'nın Roman'da her şeyi bilen, güvenilir bir gözlemci olan hikâyecisiyle roman başkişisini birleştirmesi, esere değerinden bir şey kaybettirmez. Ancak hikâyeci ile başkişi arasında kinaye mesafesi yokmuş gibi görünmesi, ilk bakışta eserin roman olarak tanımlanmasını güçleştirmektedir. Falih Rıfkı'nın başkişi ile hikâyecisi arasında hiçbir ayrım yapmaması, yaratmak istediği roman çeşidi için de büyük önem taşır.

Roman, incelendiği zaman görülür ki Falih Rıfkı geleneksel romanın biçim özelliklerini çok iyi bilen bir sanatçıdır. Roman, bir edebi çeşit olarak insanın sosyal gerçeğini, sosyal ilişkiler ağı içinde, objektif bir şekilde sunan, zevk vererek öğreten bir hikâye çeşididir, (Falih Rıfkı, 1931:13). Falih Rıfkı'ya göre, millî romanda konu, bireysel olmayıp bir milletin sosyal gerçeklerini, sosyal şahsiyetini oluşturan değerler hiyerarşisinin ifade edildiği bir araç olmalıdır. Batıda roman, belli bir kişinin, belli bir zaman ve mekân içinde yaşadığı büyüme veya olgunlaşma sürecini -hayalin kaygan zemininden gerçeğin katı zeminine düşüşünü- sebep-netice ilişkisi ve sağlam bir mantık dokusu içinde vermeyi amaçlar. Falih Rıfkı ise, romana destanî bir boyut kazandırarak onu belli bir zaman ve mekân içinde bir kişinin değil, bir toplumun bütün değerlerini anlatan edebî bir çeşit olarak görür. Yazara göre, aslında bireyin kendisini görmesi mümkünse de onu bütün gerçekleriyle göstermesi mümkün değildir, (1931: 15). Bu bakımdan yazar eserinin başında psikolojik bir dram yaratmak amacında olmadığını belirtir.

Falih Rıfkı, Roman'a konu olarak 1930'lu yıllardaki İstanbul'un sosyal gerçeklerini seçer. Böyle bir konuyu seç-

mekle yazar, eserin biçim özelliklerini de tayin eder. Yazar, kronolojik bir zaman şeridi üstünde mozayik durumlar seçer. Bu durumları, eserin organik bütünlüğü içinde, bir kültürdeki çözülmeyi, yozlaşmayı yansıtacak şekilde, sahne tekniğiyle verir. Falih Rıfkı, kurguladığı mozayik sahnelere uygun biçimde Eugene O'Neill'in 'Kıllı Maymun' (Hairy Ape) adlı eserindeki gibi, alegorik karakterler yaratır. Ancak Falih Rıfkı'nın karakterleri yalnız belli moral seviyelerin sembolleri olarak kalmazlar; onlar aynı zamanda düşünen, hisseden, konuşan ve çeşitli bakış açılarıyla bireyleşen somut roman karakterleridirler. Falih Rıfkı, geleneksel ve modern anlamda bir dramatik yapı yaratmak amacmda olmadığına göre, eserindeki sosyal tabloları geçmiş ve hâldeki; Doğu ve Batıdaki kültür değerleri arasındaki zıtlıkları yansıtacak bir şekilde kurgulayarak sosyal bir hiciv de yazmış olur. Yazar, seçtiği mozaik sahnelerde yer alan karakterlerinin çeşitli bakış açılarını da ifade eder ve bu bakış açılarıyla eserde kendisini temsil eden anlatıcı başkişisinin bakış açısı arasındaki kinaye mesafesini korur. Okuyucuyu yönlendirmek için kullandığı yorumlar amaca hizmet edecek kısalıktadır.

Falih Rıfkı'nın bakış açısıyla Roman'daki anlatıcı-başkişinin bakış açısı çakıştığına göre, eserdeki büyüme süreci, okutucuyu da hesaba katarsak üç kişiye aittir. Eserin başkişisi kozmopolit bir kültürdeki değer boşluklarını, değerlerde normdan sapmaları somut bir şekilde verdikten sonra -Devrim sonrası Türkiyesinin can alıcı meselelerine doğru teşhisi koyduktan sonra- çağdaş gerçekçiliğe dayanan çağdaş milliyetçiliği kendisine dava edinen bir kişi olarak büyüme sürecini tamamlar. Yani eserin başındaki başkişiyle eserin sonundaki başkişi arasında büyük fark vardır. Eserin başındaki araştırıcı başkişi, içinde yaşadığı toplumun her kesimini inceledikten sonra, belli bir olgun-

luğa erişir. O hâlde anlatıcı başkişi ile yazarın sanatçı kişiliği arasında eserin başındaki kinaye mesafesi eserin sonunda sıfır olur. Demek ki Roman'da olaylar dizisi içinde sebep-netice ilişkisi kurularak yaratılan bir dramatik yapı olmadığı gibi, başkişinin çeşitli ruh durumlarından oluşan bir dramatik yapı da yoktur. Buna rağmen Falih Rıfkı'nın anlatıcı başkişisi, bir araştırıcı olarak içinde yaşadığı toplumun sosyal gerçekliğini bulmayı amaç edinmiş bir kişidir; roman'ın daha başında objektif gözlemleri, seçici ve ayırt edici zekâsıyla, olgunlaşma sürecinin sonunda oluşturacağı toplumcu felsefe için gerekli potansiyellere sahiptir.

Roman'da başkişinin yaşadığı kendini gerçekleştirme sürecinin safhaları psikolojik ve dramatik yapı içinde verilmemiştir. Ancak keskin ve gözlemci olan bu başkişinin zaman zaman gözlemleri hakkında yaptığı yorumlarda, bu gelişme sürecinin safhalarını bulmak mümkündür. Falih Rıfkı, James Joyce'un Ulysses'inde olduğu gibi, bir natüralistin bakış açısından incelediği, kültürce bozulmuş Türk toplumunu hiciv konusu yapmakla kalmaz; gerçekçi ve klâsik sanat felsefelerinin gerektirdiği gibi, ulaşılacak normları da açıkça ve didaktik bir şekilde ifade eder. Joyce; eserinde, ruhunun dökümhanesinde kendi ırkının henüz inşa edilmemiş olan vicdanî değerlerini kuramaz, Falih Rıfkı ise, hem çağdaş hem modern bir aydın olarak reddettiği yanlış Batılılaşmanın yerine çağdaş gerçekçilik ve onun rehberliğinde oluşacak olan çağdaş Türk milliyetçiliğini bir teklif olarak getirir.

Roman'da kültür atmosferi olarak bütün kompartımanlarıyla Cumhuriyet Devri İstanbulunun toplumsal hayatı seçilmiştir. Falih Rıfkı, bir yandan Batılılaşmak isterken değerlerini kaybedip yozlaşan bir toplumu hiciv konusu yapar, öte yandan da devrin konu arayan romancıla-

rını eleştirir. Roman'ın anlatıcı-başkişisi toplumun her katından seçilmiş olan sahneler ve bu sahnelerde yer alan ve sosyal ilişkiler ağını oluşturan roman kişileriyle arasındaki kinaye mesafesini korur ve kişisel yorumlarına rağmen, modern romanın objektiflik idealine yaklaşır. Modern romanın sözde şekilsizliğiyle klâsik sanatın yönlendiriciliğini birleştirir. Kullanılan dil ise, Hemingway'in dili gibi sadelik kültüne sadık kalır.

Eserde değerler hiyerarşisinin oluşturduğu perspektife gelince, Falih Rıfkı, bağlayıcı unsur olan teması ile alt temaları başarılı bir şekilde kurgulamıştır. Esas tema, yanlış bir şekilde kültürde değişme sürecine girmek olduğuna göre, ilk alt tema toplumun temel kurumu olan ailenin bozulmasıdır. Falih Rıfkı, kadın-erkek ilişkisinin ruhsal boyuttan yoksun olan şehvete dönüştüğünü "Ne Romeo erkek, ne de Juliet kızdı" (Falih Rıfkı 1931: 21) diyerek ifade eder. Yazar toplumun çekirdeği olan ailede aşkın manevî boyutlarının fonksiyonunu vurgular; Shakespeare'in ideal âşıklarıyla toplumun yozlaşmış ilişkileri arasındaki zıtlığı belirtir; Batılılaştığını iddia eden bir toplumun Batının özüne değil, hastalığına talip olduğunu söyler.

Fatih'in İstanbul'u ne zaman aldığını unutmuş olan bir toplumun genç neslinin, Şarlo'nun 8 Ekim 1931'de Berlin'e gittiğini 'bir solukta' (1931: 23) cevaplayışı; 'Tuney'in yumruğunun kaç kilo olduğunu, Dempsey'in bu yumruğu nasıl yediğini bilişi, yazarın kara mizahına hedef olur. Kadında namusu hâlâ şekilci bir örtünme olarak anlayan ve bunu dinin icabı olarak gören yobazlara Falih Rıfkı'nın cevabı "ahlâkın ruh temizliği olduğu"dur. Kadına "iştah uyandırıcı bir mal" olarak bakan bir toplumda en acı hicvin bir erkek yazardan gelişi çok anlamlıdır. Ahlâk konusunda çift standartlı bir toplumun ahlâksızlığını yeren Fa-

lih Rıfkı, özlenilen toplumda kadın ve erkek için "iki ayrı ahlâk, iki ayrı hayat, iki ayrı felsefe" olmasını istemez. Yazar Batıyı taklit ederken kendi benliğini kaybetmiş olan bu toplumun aydınlarını Hacivat'a benzeterek yerer. Eserde halkın şaşmayan sağduyusunu temsil eden figür Karagöz'dür. Falih Rıfkı'nın çizdiği tabloda gerçek anlamda ne Doğu, ne de Batı vardır. Devrim sonrası İstanbul'u, steril şehvetin, kadın-erkek ilişkisini ve toplumu yozlaştırdığı bir çorak topraktır. Roman'da, hem gerçekçi hem de ülkücü bir millî felsefeyi savunan yazar, kültürde bir Rönesans gerçekleşmesi veya Doğu-Batı sentezinin oluşması için, Anadolu'nun ve onun öz sahibi olan Türk milletinin kendi manevî değerlerinin tayin edici olmasını ister. Kültürde değişme, kültürün yaşamasının şartıdır ve bu bilimsel bir gerçektir. Maddî ve manevî değerlerin oluşturduğu organik bir bütün olan kültür, bir toplumun sosyal şahsiyetidir. Kültür bir milletin bağlayıcı ruhudur. Türk aydını, geçmişin değerlerini hâlin ihtiyaçlarına göre yorumlayan veya sağlam köklere yeni gövdeler aşılayan kişidir. Evrensel olan bilim ve teknolojiyi millî değerlerin emrine vererek Anadolu'yu yeniden fethetmek, her karış toprağını kültürle işlemek, genç nesilleri bu idealle büyütmek, devrim Türkiyesinin misyonudur. Falih Rıfkı, çağdaş bir kültür felsefesini eserine konu yaparken, bireyle toplumu, devletle milleti, Doğu ile Batıyı, geçmiş, hâl ve geleceği, madde ile manayı, gerçekle ideali dengelemeyi savunur; Türk milliyetçiliğine en modern yorumu getirir. Eserinde, Tanpınar gibi, Türk milliyetçiliğini Anadolu'nun gerçekleriyle özdeşleştiren yazar, 'Türkiye'nin maddî manevî hacmi'nin yalnız 'millîye elverişli' olduğunu, 'beynelmilele elverişli' olmadığını (Falih Rıfkı, 1931: 159) söyler.

Ekonomik sistem olarak devletçiliği, XIX. yüzyılın başıboş kapitalizmine tercih eden Falih Rıfkı, Batının sınır ta-

nımaz bireyciliğine gösterdiği tepkiyi şöyle ifade eder: "Bizde iktisadî davanın kurtaracağı ferdin adedi bir düzine değil, bir milyon düzineden de iki milyon birey kadar fazladır. Bu iktisadî dava; ancak devlet gibi yüksek bir müdahale kuvveti tarafından yürütülebilir," (Falih Rıfkı, 1931: 159). Falih Rıfkı devleti bir iş adamını yönlendiren bir kurum olarak görmektedir; fakat serbest teşebbüsü de inkâr etmediğini ifade eder. Devleti, toplumu bireyden üstün tuttuğunu şöyle açıklar: "Biz devletin, millî menfaati düşünür, ona hizmet eder bir müessese olmasını istediğimiz günden beri zamanımızın iş adamını da bu çerçeve içinde tutmasını gene ona vazife olarak vermiş oluyoruz" (Falih Rıfkı, 1931: 158).

Sonuç olarak, Falih Rıfkı Anadolu'yu öz kültüre beşik yapmak, onun taşını toprağını bu kültürle yoğurmak ister. Ona göre, Anadolu'yu müstemleke olmaktan kurtarmak gerektiği gibi, İstanbul'u da yeniden fethetmek ve millîleştirmek Türk Devrimi'nin ilk hedefidir. Falih Rıfkı şöyle der: "Palamut ölüsünden, Balat'tan, açık havaya, serine, yükseğe; sağnakla güreşe, fırtına ile yarışa, uçsuz bucaksız tepe, derin ormana, yaylanm donmuş gözyaşlarma benzeyen buz birikintilerine, bir kül ve ateş kaosu içinde yaradılış esrarlarını arayan Anadolu'ya çıkınız" (Falih Rıfkı 1931: 160).

SİNEKLİ BAKKAL

Rauf Mutluay, Sinekli Bakkal'ı Halide Edip Adıvar'ın en olgun romanı olarak değerlendirir ve der ki: "Sinekli Bakkal, ele alındığı kesitin genişliği, kişisel dramlara öncelik vermeyen toplumsallığı, bir kente uygarlık tarihi açısından en geniş perspektifle bakan yöntem sağlamlığıyla en güçlü romanlarımızdan biri olmuştur. Ki bunu tek-

rarlamak her yazara bir kez daha nasip olmayabilir," (Rauf Mutluay, 1973: 556).

Rauf Mutluay, aynı eserde Orhan Burian'ın **Denemeler ve Eleştiriler** (1964)'inden aldığı 'Yeni Halide Edip: Sinekli Bakkal' başlıklı değerlendirmesini de sunarak kendi edebî eleştirisini zenginleştirmiştir. Orhan Burian, 1935'te "The Clown and His Daughter" (Meddahın Kızı) adıyla İngilizce basılmış olan Sinekli Bakkal'ın 1936'daki baskısının bir tercüme olmadığını, orijinal bir eser olduğunu savunur, bu eserin bütün Türk aydınları tarafından okunmasını hararetle tavsiye eder. Orhan Burian'ın Sinekli Bakkal'ı değerlendiren yazısı, her bakımdan, Fethi Naci ve Cevdet Kudret'in (Cevdet Kudret,1967: 86-96) eleştirileriyle tezat teşkil etmektedir. Orhan Burian eserin özetini verdikten sonra Sinekli Bakkal hakkında şöyle der: "Yukarıdaki özet, Halide Edib'in romanının bütün canlılığından ve güzelliğinden sıyrılmış kuru bir şemadır. Onun asıl çekiciliği önemsiz sayılacak ayrıntılardadır. Bu romanda, özellikle okurlarda ilgi uyandıracak neler yok ki: Batı memleketlerinde pek rastlanmayan o mahalle ruhu, Osmanlı İmparatorluğunda zorbalık rejiminin en yüksek biçimini aldığı dönemin portresi; Abdülhamit ve sarayın iç yüzünün zavallılığı, hafiyeler, tevcihat listesi, Cuma selâmlığı; Genç Türkler; orta oyununun ve Karagöz'ün Türk toplumundaki toplumsal ve estetik değerleri; eski düğünler vb... ve nihayet İslâm felsefesinin maddeden büsbütün kurtulup ruh disiplini hâline giren biçimi tasavvuf (ki romancı buna, galiba daha geniş anlam vermek için sırrîlik diyor ve onun verdiği evreni kaplayan bağışlamak ve sevmek kudreti...). Hiçbir tarih, hiçbir sosyoloji, hiçbir ekonomi kitabı bundan otuz-kırk yıl önceki İstanbul'u bu kadar tam ve bu kadar gerçek olarak canlandıramazdı... Ben, kendi hesabıma, bu romanın kahramanının Rabia değil, bi-

ze bütün hudutları elle tutulan, gözle görülen "Küçük Sokak" diye tanıtılan Sinekli Bakkal olduğuna inanıyorum. Sinekli Bakkal, bir sokak, bir mahalle, bir şehir ya da bir memleket değil; kendine özgü ruh yasalarıyla bir dünya, bir âlemdir. Onun üzerine vakit vakit, yer yer yansıyan hayallere biz kolaylık olsun diye, Rabia, Vehbi Efendi, Tevfik, Peregrini adlarını veriyoruz. Ama onlar ancak bu sokağa yansıdıkları sürece hayat diye bir şey düşünebiliriz. Vehbi Dede'nin insanlığı Tevfik'in Karagöz oyununa benzemekte hakkı var. 'Kâinatta ne varsa hepsi vehim ve hayal, yanlış aynalara vuran akisler veyahut gölgeler.' Bununla beraber insanları, ışıksız bırakan bir alev kudretiyle görünür; ve bu anda insan evrenden de büyük olur. Bu kadının ana olduğu andır. Doğuran kadın, Tanrı gibi, yaratan bir güçtür; ve insanı tanrılığa yükseltir. Sinekli Bakkal'ı bu türlü anlamlandırarak artık ondaki kişilerin bir hayal sessizliği ve aniliği ile romanda görünüp kaybolmalarını bir kusur olarak düşünmeye yer kalmaz. Romanın tutarsız görünüşünün tabiî olduğu da anlaşılmış olur," (Rauf Mutluay, 1973: 556-557).

Berna Moran, eserin ikinci bölümünü sanat açısından başarısız bulmakla beraber, genel olarak Sinekli Bakkal'da Halide Edip'in sanatında ileri bir aşamaya vardığını ve romanda sosyal gerçekçiliğin kurallarına büyük bir başarıyla uyduğunu ifade eder. Berna Moran'a göre, "Bu eserinde Halide Edip daha önceki yapıtlarının bireysel konularını, dar sınırlarını aşarak topluma ve sınırlarına felsefî bir açıdan" bakabilmiştir. Berna Moran, değerlendirmesine şöyle devam eder: 'Adıvar, ilk romanlarında, kafasındaki bir kadın kahramandan çıkar yola. Yapıtın yazılmasının nedeni bu kadın imgesi olduğundan, olay örgüsü kadının merkez olduğu aşk ilişkilerine bağlı olarak gelişirken romanın öğelerini onun kişiliğini belirtmek için kullanır.

İstanbul'da II. Abdülhamit dönemindeki Türk toplumunun panaromik bir tablosunu çizen Sinekli Bakkal'ın olay örgüsü ise topluma yayılarak genişler ve siyasal, toplumsal, dinsel sorunlarla örülmüş olarak gelişir. Rabia, önceki kahramanlardan izler taşımakla birlikte ne merkezidir Sinekli Bakkal'ın ne de yazılmasının nedeni. Tercüme bazı sorunların ele alınması için bir araç da olur zaman zaman. İlk romanların kişileri yaşadıkları toplum çevresinden soyutlanmış izlenimini verecek kadar bireysel hayatlarını yaşarlar. Sinekli Bakkal'da ise, kişiler belli bir toplumun kişileridir ve sevinçleri, acıları o dönemin tarihsel ve toplumsal koşullarından soyutlanmış değillerdir," (Berna Moran, 1983: 132-133).

Ahmet Hamdi Tanpınar ise, Sinekli Bakkal'ın, Halide Edip'in kariyerinde olduğu gibi, Türk roman geleneğinde de 'bir merhale' olduğunu söyler. Tanpmar, yazarın eserinde yoğun olan fikir unsurlarına rağmen, yarattığı canlı karakterlerle gerçek bir dünyanın bütün boyutlarını göz önüne sererek sanatın gereklerini yerine getirdiğini ifade eder. Tanpınar şöyle der: "Sinekli Bakkal muharririn bütün eserlerinde olduğu gibi, her şeyden evvel bir karakter romanıdır. Küçük, tok ve teferruatsız çizgilerle adetâ plâstik bir maddeden yoğruluyormuş gibi bütün bir kalabalık gözümüzün önünde yavaş yavaş canlanır. Ve onlar canlandıkça dün diyebileceğimiz kadar bize yakın olan hayat; meseleleriyle, tezatlarıyla, çok hususi renkleriyle geçmiş zamanın sislerinden çıkar," (Tanpınar, 1956.307).

Halide Edip (1884-1964)'in Sinekli Bakkal (1936) adlı romanı, kültürde değişme temasını işleyen, Türk- Osmanlı Batı kültür unsurlarından oluşacak yeni bir sentezin, bir Rönesans olayının karakterini çizen büyük bir eserdir. Halide Edip, eserde tasvir, sahne ve ruh tahlilleri gibi anlatım

tekniklerini geleneksel Batı romanına yaraşan bir ustalıkla kullanmıştır. Eserin olaylar dizisi ve düşünce unsurlarını bir bütünün parçası yapan sentezleyici unsur karakterdir. Yazar, kendi dünya görüşünü ve Türk Rönesansının gerçekleşme sürecini, romanın başkişisi olan Rabia'nın olgunlaşma süreci içinde vermektedir. Bu bakımdan Sinekli Bakkal, geleneksel anlatım tekniklerine bağlı kalmakla beraber, tek bir ilgi merkezi seçmekte, zaman ve mekânda sınırlı kalmakta ve özellikle seçilen ilgi merkezinin; yani Rabia'nın değişme sürecini, parçaları bütüne bağlayan unsur olarak kullanarak oldukça kusursuz bir dramatik yapıya da sahip olmuştur. Romanda yazarın verdiği yorumlar çok kısadır; sahne, tasvir ve tahlil teknikleri, karakterleri çeşitli bakış açılarından çeşitli boyutlarıyla verebilecek bir objektiflikle kullanılmıştır. Adetâ karakterler, birbirlerini iç ve dıştan yansıtan birer ayna gibi kullanılarak romanda canlı ve boyutlu bir sosyal ilişkiler ağı oluşturmuşlardır.

II. Abdülhamit devrini eserinde kültür atmosferi olarak kullanan Halide Edip, roman karakterlerini geleneksel sembolizmin gereklerine uygun tipler olarak sunmakla kalmamış, onları bireysel özelliklerle de boyutlandırmış, canlı ve yaşayan kişiler olarak yaratmakta büyük hüner göstermiştir. Eserde sembolik değerlere sahip olan karakterlerden yeniden doğuşu yaşayanlar, yazarın kültürde Rönesans anlayışı yönünde değişen karakterlerle, ölümü sembolleştiren statik karakterler tam bir tezat oluşturmaktadır. Eserde Orta Çağ bağnazlığını temsil eden Sinekli Bakkal'ın imamı, değişmeyen katı dogmaları, kin ve gazap dolu tanrı anlayışıyla; imamın kızı Emine bu katı dogmalarla beslenmiş bir kişi olarak kin, gazap ve sevgisizliğiyle; Zâti Bey gibi çıkarcılığı ve zulmü meslek edinmiş sorumsuz devlet adamları değişme olgusundan yoksun bırakılıp ölüme terk edilmişlerdir. Tevfik ve Rakım, temsil ettikleri

sevgi, anlayış, dayanışma, hoşgörü gibi değerlerle Sinekli Bakkal sakinlerini; yani Türk halkının karakterini oluşturan öze sahiptirler.

İmamla tezat teşkil eden Vehbi Dede, bir mevlevî olarak temeli ilâhi aşka dayanan; maddeyi, yaratanın gölgesi kabul eden bir azizdir. O, çokluktan oluşmuş Tekliğin (Vahdetin) bir parçası olarak gördüğü yaratılanı yaratandan dolayı sever ve hoşgörür, mülkiyete inanmaz. "Sevdiğimiz her şey bizimdir" inancıyla ebedî bir perhizle yaşar. Onun Tanrısı, seven, affeden, merhametli bir Tanrı'dır. Dahiliye Nazırı Zâti Beyle tezat teşkil eden Zaptiye Nazırı Selim Paşa, mutlak güce sahip bir devlet yanlısıdır. Ona göre birey yok, devlet vardır; devlete kasteden oğlu bile olsa acımadan cezasını vermekten çekinmez. Halide Edip, Selim Paşa'yı da, Vehbi dedenin insan sevgisini esas tutan dinine sokarak yumuşatır. Böylece birey ve devlet dengesine önem verdiğini ifade eder.

Hilmi gibi ihtilâlci Jön Türklere gelince, onlar birer Hamlet karikatürüdürler. Baba parasıyla 'ihtilal' hülyaları kuran, bir 'ihtilâlin' beyhude fikir spekülâsyonlarıyla gerçekleşeceğini zanneden gafillerdir. Bu gibi kişiler, kendi kültürlerine yabancı oldukları gibi, hayran oldukları Batı kültürlerini ve onların oluşturduğu Batı medeniyetinin de özünü bilmeyen sorumsuz kişilerdir. Halide Edip, Hilmi'yi de değişen karakterler arasına sokar ve onun dinsiz bir toplum olmayacağını öğrenmesini sağlar. Halide Edip, Jön Türkleri değil, onların 'ihtilal' anlayışlarını reddetmiş; devrime değil, evrime inanmıştır.

Romanda çağımızın başlangıcında Avrupa'nın içinde bulunduğu kültür çözülmesini temsil eden karakter Peregrini'dir. Peregrini bir yandan Batının Tanrı yerine ilmi koyan katı rasyonalizminden, öte yandan da hayatı ve mad-

deyi inkâr eden din anlayışından kaçmış ve kendisine sıcak bir ruh iklimi bulmuştur. Türk-İslâm medeniyetinin sembolü olan, kalbin değerleriyle donatılmış bir ortamda, İstanbul'da yaşamayı tercih etmiş bir müzisyendir. Halide Edip'e göre, Batının rasyonalizmini, şüpheci araştırıcılığını, katı bilimciliğini temsil eden Peregrini, kendi kültüründeki çözüklüğü içinde taşımaktadır. Ancak ruhunun parçalarını birleştirerek kendisiyle barışık ve bağdaşık yaşama potansiyeline de sahiptir. Peregrini, yaşama sevincine, güzele, doğruya açık bir kişi olarak Rabia'ya duyduğu aşkın yardımıyla İslâmiyeti kabul eder ve ruh bütünlüğüne kavuşur.

Eserin başkişisi Rabia ise, Türk-Osmanlı-Batı kültür unsurlarını birleştirerek yeni bir sentezi, yeni bir doğuşu gerçekleştirme gücüne ve olağanüstü bir ruh yapısına sahiptir. Rabia, Sinekli Bakkal sakinlerinin; yani Türk halkının sembolüdür; onların sahip olduğu her potansiyel ve değer Rabia'da yaşar. O, daha beş yaşında Kur'an'ı okumuş, on bir yaşında hafız olmuş, kendi kültürünün esas unsurlarını özümsemiş bir kişidir. Rabia'nın Sinekli Bakkal İmamı'nın katı din anlayışından sonra Vehbi Dede'nin sevgi dolu, hoş görülü, insan hayatının icaplarını kabul eden din anlayışını kabul edişi, onun ruhunda oluşan ikinci büyük sentezi ifade eder. Ancak Türk-İslâm kültür unsurlarının oluşturduğu sentez Batı medeniyet halkasına girebilmek için, üçüncü ve yeni bir sentez oluşturmak zorundadır. Rabia'nın Peregrini'ye, Peregrini'nin Rabia'ya duyduğu aşk, Doğu-Batı etkileşiminin, iki ayrı medeniyetin zıt unsurlarının birbirlerinin manyetik alanlarına girişini ifade eder. Rabia, Peregrini'den şüpheci aklın eleştiriciliğini, teknik bilgiyi, zıt unsurları bir bütün içinde birleştirip yeni sentezler oluşturma yeteneğini alarak coşkun bir sevgiyle dolu olan yüreğinin ve aklının değerlerini birleştirip yeni

bir hiyerarşik düzende dengeler. İşte Türk-Osmanlı-Batı kültür unsurlarının oluşturacağı yeni sentezde öze bağlılığı esas tutan çağdaşlaşma sürecini yaşayan Rabia, böyle büyük bir kültür olayını yaşama gücüne sahip olan bir halkın insanıdır.

Rabia ile Peregrini'nin evlenebilmeleri için ilk şart, Peregrini'nin müslüman olmasıdır. Halide Edip, dinin bir kültürde çeşitli kültür değerlerini organik bir bütünün parçaları yapan birleştirici unsur olduğunu savunmaktadır. Peregrini'nin de paramparça olan ruh unsurları bu inanç içinde bir denge ve bütünlüğe kavuşur. O da yanlış anladığı gerçek irade hürriyetinin manasını kavrar. Rabia da Peregrini'yi kocalığa kabul etmekle, yerli kültüre yeni bir aşı yapmanın gereğini anlar: Mevlût'u yeni bir makamla yorumlayan Rabia, millî kültürün özünü insanın ve çağın ihtiyaçlarına göre yeniden yorumlar. İnsanın erişebileceği en yüksek ahlâk seviyesine varmak için, önce fiziksel hayatın icaplarını yaşayarak onun sırlarını öğrenmenin gereğine inanan Rabia, bedeninin, toprağın, yani insan gerçeğinin taleplerini kabul eder. Peregrini ile evlenmezse yaşayamayacağını hisseder. 'Yaşamak, herhangi bir ilahiyata dayanan düşüncelerden, naslardan daha değerli ve tabiîdir.' (Halide Edip, 1936: 201) hükmünün ifade ettiği gerçeği öğrenir. İnanmak için önce yaşıyor olmanın gereğini anlar.

Sonuç olarak, yazarın organik bir kültür kavramını benimsediği, çeşitli kültür ve medeniyetlerin de, farklılıklarına rağmen, birbirine benzeyen unsurlarıyla daha büyük bir organik bütün veya değerler hiyerarşisinde birbirleriyle etkileşerek yaşadıklarını kabul ettiği bir gerçektir. Halide Edip, kültür değişmesi olayında özellikle yerli kültürün seçici ve tayin edici görevini vurgulamıştır. Yabancı

kültür unsurlarının yerli kültürün özümsediği ve kendisine göre değişikliğe uğrattığı derecede yerli kültürün oluşturacağı yeni sentezde yer alabileceğini ifade etmiştir. Yazarın, Rabia'nın ruhunu alıcı ve verici anlamda Peregrini'deki yabancı kültür unsurlarına açık tutmasının anlamı böyle açıklanabilir.

ÜÇ İSTANBUL

Üç İstanbul (1938), İstibdat, Meşrutiyet ve Müterake yıllarındaki tarihî olayların sosyal ve kültürel atmosferi içinde, Türk toplumunda insan unsurunu inceleyen natüralist bir romandır. Geleneksel Batı roman tekniklerinin üstün bir ustalıkla kullanıldığı bu eseri edebiyatta gerçekçi akımdan çok natüralist akım içinde görmek mümkündür. Gerçekçi roman, natüralizm ve idealizmin gerçek kavramlarından ve epistomolojilerden yararlanmakta, insanın sosyal gerçeğini beşeri ilişkiler ağı içinde objektif bir şekilde sergiledikten sonra, norm veya ideal olanı da ifade etmektedir. Üç İstanbul'da ise, yıkılmak üzere olan bir imparatorluğun gerçek yıkılma sebepleri işlenmekte; romanın esas karakterleri olan Adnan'ın düşüşü, imparatorluğun yıkılışının sembolü olmaktadır. Esas karakter, yaşadığı değişme süreci içinde sebep-netice zincirini kırarak yeni ve olumlu bir senteze erişememektedir.

Üç İstanbul, yapısı bakımından fikir unsurunun olaylar dizisi ve karakter unsurlarına hâkim olduğu bir eserdir. Romanda yazar, uygun episodları veya durumları büyük bir mantıki tutarlılık içinde düzenlemekte ve bu durumlar içinde karakterlerini kendi davranışları, sözleri ve iç dünyalarıyla, çeşitli görüş açılarından objektif bir şekilde çizmektedir. Eserde özet veya geriye dönüşler, bunları takip eden sahneler ve yazarın çok yerinde ve kısa olan

yorumları çok başarılı bir düzenleme içinde sunulmuştur. Ancak dramatik bir yapıya sahip olmayan Üç İstanbul'da Rachel-Cevat ilişkisi, Benli Ahmet olayı ve bazı melodramatik unsurlar eserin organik bütünlüğüne zarar vermektedir. Bunların dışında Süheylâ'mn Adnan'ın bir ömür boyu yaratamadığı romanını yaktığı son sahneye kadar her unsur eserin bütünlüğü için gereklidir.

Romanın esas konusunu oluşturan beşerî ilişkilere çerçeve teşkil eden tarihî olayların bilimsel gerçeklere uygun olup olmadığını bu alanda çalışan bilim adamlarına bırakmak gerekir. Bir edebiyat eleştiricisinin yapması gereken şey bir sanat eserine organik bir bütün olarak bakmak ve onu öz biçim ilişkisi içinde incelemek, sanatçının değerler hiyerarşisi demek olan perspektifini ortaya çıkarmaktır. Bu yazıda **Üç İstanbul**, roman teknikleri arasında çok önemli bir yeri olan "kinaye mesafesi" bakımından ele alınacaktır. Kinaye mesafesi, bir romanda her şeyi bilen hikâyecinin bakış açıları ile romanda sosyal ilişkiler ağını oluşturan öteki karakterlerin bakış açıları ve özellikle başkarakterlerin bakış açısı arasındaki "fark" veya "uzaklık" demektir. Üç İstanbul'da şahıslandırılmamış ve güvenilir olan bir hikâyeci vardır. Eserin perspektifinde hiç olmazsa ana çizgileri ortaya çıkarabilmek için, başkarakter Adnan'ın bakış açısı ile bu hikâyecinin bakış açısı arasındaki farklar (uzaklık, yakınlık) incelendiği zaman görülür ki imparatorluğun çöküşünde gerçek sebep, kültürel yabancılaşmadır; imparatorluğun çöküşünü inceleyen eserde, halkı millet yapan değerlerin en büyük ölçüde özlerini yitirip kabuklaştığı görülmektedir. Geleneksel değerleri eleştirici aklın süzgecinden geçirerek ve insan ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde yorumlayarak yaşatacak aydın bulunmadığı için, böyle kritik bir anda gündeme giren Batılılaşma olayı, hem kültürde, hem de bu toplumun insanında

ruhsal çözülme yaratmıştır. Mithat Cemal Kuntay, kendi kültürünü bilmeyen sözde aydını, Avrupa medeniyetinin de ruhunu anlayamadığı için, çöküşün temel sebebi olarak görmektedir. Romanın yapısında sentezleyici unsur olan bu temayı, esas karakter olan Adnan'ın ahlâkî çöküşünde somutlaştırmaktadır. Eserde sözü edilen kinaye mesafesinden bakıldığı zaman, pek çok eleştiriye sebep olan İstibdat'ın sembolü Abdülhamit Han'a yağdırılan sövgülerin, aslında şovenlere ait olduğu, devrin padişahına sövmenin, atalet içinde, partizanlığı meslek edinmiş, çıkarcı sözde-aydın ve devlet adamları için şahsiyet ispatı ve gerçek sorumluluktan kaçış olduğu görülecektir. Kuntay, bir sosyal hiciv olan eserindeki bütün kurumlarıyla soysuzlaşmış ve aslından uzaklaşmış olan bir toplumda, toplumun çöküşten önceki normlarını veya ideallerini de norm (foil) karekterlerde somutlaştırdığı hâlde, bu karakterlerin temsil ettikleri değerler, kangrenli bir gövdeye hayat veremeyecek kadar önemsiz ve tesadüfen sağlıklı kalmış uzuvlar olarak sunulmuşlarıdır.

Eserde fon (background)'u oluşturan üç devir -İstibdat, Meşrutiyet ve Mütareke- içinde çöküşün gerçek sebebi, fikirsiz, davasız, sözde-aydın olduğuna göre, imparatorluğun çöküşünü onun temsilcisi olan Adnan'ın ruhsal çöküşünde incelemek ve bunu kinaye mesafesi ile sınırlamak, esere bilimsel bir yorum getirmenin şartlarından biridir. 93 Muharebelerinden sonra, sekiz yaşında bir muhacir olarak İstanbul'a gelen Adnan, kendisini fikir ve sanat adamı olarak görmektedir. Gerçekte kendi devrinde devletin de yardımı ile çok iyi sayılabilecek bir öğrenim görmüş olan Adnan, bir hukukçu ve bir yazar olarak İttihat ve Terakki'nin fikir üreten adamlarından biridir ve içinde yaşadığı topluma yön verebilecek kapasiteye sahip görünmektedir. Ancak hiçbir zaman bitiremeyeceği romanında sade-

ce kendi hislerine tercüman olan Adnan'ın gerçekçi ve akılcı bir şahsiyeti olmadığı için, gerçek bir sanatçı olamayacağı da vurgulanmaktadır. Kuntay, muhacirliğin ıztırabını bütün boyutlarıyla yaşamış olan şair Mehmet Raif'in şahsında, bir devlete, bir millete hayat veren gerçek değerlere sahip, gerçek fikir adamını ve aydınını, Adnan'la mukayese etmektedir. Yazar inanç ve değerleri sayesinde hür bir iradeye sahip olan şair Raif'i kullanarak gerçek bir fikir adamı ve sanatçıyla sahtesi arasındaki farkı belirtiyor. Çok düşünüp az konuşan Raif, Adnan'ın eserini eleştirirken, "Gördüğün şeyleri yazmalıydın" (Kuntay, 1938: 35) demekle, hem kendi dürüst ve gerçekçi karakterini açıklıyor, hem de Kuntay, dolaylı bir şekilde sanatta ve fikir adamlığında sübjektif olmanın tehlikesini îma ediyor.

İnançlı gerçek aydın Mehmet Raif'in tam zıddı olan Adnan, bir hiççi (nihilist)'dir. O, inançlarını kaybetmiş, kaybettiği veya reddettiği değerlerin yerine yeni bir değer sistemi koyamamıştır. Ne klâsik anlamda bir hümanisttir; yani toplumun değerlerini yeniden yorumlayabilecek bir fikir ve inanç adamıdır, ne de, inançsız da olsa, sosyal bir ahlâk sistemi oluşturabilecek güçte modern bir hümanistir. Adnan, ruhundaki kargaşayı dışa yansıtan, kendisini aşamayan, tarihe yön vermek şöyle dursun, şartların oyuncağı olan adamdır. Kuntay, Adnan'a yönelttiği eleştiride tavizsizdir. Hem Raif'i hem de Adnan'ı tramvayda bilet parası ödeyemeyecek kadar fakir yapıp (1938: 35) birinci karakterinde inançtan kaynaklanan şahsiyet bağımsızlığını, ikinci karakterinde de inançsızlığın boşluğundaki ezikliği vurgulamaktadır. O hâlde Kuntay bir devletin çöküşünde, eserinde önemli bir tema olan endüstrileşmemiş, fakir düşmüş bir toplumdaki sefaletten çok, inançsızlığı ve değersizliği sebep olarak göstermektedir.

Adnan'ın Raif gibi kendi gerçeğine ve toplumun gerçeğine çıplak gözle bakan bir dosttan çok, içine saklanacağı sahte dünyanın balonunu şişirecek sahtekârlara ve onlardan ödünç aldığı konfora duyduğu ihtiyaç, yine içindeki değer boşluğundan kaynaklanan bir mecburiyettir. Raif'in tavizsiz tutumundan kaçıp Hidayet gibi jurnalciliği ve şantajı meslek edinmiş bir kişiye yaklaşması, Adnan'ı Kuntay'ın acımasız hicvine hedef yapmaktadır. Kuntay'ın aynı bakış açısını sık sık paylaştığı karakterlerden biri olan Habibullah'ın dediği gibi (1938: 102) Amerika'da bile mümkün olmayan bir hürriyet ve cesaret içinde devrin padişahına sövülen Hidayet'in konağında sözde devlet adamları aynı modaya uyarak şahsiyetlerini ispatlamaktadırlar. Raif'in doğrudan sapmayan şahsiyetini hasta bulan Adnan'ın duygusal hümanizmi ile alay eden Kuntay, onu kendi sözleriyle şöyle teşhir eder: "En pis çehre yoktur ki bir damla gözyaşının arasında temiz görünmesin, gözleriniz dolarak bakınız, çamur da nuranîdir," (Kuntay, 1938: 54). Aynı şekilde Kuntay, Adnan'ın Raif'i "... penceresiz, kapısız bir namusun inzivasında kendisini hapseden bu zehirli adam" (1938: 54) olarak tanımlamasına da katılmamaktadır. Karakterlerini tezatlar yaratarak, çeşitli bakış açılarının ışığında büyük bir objektiflik ve ekonomi içinde sunan Kuntay, çöken bir toplumun gerçek hastalığına en doğru teşhisi şair Raif'e koydurur: Şair Hamit'i ziyaret eden Raif hayal kırıklığını "Halkın önüne düşecek kudretimiz yok, arkasmdan yürüyecek adam da bulamıyoruz" (1938: 54) diyerek ifade eder.

Eserinde Adnan'daki iyiyi kötüden ayırt etme kapasitesini vurgulayan Kuntay, onun sağlıklı bir seçim yapıp karar vererek hedefe ulaşma disiplininden yoksunluğunu da hiciv konusu yapmaktadır. Adnan, şark odası hariç, Hi-

dayet'in konağındaki zevk soysuzluğu ile Maliye Nazırı'nın konağındaki soyluluğu; Abdülhamit ile Kanuni ve Fatih arasındaki farkı; Beyoğlu'ndaki konsolos kültürüyle, Süleymaniye Camii yapıldığı zaman vatanlaşan İstanbul arasındaki farkı görebileceği bilgi ve değer yargısına sahiptir. Toprağın silahla alınıp kültürle yoğrularak vatanlaştırıldığını bilen Adnan, "İstanbul, Süleymaniye yapıldığı gün bizim oldu" (1938: 75) derken, Kuntay'la aynı bakış açısını paylaşmakta; fakat bilgisini inançla birleştiremediği için, düşünce spekülasyonu ile oyalanan bir nihilist olarak kalmaktadır.

Adnan'ın iç çatışmasını geleneksel Batı roman sembolleriyle ifade eden Kuntay, onun için Koca Ragıp Paşa'yı, derin millî kültürü ve namusluluğuyla Adnan'ı şaşırtan devlet adamı Maliye Nazırını; bilgisi, alçak gönüllülüğü, zerâfeti, namusu, katıksız sevgisiyle ideal bir Türk hanımefendisi olan Süheylâ'yı önce cazip kılmaktadır. Ancak Adnan, Harbiye Nazırının Avrupaî bir şekilde döşenmiş konağının sadece estetiğe hitap eden şık ve zarif kızı Belkıs'ın temsil ettiği özden yoksun, parayla alınabilecek herşeyi Avrupa medeniyeti zanneder, onun sahte parıltısında kendi gerçek değerlerinden uzaklaşır. Durum Kuntay'ın bakış açısından değerlendirilirse görülür ki Adnan'ın iç dünyasını geleneksel roman tekniğiyle tahlil eden yazar, ona en yakın olduğu anda bile onun ezik, kendisine acıyan, güven duygusundan yoksun şahsiyetini hiciv konusu etmektedir. Hidayet'in konağını, Maliye Nazırının konağıyla mukayese edildiği zaman, "boyanmış hokkabaz" olarak görebilen Adnan, kendi inanç ve kararlılığının değil de, daha güçlü bir şahsiyetin kurtarabileceği zayıf bir kişidir. Kuntay, onu Hidayet'ten "şair Raif kurtaramamıştı; Süheylâ kurtaracaktı" (1938: 132) der.

Aksiyon adamı olamayacak kadar his ve hayallerine yenik düşen Adnan, bir komitacı olarak da Kuntay'ın hicvine hedef olmaktadır. Mithat Paşa'nın memleketten nasıl kovulduğunu okumak için bir araya gelen İttihatçıları, yazar karikatür tekniğiyle gülünç bir duruma düşürmektedir: "Bu tedbirler lâzım olmaktan ziyade güzeldi. Mithat Paşa'nın memleketten nasıl atıldığını cinayet işler gibi öğrenmeliydiler. Buna kısık ses, karanlık parola, yürek çarpıntısı, büyüyen gözler, az konuşan çehreler lazımdı. Vakıa, gelecek adamların dünyada olduklarından Abdülhamit hükümetinin haberi bile yoktu. Vakıa, bu komitelerle saray değil, mahallenin karakolu bile meşgul değildi. Fakat biraz aktör olmayan insan yoktur ve her aktöre "facia'dan önce sahne lâzımdır" (1938: 133).

Adnan, Maliye Nazırının halkın rızkından keserek gerçekleştirdiği konağın, sahte Avrupa'nın ve kendisine ulaşılamayacakmış gibi ezici ve ihtişamlı görünen Belkıs'ın büyüsünden zaman zaman uyanıp gerçekleri görmektedir. Ancak, yine inançtan, hür iradeden ve disiplinden yoksun şahsiyet zaafları yüzünden, görebildiği gerçekleri eyleme dönüştürememektedir. Bu muhteşem konakta Tekirdağlı Cemile ile aynı mevkii paylaşmak, Kanuni Sultan Süleyman'ın Macaristan seferini, kumardan yorgun düşen Hüsrev uyanmasın diye, "kabahatini söyleyenlerin sesiyle" (Kuntay, 1938: 167) anlatmanın ezikliğinden kurtulamamaktadır.

Gerçek bir hanımefendiyle, Samatyalı Filaretti arasındaki farkı anlamayacak kadar kadını ve gerçek sevgiyi bilmeyen ve yaşayamayan Adnan, ulaşamadığı Belkıs'ın huzurunda çektiği azaptan şehvetin sorumsuzluluğuna kaçmaktadır. Arkadaş karılarıyla "onları yoldan çıkaran ilk erkek olmasa da" şehvetini tatmin edip inanmadığı vicdan

azaplarıyla oyalanarak ve sonra günahlarını affettirecek sebepler uydurarak yenik düşen Adnan'la, Kuntay "Şehvetin haklı kuvveti, kitapların vicdan azabıyla eğleniyordu" (1938: 219) diyerek eğlenmektedir.

Sosyal ahlâkın sadece toplum içinde geçerli olduğunu ima eden Kuntay, insanı mutlak yalnızlığı içinde de ayakta tutan gerçek fazilet ve namustan yoksun olan Adnan'la alay ediyor. Kuntay, Adnan'ın Çıbanlı Zehra ile olan yasak ilişkisinde hicvettiği düşüncelerini şöyle tahlil ediyor: "Hangi insan yalnız kaldığı zaman faziletlidir? Yanında başkası yoksa, insan faziletinin, bir ağacın bir tek yaprağı kadar sesi çıkmazdı," (1938: 223). Kısaca kadın istismarında Arap Avnullah ve Çilli Mahmut'tan aşağı kalmayan Adnan, yozlaşmış bir kültürde bir değer olmaktan çıkmış olan aile mukaddesatını rahatça çiğneyen kişidir.

10 Temmuz İhtilâli'nden sonra sürgünden İstanbul'a "bir taksim-üç İttihat ve Terakki" olarak dönen Adnan, refah seviyesi yükseldikçe, ahlâk seviyesi düşen adamdır. Devletin Adnan'da somutlaşan bu moral çöküşünü hüzünle seyretmemek mümkün değildir. Nüfus ticareti yaparak eriştiği refahın gerçek yüzünü görmeyen Adnan'ı Kuntay kinayesiz bir hicivle yeriyor. "Artık, her gün bir parça daha zengin oluyordu. Dahiliye Nazırı'yla köprüye indikleri her gün Adnan'ın Eminönü'ndeki yazıhanesine birkaç kocaman dava geliyordu. Saray kadar, çiftlik kadar, memleket kadar kocaman davalar," (1938: 348).

Gerçek şahsiyetini tanımaktan çok uzak bir karakter olan Adnan, birçok menfaatperestin kendisine yakıştırdığı sosyal maskeye sığınmakta ve bu imajın verdiği rehavet içinde gerçekten kaçmaktadır. Halk, yine sefil; siyasi güce yakın olanlar, yakınlıkları oranında zengin ve atalet içindedirler. Maddî varlığını avukatlığına, zekâ ve hünerine

borçlu olduğunu zannederek kendini aldatan Adnan, "Kendi kendini yaratmayı bilmeyenleri, bir koruyucuya muhtaç olanları" affetmez. Adnan, "Onu kim yaratmıştı? Kendi servetini onun cebine kim koymuştu? Zekâsı!" diye düşünürken, Kuntay, Adnan'ın aptallığını vurgulamak ister. Kuntay, "Kımıldamak için başkasının kolunu, bacağını isteyenler, bu kadar sakat olanlar, ölünceye kadar yaşamakta ısrar etmemeliydiler. İntihar böyle insan içindir," (1938: 376) diye düşünen Adnan'ın vatanseverlik taslamasını acımazsızca hiciv konusu yapmaktadır.

Adnan gibi ihtilâlin ve Umumi Harbin getirdiği imtiyazlardan yararlanan kişilere en şiddetli tepki moral seviye bakımından Adnan'la tezat teşkil eden ve Kuntay'la aynı bakış açısını paylaşan Süheylâ'dan geliyor. Mektubunda Çanakkale'de vatan için ölen şehitlerden söz eden, yaralıların derdine deva arayan Süheylâ, Adnan'a gerçeği şöyle ifade ediyor: "Bu kanlar, bu yaralar olmasaydı, siz ve arkadaşlarınız zengin olmayacaktınız, diyorlar; onun için mi? Bunların iftira olmasına muhtacım... Ne yapayım, ben inkılabı bir aşkın heyecanına yakışmayan şuurlu, hesabın, rakamın soğukkanı ile sevdim. Keşke bu türlü sevmeseydim; keşke her aşk gibi bu da bende bir kasırga kadar mantıksız olsaydı; o zaman etrafımı, o zaman sizin bu günkü çehrenizi de belki görmezdim," (1938: 381).

Böylece fikir ve dava adamı yokluğundan dolayı, İstibdat Devri'nin acıklı kaderini, ona karşı yapılan İhtilâl de yaşamaktadır. Kuntay bu hükmü bu ihtilâle gönül vermiş, onun sağladığı imtiyazlara ihtiyacı olmayan bir norm karaktere ifade ettirmekle didaktik ve soyut bir üslûp kullanmış oluyor. Sonuçta idealler, yozlaşmış insan tabiatıyla bağdaşmayıp soyut fikirler olarak kalmaya mahkûm olmaktadır. Talât ve Cemal Paşalar gibi idealist ve namuslu

devlet adamları, bu kadar soysuzun arasında yalnız kalmakla ve başarısızlığa mahkûm olmaktadırlar.

Öte yandan Kuntay, hiç şaşmayan bir sağduyuya sahip olan halkı iyiyi kötüden ayırt etme kudretine sahip bir güç kaynağı olarak göstermekle, ona duyduğu saygıyı ifade etmektedir. Tabuta koyulmak üzere soyulan Recep Paşa'nın yamalı gömleğini bayrak yapacak kadar kadirşinas olan ve dürüstlüğe tapan bir halkla, Adnan gibi siyasi güçten yararlanıp bu halka tepeden bakan kişileri mukayese eden Kuntay, halkın gerçek liderin peşinden gitmek için ne ölçüde hazır olduğunu "Bir yama, bir fikir bayrağı gibi bu kadar adamı peşine nasıl takmıştı?" (1938: 389) diyerek ifade ediyor.

Genel olarak hicvinde, hicvi objektifleştiren kinaye tekniğini kullanan Kuntay, az-öz ve yoğun bir dille ifade ettiği başarılı bir yorum içinde İttihat ve Terakkici Adnan'ın acemi İstibdatçı Hidayet kadar düştüğünü kinayesiz ve sert bir hiciv içinde söylemektedir. Adnan namuslu bir şekilde kazanmadığı parayı, namuslu göstermek için kendi cemiyetini karalamaktan çekinmemektedir. Kuntay şöyle diyor: "Vaktiyle Hidayet'e gidenler, şimdi Adnan'a geliyorlar. Fakat Adnan'ın salonunda yeni adamlar da var: Memlekete ziyafetlerde acıyan bazı gençler. Ve bunların bir nevi namusları var. Bunlar Talât ve Cemal Paşa'nın bulunmadığı yerlerde cemiyete muhalif!..Adnan'ın salonu sahne.. Bu aktörler bu sahnede edebiyat oynuyorlar, ilim ve fen oynuyorlar, politika oynuyorlar. Bir –taksim üç– İttihat ve Terakki olan Adnan bile, salonunda bu gençlerle el ele muhalefet oynuyor. Adnan bu gençlerin önünde, memlekete acıdıkça serveti namuslu oluyor," (1938: 431).

Romanda yıkılan bir imparatorlukta çöküşün temel sebebini toplumu oluşturan insan unsurunun yozlaşması

olarak gören Kuntay, İstibdat, Meşrutiyet ve Mütareke yıllarında toplumun dinamik güçleri olması gereken unsurların, aydınların ve devlet adamlarının ahlâksızlıklarını sergilemekteki tutumunda çok objektiftir. Çeşitli devirlerde farklı hiyerarşilerde birbirine kenetlenmiş olan ve her devrin zaafını menfaate dönüştürebilen bu yozlaşmış kafileyi büyük bir başarıyla teşhir etmektedir. Mütarekeden sonra İttihatçı Adnan'ı İngiliz dostu Naşit'in himayesine veren Kuntay, romanın esas karakterine en ağır darbeyi indirmektedir. Kulüplerde kumar oynayıp yarım yamalak bilgileriyle felsefe yapan bu sözde-aydınlar, dinamizmini yitirmiş, tükenmiş bir toplumun canlı bir kesitini oluşturmaktadırlar. Aynı şahısları Mütareke'den sonra Naşit'in salonunda bir araya getiren Kuntay, bu kişilerin cehaletlerini ve karakter bozukluklarını kendi konuşma ve davranışlarıyla, objektif bir şekilde sergilemektedir. Kuntay'in kendi yorumu şöyledir: "Bu gece Naşit'in salonu yine kalabalık; İstibdat'ta Hidayet'in, Meşrutiyet'te Adnan'ın konağında toplananlar, Mütareke'de hep Naşit'in salonunda... Habibullah Efendi bir köşede öfkeli... Doktor Haldun ayakta. Sakallo Vasfi, Avukat Tevfik Hoca kollarını, bacaklarının kaim çizgileriyle antika koltuklarda... Haldun gene İngiliz helalarını anlatıyor...Kat kat perdelerle kulislere benzeyen salonda boyalı adam gibiydi. Evvelâ memleketle eğlendi. Soğukçeşme Rüştiyesiyle Cambridge Darülfünununu, Selimağa Kütüphanesiyle 'Westminister Kütüphanesini' karşılaştırdı," (1938: 551).

Kısaca Üç İstanbul tarihî bir roman olmadığı gibi, eserde olaylara çerçeve ve sosyal atmosfer oluşturan hiçbir devri de hicvine hedef almamaktadır. Eserde hâkim olan tema, kendi öz değerlerini unutmuş, üstün bir medeniyete plânsız-programsız bir şekilde kapılarını ardına kadar açmış bir kültürdeki hızlı değişmenin yarattığı çözülmedir.

Bu çözülmenin toplumun bireylerinde yarattığı kişilik parçalanmasından dolayı, bir değerler hiyerarşisi, sentezi ve organik bir bütün olan kültürün yarattığı milletin güruhlaşmasıdır. Geçmişlerinden kopmuş olan roman karakterlerinin, özünü anlayamadıkları Batı medeniyetinin sadece yüzeydeki parıltısı karşısında kapıldıkları kollektif aşağılık kompleksi de vurgulanan alt temalardan biri olarak kayda değer.

Karakteristik çizgileri bakımından realist romanın idealizminden yoksun olan Üç İstanbul'da, natüralist romanın toplumu saraydan geneleve kadar objektif bir şekilde eleştirmesi ve karamsar bir bakış açısı hâkimdir. Bununla beraber Kuntay, az da olsa şair Mehmet Raif gibi dava ve fikir adamlarının, Talât ve Cemal Paşa'lar gibi imanlı, namuslu devlet adamlarının varlığını, geleceğin teminatı olarak görmek istemektedir.

MATMAZEL NORALİYA'NIN KOLTUĞU

Peyami Safa'nın (1889-1961) **Matmazel Noraliya'nın Koltuğu** (1949) adlı eseri, felsefî bir romandır. Romanda yapıyı oluşturan karakteri, olaylar dizisini ve düşünce unsurlarını sentezleyen unsur yazarın felsefesidir. Peyami Safa, bu eserinde 'Düşünüyorum, öyleyse varım' hükmünün ifade ettiği materyalist bir dünya görüşünü reddetmekte, 'Düşünüyorum ve hissediyorum öyleyse sadece nisbî anlamda varım' hükmünün ifade ettiği klâsik bir dünya görüşünü savunmaktadır. Romanm başkişisi Ferit, yaşadığı büyüme sürecinin başında insan gerçeğini bilimin bulgularına irca etmiş bir pozitivist olduğu hâlde, aynı sürecin sonunda bir değer boşluğuna düşmekten kurtulmakta ve eriştiği gerçek varoluş seviyesinde, kendi içinde, toplumla ve kâinatla bütünleşmektedir. Peyami Safa, roman

başkişisi Ferit'in yaşadığı oluş ve değişme sürecini modern roman tekniklerini kullanarak dramatik bir yapı içinde ifade etme güç ve fırsatına sahip olduğu ve eserde büyük ölçüde dramatik bir yapıyı gerçekleştirdiği hâlde, felsefesini norm karakter Yahya Aziz'e felsefî deneme üslubu içinde ifade ettirerek eserin estetik bütünlüğüne zarar vermektedir. Böylece geleneksel romanda yorum yapan, her şeyi bilen gözlemci ve güvenilir hikâyecinin yerini Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda bir norm karakter almaktadır.

Romanın özellikle birinci bölümünde, roman dünyasının gerçekleri, bir merkez yansıtıcının bilinç süzgecinden geçirilerek okuyucuya verilmektedir. Geleneksel romanda kullanılan her şeyi bilen güvenilir bir gözlemci olan hikâyeci, eserin dramatik yapısı içinde sadece bağlayıcı bir rol oynamakta ve yazarın karakterlerine dıştan bakmasını sağlamaktadır. Bunun dışında modern romanın objektiflik idealine uygun bir şekilde yazar, büyük ölçüde roman dünyasının dışında kalmaktadır. Eserde sosyal ilişkiler ağını oluşturan fon karakterler, çeşitli bakış açıları, söz ve davranışları ve geçmişlerini içinde bulundukları hal ile birleştiren monologlarıyla objektif bir şekilde çizilmektedirler. Başkişi Ferit'in yaşadığı ruhsal macera, özet tekniğine başvurulmaksızın iç monologların tabiî akışı içinde dramatize edilmektedir. Yazar, bu iç monologlarla başkişinin yaşadığı dramatik büyüme sürecini hem dolaysız şekilde okuyucuya vermekte, hem de iç monologları dış dünyanın gerçeklerini yansıtan bir ayna gibi kullanmaktadır. Böylece yazar, roman başkişisinin iç monologlarında sübjektifi yakalayabildiği ölçüde de, modern romanın objektiflik idealini gerçekleştirmektedir. Eserde, yazarın bakış açısı ile Ferit'in bakış açısı arasındaki kinaye mesafesi, Ferit'in yaşadığı büyüme sürecinin sonuna kadar başarılı bir şekilde muhafaza edilmektedir. Ancak, romanda zaman zaman

başkişinin bakış açısı ve her şeyi bilen hikâyecinin bakış açısını birbirinden ayırt etmek güçleşse de, bu eserin yorumunu büyük ölçüde etkilememektedir.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda roman başkişisi Ferit'in büyüme sürecini incelerken önce, 'reddedilen', sonra da benimsenen' değerleri gözden geçirmek gerekir. Büyüme sürecinin başında hayat felsefesi olarak pozitivizmi benimsemiş olan Ferit, Babalar ve Oğullar'ın Bazarov'u, Suç ve Ceza'nın Raskolnikov'u gibi, çoğunlukla kalbin değerlerini, gelenekleri, klasik toplumlarda manevi değerlerin temelini oluşturan Tanrı fikrini ve kâinatta ebediyen var olan ilâhî bir düzen anlayışını reddetmektedir. Peyami Safa da, 'nihilizm'i işleyen Turgenev ve Dostoyevski gibi, 'Biliyorum öyleyse varım' hükmü üzerine inşa edilen, insan gerçeğini bilimsel bulgularla sınırlayan bir dünya görüşünün sübjektif bir yaklaşım olduğunu ve bir küçük sarsıntıda yıkılıp müritlerini değer boşluğunda bırakacağını ifade etmektedir. Nihilizm, böyle tek tuğla üzerine inşa edilen bir inanç sisteminin yıkılmasıyla ortaya çıkan bir değer boşluğu veya değerler anarşisidir. Çağımızda insan-merkezli bir kainat görüşüne dayanan hümanizm ve pragmatizm, zaman ve mekânda mutlak gerçeğin olmadığını, en objektif gerçeğin çok ve çeşitli bakış açılarının kesiştikleri noktada bulunduğunu, eyleme dönüşmeyen ve tecrübenin süzgecinden geçmeyen fikirlerin gerçek ve geçerli olamayacaklarını vurgulamaktadır. Hümanizm, sentezleyici bir metot olarak tecrübe ve deneyi eşdeğerde tutmakta, geçmişten miras alınan manevî değerlerin gerçeklik ve geçerliliklerini eleştirici aklın süzgecinden geçirerek yenilemektedir; kısaca pozitivizmin insanlığa kazandırdığı bilimsel sistemleri, manevî değerlerin çağdaşlaştırılması ile beslemektedir. Çağımız düşünüyorum ve hissediyorum, öyleyse nisbî anlamda varım' diyen bir hükmü felsefesine temel yapmıştır.

Modernizmin temeli olan bu gerçek anlayışını kabul eden Peyami Safa'nın pozitivist Ferit'e büyük saygı duyduğu bir gerçektir. Eserin I. bölümünde Ferit'in reddettiği değer ve kurumlar, gerçekten özünü kaybetmiş, eskimiş kurum ve değerlerdir. Muhtarın temsil ettiği duygusal milliyetçilik, Vafi Bey'in şarlatan dindarlığı, Cevat Fenmen'in dogmatik pozitivizmi, Fenmen ailesinin evlilik dışı ilişkileri, küçük Babuş'un gazete satarak geçindirdiği ailenin yaşadığı sefalet; kısaca Türk toplumunda yanlış Batılılaşmanın sebep olduğu bu değerler anarşisi, Ferit'in eleştirdiği ve reddettiği değer ve kurumlardır. Ferit, içinde yaşadığı toplumun maddî ve manevî değerlerinin çözüldüğünü gören ve bunun için ıstırap çeken bir entelektüeldir. Aslında Ferit'in üstün fikir gücüne rağmen, herhangi bir amacı gerçekleştirmekteki kararsızlığını ve irade zayıflığını vurgulamakla, Peyami Safa, güçlü bir zekâyı verimli kılan kalbin değerlerinin ve inancın önemini ifade etmek istemektedir.

Bir materyalist olduğu sürece insanı kimsayal bir etkitepki maddesi olarak tanımlayan Ferit, kadın-erkek ilişkisinde şehvetin tatminine biyolojik bir ihtiyacın giderilmesi olarak bakmaktadır. Kaldığı pansiyonun temizleyicisi Fatma ile bu ihtiyacını gidermekten çekinmeyen Ferit'in, sonra bu hareketinden dolayı hicap duyması ve kendisini kınaması, onun olumlu yönde gelişmesini sağlayacak bir potansiyele sahip olduğunun ifadesidir. Toplumun bu gibi arzuların gelişigüzel tatminine engel olan değerleriyle alay eden Ferit, bir hedonist olarak bu çeşit dürtülerin tatminine engel olan yasaklardan dolayı acı çekmektedir. Kız arkadaşı Selma'yı da cinsi ihtiyaçlarını doyurmak için kullanmak isteyen Ferit'in iç çatışması, reddedildiği anda başlamakta ve sosyal ahlâk seviyesine sıçradığı ana kadar devam etmektedir. Bu çatışma, id ve süper ego, birey ve top-

lum, beden ve ruh, karanlık ve ışık, bilim ve din arasında yer almaktadır. Ferit, Selma'yı bedenî ihtiyaçların ötesinde sevdiğini anladığı an, daha yüksek bir varoluş seviyesine sıçrar ve eser yapıca traji-komik bir çizgiye sahip olur. 'Kadının inkılabı cinsi hürriyetinden başlar' (Peyami Safa, 1949: 132) diyen Saim'i kınar ve 'temiz bir aile özleyişi' (1949: 133) içinde eski arkadaşından ayrılır. Selma'yı cinsî ihtiyaçları söz konusu olmadığı zaman da seven Ferit, ruhun varlığına inandığı ölçüde asıl görevinin müspet felsefeyi aşmak olduğuna karar verir: "Eğer bana 'Bu budur bu'dan başka bir şey söyleyemeyen müspet felsefeyi aşamazsam, aklın tamamıyla lüzumsuzluğuna inanacağım" (1949: 182) der. Aşkın ıztırap veren eğitim süreci sonunda insanı ruh-beden sentezi olarak kabul edecek olgunluğa erişen Ferit, **Babalar ve Oğullar'ın** Bazarov'u gibi değer boşluğuna düşmez; maddî değerlerin manevî değerler için altyapı oluşturduğunu insan zekâsının, arayışına metafizik bir alanda da devam etmesi gerektiğini anlar.

Bunun dışında Peyami Safa, ruhun varlığını ispatlamak için, Ferit'in yaşadığı metapisişik olayları delil olarak göstermekte rasyonel olmayanı rasyonel metotlarla açıklamak gibi bir hataya düşmekle kalmaz, eserinin mantık dokusunu da zedeler. İnsanî aşkı yaşayarak zevk prensibinden sosyal ahlâk seviyesine sıçrayan Ferit, insanın büyüme sürecinin son merhalesinin insanî aşkla bütün insanlığa bağlanmak olmadığını, hür irade arayışının daha yüksek bir moral seviyede olması gerektiğini idrâk eder. Ferit, gerçek arayışın da, insanın, zekânın bütün potansiyellerini tükettikten sonraki arayışını metafizik boyutlarda da sürdürmesinin gerekli olduğuna inanır.

Berna Moran, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Peyami Safa'nın "...karşısına aldığı büyük düşman artık

yalnızca materyalist bir ahlâk görüşü değil, materyalizme, pozitivizme, determinizme dayanan tüm müspet ilimlerdir, der," (1949: 212).

Peyami Safa, Berna Moran'ın yorumunda olduğu gibi bu eserinde hayatı inkâr eden bir mistisizme (ascetism) kaçmamış, aksine çağdaş Batılı muhafazakârlar gibi gerçek arayışının sadece madde dünyasıyla sınırlanamayacağını, maddenin imkânlarını tükettikten sonra, onun metafizik boyutlarına da uzanması gerektiğini vurgulamıştır. O, bilimsel olsun veya olmasın, sadece nisbî gerçeklerle yaşadığımız bir çağda, imanın kendi kendisinin gerekçesi olduğunu görmüş, ebediyen var olan bir düzenin yaratıcısı olan Tanrı'yı yani mutlak gerçeği hem tümevarım, hem de tümdengelim metotlarıyla aramak istemiştir. Yazar, hümanistlerin 'İnanmak için bilmek' felsefesinin üzerine 'İnandığım için bilmek istiyorum' felsefesini koymak istemiştir. Kısaca Peyami Safa da, çağdaş hümanizmin iman konusundaki tavrını benimsememiş, başkişisi Ferit'e imanın postulatlarını yaşayarak ispatlamak yolunu seçtirmiştir. Ferit, yaptığı yeni seçimle değer boşluğuna düşmekten kurtulmuş ve eriştiği olgunluk seviyesini şöyle ifade etmiştir:

> *Eğer insanın aradığı mana kendi icadı değilse, manaya mana veren kendisi değilse, bu Allah'ın hikmetinden başka nedir? Bir zerresi insanın şuuruna dolan muazzam bir şuurun niyetinden başka nedir? Onun varlığı ve yokluğu hakkında bir karara varmak için, ya her biri kendi tecrübelerimizin yoluyla ferdî ve mistik bir sezişi kendimize rehber edeceğiz; veya evrensel bir anlayışı doğrulayan küllî mefhumlar delaletiyle düşüneceğiz. Birincisinde tecrübemiz tamamıyla şahsî olduğu için, evrensel bir anlayış tasdiğinden mahrum kalacak, bizim kendimizde bile bunun bir deli kuruntusundan ibaret olduğu şüphesini uyandıracaktır. İkincisinde kül-*

lî mefhûm her objenin ve hadisenin kendi kendisini vücuda getiren hususî ve ferdî karakterini ifadeden mahrum kalacak, bizi bir muhayyel cevherler alemi önünde bulunduğumuz şüphesi içine atacaktır. Medrese kavgasından kaçan en müspet felsefesinin bile küllî mefhumlarla realite arasındaki barışmazlık yüzünden yine ona düştüğünü görmüyor muyuz? Sistem kavgalarının devamına verilecek en doğru mana bu değil midir? Ben sizin kadar okumadım. Fakat süpekülatif düşünmeye başladığım günden beri küllî mefhûmla medlulü arasında kaçan ve yakalanamayan bir şey olduğunu ve bu şeyin bizzat ismi olmayan realitenin kendisi olduğunu yaşayarak anladım, (1949: 182).

Yukarıda da söylendiği gibi, Peyami Safa, **Matmazel Noraliya'nın Koltuğu**'ndaki dinamik hayat felsefesinin bütün safhalarını roman başkişisi Ferit'in büyüme süreci içinde dramatize etmek yerine, geleneksel romanın yorumcusuna benzeyen bir karaktere ifade ettirmiştir. Böyle yapmakla eserin estetik bütünlüğünü de zedelemiştir. Ancak, edebî eleştiride söz konusu eserin perspektifini -değerler hiyerarşisi- de çizmek gerekli olduğu için bu felsefeyi bütünüyle görmek faydalıdır. Romanın yorumcusu Yahya Aziz, çağımızda Batılı yeni klâsiklerin ve yeni romantiklerin -küçük bir farkla- metafiziklerini ve epistemolojilerini benimsemiş görünmektedir. O da, nihaî gerçeği madde-mana sentezi olarak gören bir tekçi (monist)dir. Mutlak anlamda gerçek olan bu madde mana sentezi, çokluktan oluşmuş, kendi içinde tutarlı ve ahenkli bütündür. Bu mutlak bakış açısıyla mukayese edildiği zaman, zaman ve mekânda ifade bulan ideolojilerin hepsi nisbî anlamda geçerli ve gerçektirler.

Bu felsefe içinde insan hayatı dinamik bir oluş sürecidir. İnsanın misyonu zaman ve mekânda sahip olduğu cevherin bütün potansiyellerini gerçekleştirmektir. Hristi-

yan varoluşçuları gibi insan hayatını üç merhaleye ayıran Peyami Safa'nın zevk prensibine göre bedenî zevklerini tatmin ederek yaşayan insanı, bununla yetinmeyip sosyal sorumluluklarını yüklendiği bir ahlâk seviyesine erişmesini insanî aşkla mümkün kılar. İnsanî aşkla ilâhi aşk arasında sıkı bir ilişki gören Batılı yeni klasikler gibi, Peyami Safa da Ferit'in sosyal ahlâk seviyesine erişmesini insani aşkla mümkün kılar. Ancak, sosyal ahlâk seviyesi, gerçeği arayan insan için aşılması gereken son merhale değildir. İnsanın kendi isteklerini imanın temel istekleriyle özdeşleştirip uygulayabildiği seviye ise gerçek varoluş seviyesidir. Fakat bu seviyeye erişmek normal insandan ziyade, azize mahsustur. Büyük bir ihtimalle Peyami Safa, felsefesinin bütününü norm karakter Yahya Aziz'e ifade ettirmekle, Ferit'in henüz bu seviyeden çok uzak olduğunu da söylemek istemiştir. Peyami Safa, hayattaki büyüme sürecinin sebep-netice zincirini aşan büyük sentezlerle gerçekleşeceğine inanmıştır. Bu sentezlerin, imtiyazlı anlarda, zaman ve ebediyetin kesiştiği anlarda yaratılması, Batılı yeni romantiklerin ve yeni klâsiklerin inançlarına da uygundur. Bir farkla ki yeni romantikler bu anlarda insanın tanrılaştığına inandıkları hâlde, yeni klâsikler insanın Tanrı'nın temsil ettiği mutlak gerçeğin bir benzerini oluşturabildiğine inanmışlardır. Roman başkişisi Ferit, böyle imtiyazlı anlar (epiphany) yaşamakta, ruhunda oluşturduğu kusursuz ruh-beden dengesi sayesinde gerçeği daha objektif bir şekilde, bütün boyutlarıyla görebilmekte öznel ile evrenseli, fikirle olguyu birleştirebilmektedir:

> *Aziz'e göre diyalektiğin üçüncü hareketine henüz çıkılamamıştır. Ve sentez mümkündür. Bir tarafın hatası gerçeği 'hususî ve ferdî'ye bağlaması, öteki tarafın hatası 'umumî ve müşterek'e bağlamasıdır. Bir şey, var olabilmek için hususî ve umumî vasıfla-*

ra aynı derecede muhtaç olduğuna göre, gerçeği bunlardan yalnız birine bağlamak mümkün değildir. Bundan başka, umumî; ancak hususîlere göre umumîdir, öteki umumîlere göre kendine has vasıfları olduğu için hususîdir. Meselâ adın umumî bir fikir oluşu, ayrı ayrı adların hususîliklerine göredir; fakat öteki varlıklar arasında bu umumî fikir, bir şeyin gerçekten var olabilmek için muhtaç olduğu umumî ve hususî vasıflara aynı zamanda sahip olduğuna göre, gerçekten vardır. Bir cevher ifade eder. Ve Aziz 'e göre ilâhî bir plânsız cevher, cevhersiz kabiliyet ve kabiliyetsiz 'imkân' yoktur. Çünkü imkân, sonraya ait bir kaderin önceden bulunması demektir. İstidat ve temayül geleceğe yönelmiş bir gizli niyetin ilk belirtisinden başka nedir? Ve geriye doğru gidildikçe, bu niyetler silsilesinin başında bir ana plândan başka ne görülebilir? Umumî fikirler, ana plânın cevher kalıplarıdır: Objeler ve bireyler bunların zaman ve mekân içinde gerçekleşmeleridir. Umumî fikir ve cevher hakikî, obje ve birey gerçektir (1949: 286).

Sonuç olarak, Peyami Safa, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda dogmatik maddeciliği olduğu kadar hayatın gerçeklerini inkâr eden mistik (ascetic) bir inancın dogmatik tavrını da aynı ölçüde insan hayatıyla bağdaşamaz bulmaktadır. Kâinatta her şey, hiç bitmeyen bir değişme ve oluş süreci içinde olduğuna göre, bu değişken gerçeği kavrayabilmek için, insanın ona çok yönlü yaklaşması, onu zekâ seviyesinde yakalayabildiği gibi, sezgi seviyesinde de yakalayabilmesi gerekmektedir. Gerçek çok boyutlu olduğuna göre, insanm sahip olduğu bütün unsurları kendi benliği içinde, hiyerarşik bir düzende dengelemesi; yani gerçek anlamda var olması ve gerçeğin her boyutunu kavrayabilecek bütünlüğe erişmesi şarttır. Bu eserde yazar, insanın yaşaması gereken dinamik büyüme süreci içinde milliyetçiliği sosyal ahlâkın ilk merhalesi olarak görmektedir. Milletini sevecek kadar kendi benliğinin kabuklarını çatlatan insan, bütün insanlığı sürecek kadar yüceldiği za-

man, hümanist ahlâk idealine ulaşmaktadır. Bu felsefe içinde insanın erişeceği son merhale iman seviyesidir. Bu seviyede de insan Tanrı buyruğuyla kendi isteklerini özdeşleştirerek hür iradeye sahip olmaktadır. Peyami Safa, iman seviyesinde yaşamanın çok ıztıraplı bir süreçten sonra erişilebilecek bir olgunluk seviyesi olduğunu ve bu seviyeye erişmenin pek az kişiye nasip olduğunu bilmektedir. Eserin en önemli mesajlarından biri de, zaman ve mekânda gerçeklerin ve değerlerin nisbî ve yoruma açık oluşudur. Bu bakımdan yazar, zaman ve mekânda dogmatizme ve mutlakçılığa karşı tavır almıştır. Ebediyen var olan ilâhî bir düzene inanan insan bile inancın temel ilkelerini insan hayatının gerçeklerine göre ve çağın bilinci içinde, yeniden yorumlamak mecburiyetindedir.

HUZUR

Ahmet Hamdi Tanpmar (1901-1962) "**Huzur**" (1949) adlı romanında, yıkılan koca imparatorluğun, muhteşem bir geçmişin enkazı üzerine inşa edilen son Türk devletinin maddî ve manevî değerlerinin sorumluluğunu yüklenecek olan yeni Türk aydın tipini yaratmıştır. Romanın özü, *"hâl'in arz ettiği sefalet ve çözülmüş bir kültürün değerler anarşisi içinde bile ihtişamını koruyan bu geçmişin büyüsünden kurtulabilen Mümtaz'ın ruhsal büyüme sürecidir."* Bu süreç içinde Mümtaz "geçmiş bilincini" tarih bilincine dönüştürecek; yani asırlar boyu büyük bir medeniyete hayat kaynağı olan geleneğe akılcı ve eleştirici bir tavır geliştirebilecek, onu çağın bilinci ve tecrübesinin hamurunda yoğurup yenileyecektir. Kısaca bir topluma hüviyetini kazandıran değerlerin şekilce değişik, özde yaşamasını sağlayabilecek yeni bir senteze ulaşacaktır. Yeni Türk devletinin kültür krizine çözüm getirecek olan yeni aydın Müm-

taz, kendisini dünyadaki medeniyet halkalarını oluşturan kültürlerin aydınlarından daha sorumlu bir mevkide bulmaktadır; çünkü yeni Türk toplumu kendisine yeni bir hedef çizmiştir. Doğu medeniyet dairesinde asırlar boyu geliştirdiği değer yargılarını Batı medeniyet dairesini oluşturan özle yenileyecek ve Tanpınar'ın dediği gibi, kendi kültüründe, gecikmiş de olsa bir Rönesans yaratacaktır; hem millî hem de evrensel olan sentezi, harsı oluşturacaktır.

Tanpınar, Huzur'da, Mümtaz'ın ruhsal gelişme sürecini, çağdaş bir felsefe olan Yaratıcı Evrim Teorisine (Evolution Creative) ve Bergson'un "duree" kavramına uygun olan "bilinç akışı" tekniğiyle vermekle, eserinde öz ve biçim örgüsündeki tekliği sağlamış ve ona organik bir bütünlük kazandırmıştır. Kültürde evrim, 'geçmiş'in 'hâl'in potasında eritilerek sebep ve netice zincirinin dışında oluşturulan sentezlerde gerçekleştiğine göre, Mümtaz'ın tarih bilinci de hem 'geçmiş'i çok iyi bilmesiyle hem de onun sağlam köklerine yeni gövdeler aşılayarak sebep-netice determinizmini aşmasıyla mümkün olabilecektir. Bu bakımdan Mümtaz'ın ruhsal gelişim sürecindeki sentez yapma anlarını (epiphany); yani dikine sıçramaları çalışmak, Tanpınar'ın eserinde sunduğu değerler hiyerarşisini veya perspektifini ortaya çıkarmak demektir.

Tanpınar'ın Huzur'u hem psikolojik bir roman, hem de bir fikir romanıdır. Yazar, eserinde hem başkarakteri Mümtaz'ın herhangi bir birey olmasını, hem de bütün Türk aydınlarının temsilcisi olmasını sağlamış; yani sosyal bir tip de yaratmıştır. Huzur, otobiyografik bir roman olduğu hâlde otobiyografi değildir; çünkü eserin bütünlüğünü, içindeki mantık dokusuna zarar vermeksizin, yazarın dünya görüşünü ve sosyal gerçeğini bir bütün içinde suna-

bilen hayal gücü sağlamaktadır. Mümtaz'ın fiziksel varlığının bilincine varışından evrensel sevgiye yücelişine kadar yaşadığı bilinç patlamalarının, ulaştığı sentezlerin anlam ve önemini anlayabilmek için, eserde yazarın kullandığı kinaye mesafesini dikkatle takip etmek gerekmektedir. Yani Mümtaz'm başlangıçta oldukça dar olup gittikçe genişleyen görüş açılarıyla roman dünyasındaki mutlak görüş açısının arasındaki mesafeyi gözden kaçırmamak gerekmektedir. Huzur'da bu kinaye mesafesini takip etmek çok zordur. Çünkü Tanpınar da, Mümtaz gibi, geçmişin ihtişam ve büyüsüne kapılmakta ve okuyucu da kendisini bu şiir dünyasının akışına kolayca terk edivermektedir. Yorumda romanm perspektifine sadık kalmak, Mümtaz'la Tanpmar'ın görüş açılarının çakıştığı anları kaçırmamakla mümkündür. Aslında Tanpınar, bu otobiyografik eserde kendi görüş açısını temsil edebilecek bir tip daha yaratmıştır. Bu da, eski Kuvay-ı Milliyecilerden tarih öğretmeni İhsan Bey'dir. Yazar, eserdeki fikir atmosferini yaratmak için kullandığı fon karakterlere görüş açılarını ifade etme fırsatını verdiği anlarda, kendi normlarını da İhsan'a ifade ettirerek okuyucuya yine kendi tercihlerini objektif bir şekilde verebilmektedir.

İhsan, tip olarak, hem Türk aydınının hem Türk toplumunda norm olan aile babasının hem de yüklendiği büyük mesuliyetleri yiğitçe taşımasını bilen, yeni Türkiye'nin geleceği emanet edeceği gençleri yetiştirmeyi şeref bilen Türk öğretmeninin sembolüdür. Gerçek ve sembolik anlamda, hemen hemen çoğu yetim olan Türk gençlerinin onun gösterdiği ışıklı yolda ruh ve beden potansiyellerini en kısa zamanda gerçekleştirebilmeleri mümkündür. İşte hem gerçek hem de sembolik anlamda yetim olan Mümtaz'm tek talihi, böyle yüce ruhlu bir insanın müridi olmasından ileri gelmektedir. O hâlde İhsan'ın karakterini en

belirgin çizgileriyle tanımak, Mümtaz'ın kendisini gerçekleştirme sürecini yanılmadan takip etmek için şarttır.

Batı medeniyetinden nasibini almış ve millî değerlerin özüyle onu birleştirebilmiş olan İhsan için evren, bir madde ve ruh sentezidir. Yine ruh ve beden sentezi olan kendi varlığının olağanüstü bütünlüğünü Tanrı'nın varlığına delil olarak gören İhsan'a göre en büyük mutluluk, insanın ölüm gerçeğine rağmen kendisini bilmesi, kendisine sadık kalması ve kendisiyle barışık yaşamasıdır.

İhsan'ın görüş açısından huzur, daha sonra Mümtaz'ın da kabul edeceği gibi, hayata ölümün her şeyi yerli yerini yerleştiren görüş açısından; yani iman seviyesinden bakmakla mümkündür. Kendi ruhunda ruh ve beden hiyerarşisi kurmuş, maddeyi reddetmeyen, inancını ve geniş kapsamlı bilincini karar ve seçimlerinin kaynağı yapmış olan İhsan, kendi vicdanında inandığı sistemin bir örneğini yaratabildiği için, hür iradeli bir kişidir. İhsan bu konudaki fikirlerini şöyle ifade ediyor.

> *"İnsan için asıl saadet bu... Sonunu bile bile ve sonuna rağmen, kendisini idrak etmek. Kollarımı göğsümün üzerine kavuşturuyorum. Adalelerimi yokluyorum. Basit bir şey. Fakat bütün ölüm çarkına rağmen kendimi ikrar ettim. Varım, diyorum; fakat yarın olmayabilirim, yahut bir başkası, bir budala, bir bunak olabilirim... Fakat şu dakikada varım... Varız, anladın mı Mümtaz. Varlığını sevebiliyor musun? Uzviyetine dua edebiliyor musun?"* (Tanpınar, 1949: 217).

Yine aynı konuda İhsan, Macide'nin "Varlık yalnız Allah'ın değil midir?" sorusuna verdiği cevapta maddî varlığı Tanrı'nın varlığına delil olarak gösteriyor.

> *"...ama biz de varız; belki biz var olduğumuz için o kuvvetle var,"* (1949:217).

Kendisini, içinde doğduğu kültürün gerçek değerlerini hâlâ aramakta olan Mümtaz'ın "Biz neyiz?" (1949: 221) sorusuna, biz "Nevâkârız. Bu mahur besteyiz, bunlara benzeyen nice nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz", (1949: 221) diye cevap veren İhsan, kendi benliğinde ruh ve beden dengesini kurabildiği gibi, zamanda da "geçmiş'le hâl" arasındaki altın köprüyü kurabilmiş, "geçmiş"in "hâl"de var olduğunu "hâl"i inkâr etmeksizin kabul etmiş bir kişidir.

Tanpınar gibi, kültürü bir devamlılık içinde düşünen İhsan, değişme olgusunu yaşamanın şartı olarak görmektedir. Toplumda ekonomik çıkmazların aşılabilmesi için, o toplumun önce kendi hüviyetini bulması gerekmektedir. Hüviyetini arayan bir toplum ise, onu ancak geçmişin enkazı içinde bulabilecektir; O hâlde, yaşama gücü olan gelenek değerleri, çağın bilinci içinde yenilenmeli ve duygu hayatımızın bir parçası olarak dinamizm kazanmalıdır. Toplumca paylaşılan çağdaş bir perspektif içinde çağın değerleri kadar geçmişin değerleri de önemli ve anlamlıdır. Ancak böyle bir kültür zemini, bir toplumu ekonomik refaha götürebilecektir. İhsan'a göre, Doğu-Batı sentezini oluşturabilmek için, Türk aydının önce reaksiyoner olmaktan; yani hem geçmişinin büyüsüne kapılıp zamanın gerçeklerini inkâr etmekten hem de kendisini bilmeksizin anlayamayacağı Batının hayranı olmaktan vazgeçmesi gerekmektedir. İhsan bu konuda şöyle diyor:

> *"Güçlük var. Fakat imkânsız değil, biz şimdi bir aksülâmel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede'yi, Wagner olmadığı için, Yunus'u Verlaine, Baki'yi Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz.Uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz hâlde çırılçıplak yaşıyoruz. Coğrafya,*

kültür, her şey bizden bir yeni terkip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamaya çalışıyoruz," (1949: 228).

Bu büyük sentezi oluşturacak olan Türk aydınının, önce kendi benliğindeki bütünlüğü oluşturması, kalp ve dimağ, duygu ve düşünce birliğine sahip olması ve gerçeği sadece bu bütünlüğün mümkün kılacağı objektif bir bakışla görmesi gerekmektedir. Eylem adamı olmanın da şartı, duyguyu düşüncede ve düşünceyi de duyguda yaşamaktır. İhsan şöyle diyor:

"Şu tefsir yok mu bir eserin üzerinde ve onu sende yaşayan insan tecrübesine mal etmek; bir ona başlasak. İşte onu yapamıyoruz. Demin sevmek dedim; fakat sevmek de kâfi değil; daha öteye geçmek lâzım. Fikri ve duyguyu canlı bir şey gibi yaşatmayı bilmiyoruz. Halbuki halkımız bunu istiyor," (1949: 228).

Gerçekçilik konusunda İhsan da Tanpınar gibi düşünmekte ve bütün ideolojileri tek bir hükmün üzerine inşâ edilmiş, insanı nihilizme götüren fikir dizileri olarak görmektedir. Gerçeğe ise çok bakış açılı bir yaklaşımla varılabilir. İdealizm çağımızın geride, XIX. yüzyılın sonunda bıraktığı bir felsefedir. İhsan'a göre Türk aydını kendisini bu soyut ideolojilerden arındırıp gerçeği bütün benliğiyle kucaklamalı ve onu bütün boyutlarıyla görmelidir. Yarının Türkiyesini böyle gerçekçi aydınların kuracağını söyleyen İhsan, gerçekçiliğini şöyle ifade ediyor:

"Ben Türkiye'yim. Türkiye benim adesem, ölçüm ve realitemdir. Kâinata, insana her şeye oradan, onun açıklığından bakmak isterim," (1949:231).

İşte Mümtaz'ın hayatının en kritik gününü; yani 1938 yılının bir ağustos gününü onun bilinç akışına çerçeve teş-

kil eden olaylarıyla birlikte yaşarken, okuyucunun göz önünde bulundurması gereken Tanrı, insan, kültür, değişme ve gerçeklik kavramları bunlardır. Çünkü okuyucu, yirmi dört saat içinde, Mümtaz'ın geçmişi "hâl"in potasında nasıl eritip onun yaratıcı bir geleceğe doğru akmasını sağladığını; yani büyüyüp gerçek bir aydın oluşunu; ancak bu açıdan bakarsa açıkça anlayabilecektir.

Tanpınar, eserin kusursuz mantık dokusunu oluştururken, bizi Mümtaz'ın bilinç akışına terk ediyor ve onun benliğindeki potansiyelleri vurguluyor. Önce kendimizi Mümtaz'ın bilinç akışı içinde ana ve babasını bir hafta arayla kaybettiği, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılı devletler tarafından paylaşılıp istilâ edildiği günlerde buluyoruz. S'nin işgal edildiği gece öldürülen kocasını gömdükten sonra yavrusunun elini sımsıkı kavrayarak geleceğe doğru kararlı adımlarla yürüyen Türk anasından Mümtaz'ın ilk öğrendiği şey, kararlılık, sebat ve tahammüldür. Mümtaz'ın ömür boyu hatırladığı geçmişe ait sahnelerden biri şöyle ifade edilmektedir:

> *Hafızasında gerisi gelmeyen bir kaç hayal vardı. Bunlardan biri, annesinin yola çıkar çıkmaz değişmesiydi. Artık o, kocasının ölüsü üzerine ağlayan, sızlayan kadın değildi. Yola çıkmış, oğlunu ve kendisini kurtarmaya çalışan kadındı. Sessiz, sedasız küçük kafileyi idare edenlerin dediklerini yapıyordu. Oğlunun elinden sıkı sıkı tutmuş, yürütüyordu. Mümtaz avuçlarında hâlâ bu kitlenmenin, belki ölümün ötesine kadar sürecek kavrayışını duyardı,* (1949: 21).

Mümtaz'ın gelecekte şahsiyetini bulmasında çok büyük rol oynayan tecrübelerden birisi de S'den kaçarken, yolda kafileye karışan bir genç kızın kollarında geçirdiği gecedir. İlk gençlik çağının daha başlangıcında olan Müm-

taz, sadece fiziksel olan bir aşk tecrübesinde bile zaman ve mekân içinde bir çeşit sembolik ölüş ve dirilişlerin insanı varlığın bütünüyle birleştiren bir yönü olduğunu fark ediyor ve ayrıca, kendi fiziksel varlığının bilincine eriyor. Ayrıca Mümtaz bu mecazî ölüş ve dirilişlerle babasının maddede yok oluşu arasında da bir ilişki kurmakta ve açık seçik anlayamasa da hayatın mutluluk ve keder, doğuş ve ölüş gibi birbirine zıt unsurlardan meydana geldiğini sezebilmektedir. Tanpmar Mümtaz'ın ruh hâlini şöyle çözümlemektedir:

> *Ve bu arzu en son haddine, şuurun kaybına vardığı insan ve etrafın adeta birleştiği anda bütün o yorgunluk ve acıların harap ettiği beden birden bire uykuya geçiriyordu. Gariptir ki, uykuya başlar başlamaz hep bir gece evvel bayıldığı zaman ki rüyayı, babasını, büyük kesme billur petrol lâmbasıyla görüyor; fakat hayal kendisini ilk defa duyuran acıyla beraber geldiği için, onu çok defa şiddetle uyandırıyor. O zaman içindeki acı, kucağında yattığı genç vücuttan bütün uzviyetini kaplayan hazla birleşiyor, garip çift manalı ve vücutlu bir şey oluyordu,* (1949: 23).

Böylece sadece fiziksel varlığının sırlarına açılan Mümtaz, ondaki sırda hayat boyu arayacağı daha yüksek seviyedeki gerçeğin tomurcuklarını buluyor. Pek çok kişinin hiçbir şekilde ulaşamayacağı bu gerçeğin daha çok küçük yaşta Mümtaz tarafından öğrenilmesi, gelecekte varılacak hedefler açısından çok olumlu bir başlangıçtır.

Fiziksel varlığının farkına varan Mümtaz, bedeniyle olduğu gibi tabiatla da bütünleşebilme, o muazzam bütünün bir parçası olabilme potansiyeline de sahiptir. Eserin mensur şiir olan bir paragrafında Mümtaz'ın, annesiyle beraber kaçıp sığındığı B'de, tabiatın büyüsünde kaybolduğu bir an şöyle anlatılmaktadır:

Çünkü gündüzleri sadece yosunlu, rüzgârın, yağmurun sünger gibi delik deşik ettiği taş parçaları olan kayalar, bu saatte birdenbire canlanırlar, birdenbire kudretleri ve cüsseleri insanın çok üstünde, talih gibi susan ve yalnız varlıklarının içimizdeki akışıyla konuşan bir yığın hayal varlık, Mümtaz'ın etrafını alırdı. Ve Mümtaz onların arasında küçücük cüssesiyle, içinde genişleyen hayat idrakiyle bütün benliğini saran o acayip, kökü çok derinlerde korkunun rüzgârında dağılmaya çalışırdı, 1949: 27).

Mümtaz'ın kendi gerçeğini aşarak sosyal gerçeklere, başkalarının dünyalarına sızabilme potansiyeli ise ölüm döşeğindeki anasının, yavrusunun geleceği hakkındaki gizli ıztırap ve endişelerini, bütün Anadolu kadınlarının ortak malı olan bir türkünün sözlerinde hissedişinde vardır. Bu ortak bilinci Tanpınar şu mısralarda yansıtmıştır:

Akşam oldu yakamadım gazını
Kadir Mevlâm böyle yazmış yazını,
Doya doya sevemedim kuzumu,
Ben ölürsem yavrum seni döverler
(1949:30)

Büyük bir sevme ve kendi dışında bir bütünle birleşme potansiyeline sahip olan Mümtaz içindeki sevgi filizini büyütecek ilk kadını, anasını yitirdikten sonra tabiattan kopmakta ve ona yabancılaşmaktadır. Kendisini güneşin tabiatla kurduğu orkestra ve onun dağıttığı yaşama sevincinin dışında hissetmektedir. Tanpınar, Mümtaz'ın kendisiyle ve dış dünyayla barışık yaşamasını daima sevgi bağı içinde görmekte, sevgisiz her varlığın kendi içinde parçalanıp, tabiat ve gerçekten kopuşunu Mümtaz'ın duygularında şöyle ifade ediyor:

Bu güneş gözlerine Batıyor, paylaşamadığı bir neşe onu rahatsız ediyordu. Çok karanlık, çok siyah, sessiz bir yer istiyordu. Tıpkı annesinin mezarı gibi bir yer, (1949: 32).

Amca oğlu İhsan'ın bir baba figürü olarak dünyasına girmesi bile Mümtaz'ın kendi içindeki bu parçalanma ve dış dünyadan kopuşunu tedavi edemez. İhsan'ın Macide gibi "etrafındaki her şeye kendi saadet duygusunu geçiren" (1949: 34) bir kadınla evlenmesi, evi yuvaya dönüştürüp onun bireylerini güçlü bir sevgi bağı ile bütünleştirir. Mümtaz yeniden "kendisini yeni bir hayatın içinde" (1949: 34) bulur ve bir bütüne ait olma duygusunu tadar.

Kalbini Macide'nin sevgisiyle, dimağını İhsan'ın aydınlık saçan fikirleriyle besleyen, Doğu ve Batı'nın en seçkin eserlerini öğrenerek yetişen Mümtaz, Nuran'la 4 Mayıs 1937'de tanıştığı zaman, Tanpınar'ın sözleriyle, "zihni aşka ve düşünceye" (1949: 36) açılmış doktora tezini yeni tamamlamış genç bir bilim adamıdır. Nuran'ın "insanı aydınlatan ve arzudan biçilmiş libaslar giydiren" bakışıyla "altın bir tepside veya kadife bir yastıkta bir galibe uzatılan o eski kale anahtarları gibi" (1949: 79) bütün benliğini bir bakış ve tebessümle uzatışını kucaklamak için çoktan hazırdır. Daha Nuran'la karşılaştığı Ada vapurunda, Nuran'ın bütün mevsimleri kendisinde toplamış olan kumral başını sever ve aşkı bütün kainatın özü ve birleştirici gücü olarak her türlü ideolojinin üstünde görür, (1949: 78).

Ancak bu birleştirici güç, zaman zaman yoğun tefekkür anları, zaman zaman da olağanüstü hassas yapısının gerektirdiği coşkulu anlar yaşayan Mümtaz'ın benliğinde ruh-beden, kalp-dimağ dengesini kurarak bütünleşmesini sağlayamaz ve bazen "Düşünüyorum, öyleyse varım" bazen de "Hissediyorum, öyleyse varım" diyen bir idealist olmasını engelleyemez. Her romantik şair gibi Mümtaz da

gerçeğin daha çok metafizik boyutlarını görmekte, onu zekâ ve mantığından ziyade duyguları ve hayal gücüyle yorumlamakta, kısaca gerçeği idealize etmektedir. O, insanı tanrılaştırıp onu evrenin merkezi ve değerin kaynağı yapan romantik bir şairdir. Eserin başında Mümtaz, insanı tanrılaştırmakta, insanın büyüklüğünü sözlü gelenekte yaşayan destanların yiğitlik ve kahramanlık kavramlarıyla açıklamaktadır. Nuran'la tanıştığı gün Ada'da arkadaşlarıyla ve İhsan'la buluşan Mümtaz bu konuda şöyle demektedir:

> *"Şair olsaydım tek bir manzume yazardım. Büyük bir destan. İki ayağı üstüne kalkan ilk ceddimizden bu güne kadar insanlığın macerasını anlatırdım. İlk düşünceler, ilk korkular, ilk sevgi, kâinatı gittikçe ihata eden kendi başlarına mevcut olan her şeyi birleştiren zekânın ilk kımıldanışı, tabiata izafe ettiğimiz bir yığın zenginlikler... Allah'ı etrafımızda ve kendi içimizde yaratmamız. Evet tek bir manzume yazardım. İnsanı teganni etmek istiyorum, derdim; maddeyi uykusundan uyandıran ve kâinata kendi ruhunu geçireni teganni edeceğim, ey bütün büyüklüğü ihata eden lisan! Sen bana yardım et... daima öleceğiz ve öldüreceğiz. Daima bir tehdit altında kalacağız. Ben trajedinin kendisini seviyorum. Asıl büyüklük ölüm şuuruna rağmen gösterdiğimiz cesarette,"* (1949: 85).

Mümtaz'ın ölüme meydan okuyan hezeyan ve trajik coşkusuna İhsan'ın verdiği cevapta Tanpınar'ın bu konudaki görüşünü bulmaktayız. Yiğitlik ve cesaret; dövüşmek, ölmek ve öldürmek değildir. İnsan'ın gerçek yiğitliğinin aynası kurduğu medeniyettir. Savaşlarla bunu tahrip etmek, insanın geldiği ilkel başlangıca "gorile doğru" dönüşünden başka bir şey değildir, (1949: 85). Ruhsal büyümesinin bu safhasında Mümtaz'ın geçmişe kaçıp hâlin sorumluluklarından kurtulmasını sağlayan "erüdisyonunu", Tanpınar "garip" bulmakta, bunu bilgiden ziyade "vaktiy-

le yaşanmış hayatların peşinde olmak" şeklinde ifade etmektedir, (1949: 112).

Mümtaz'ın radikal bireyciliği; yani insana toplumun üstünde yer vermesi de onun romantik idealizminin ve hayalciliğinin bir ifadesidir. Tanrılığı insanda bulan Mümtaz için hayatın gayesi, insanın sadece kendisine sadık kalarak kesif şekilde yaşaması ve kendi özündeki potansiyelleri gerçekleştirerek sonuçta kendisinde başlayıp kendisinde bitmesidir. Ruhsal gelişiminin bu safhasında Mümtaz, insanın sosyal mecburiyetlerini göremediği gibi, sanatı ölüm karşısında duyulan endişe ve korkuya çare olarak görmektedir. Mümtaz bu konuda görüşlerini şöyle ifade ediyor:

> *"Herkesin bir talihi var. Ne bileyim ben, bu talihi kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamayı seviyorum; yani sanatı seviyorum. Belki o bizi ölümün en iyi, en rahatça kabul edebileceğimiz çehreleriyle karşılaştırıyor. Şurası muhakkak ki bir insanın hayatı bir sanat eseri kadar güzel olabiliyor,"* (1949: 113).

Romantik şair Mümtaz, sanatın insanı kendisiyle ve ölüm fikriyle barıştırdığına ve sanatçının kendi özüne sadık kalarak öğrendiğine inanmakla, bütün romantik şairlerin işlediği hatayı işlemektedir. Tanpınar'ın Mümtaz ve onun gibi aydın olmaya namzet kişilerden beklediği şey, gerçek arayışında Mümtaz'ın bittiği noktada başlamaktadır. Tanpınar'a göre kendi gerçeğini öğrenen insan, önce sadece sosyal gerçekleri öğrenmeye ve sosyal sorumluluklarını yüklenmeye hazırlanmış bir kişidir. Üstelik insanın büyüme süreci, sosyal ve rasyonel bir varlık olmakla da tamamlanmamaktadır.

İnsanın hayata "ölümün terbiyesinden" bakabilmesi, doğruyu doğru olduğu için yapması ve ölümü, yaşamanın

şartı olarak evrendeki oluş sürecinin bir parçası olarak görebilmesi de gerekmektedir. Halbuki Mümtaz için ümitsizlik, "ölümün bilincidir" (1949: 114), dört tarafımızı saran mengene dişleridir.

Mümtaz, 'hâl'den ziyade 'geçmiş'in büyüsünde yaşamakta, zamanın gerçeklerinden ve kendi sorumluluklarından kaçmaktadır. Tanpınar, IV. Murat'ın gözdesi için yaptırdığı konakta sadelik ve ihtişamı yan yana bulan ve onun büyüsünden kendisini kurtaramayan Mümtaz'a sempati duymaktadır. Geçmişin ihtişamı belli bir ahlâk seviyesinde neler yaratmaya muktedir olduğumuzu göstermek açısından değerlidir. Fakat Mümtaz bu şiirli ve büyülü âlemden kurtulmak ve kendisini bekleyen gerçekleri görmek zorundadır. Tanpınar, Nuran'ın gerçekçiliğiyle Mümtaz'ın geçmiş tutkusunu karşılaştırmaktadır. Geçmişin İkbal'i olmak istemeyen Nuran şöyle diyor:

> *"...Hayır, istemiyorum. Ben Nuran'ım. Kandilli'de oturuyorum. 1937 senesinde yaşıyor, aşağı yukarı zamanımızın elbisesini giyiyorum. Hiçbir elbise ve hüviyet değiştirmeye hevesim yok. Hiçbir umutsuzluk içinde değilim ve bu aynalar beni korkutuyor," (1949, 116).*

Tanpınar, Mümtaz'ın radikal bireyciliğine takındığı kinayeli tavra rağmen, onun kendisi olmak ve önce kendi gerçeğini bilmek için gösterdiği ısrarı takdir etmektedir. Mümtaz'ın içine doğduğu kültürün geçmişini öğrenme tutkusu ve yine kendisinin içinde bulduğu evrenin bütünlüğünü anlayabilmesi, onun ruhsal büyüme süreci içinde "geçmiş"le "hâl" arasında bir köprü kurabilme ve evrenin bir parçası olabilme kapasitesini vurgulamaktadır. Mümtaz evrendeki bütünlüğü şöyle açıklıyor:

"Hakikatte bu konserde büyük küçük yoktur. Herşey ve herkes vardır. Tıpkı etrafımız gibi. Hangi dalgayı hangi ışığı atabilirsiniz? Onlar kendiliğinden yanarlar, sönerler, giderler, tezgâh durmadan işler," (1949:117).

Huzur'un dokusuna mutluluk ve renk katan, Tanpınar'ın, kutsal bir tecrübe olarak sunduğu insani aşk, insanın önce kendinin fiziksel varlığının sırlarına ermesini, kendi varlığı içinde bütünleşmesini ve kendi küçük zindanının duvarlarını aşarak evreni anlamasını sağlamaktadır. Tanpınar, "Mümtaz, oluşun bu zerresi, şimdi kendisini kâinat kadar geniş, sonsuz buluyordu. Nuran'ın varlığıyla kendi varilliğini bulmuştu," (Huzur, s.118'den).

Tanpınar'a göre, aşk insanda ruh ve bedenin sentez oluşturduğu ilahî bir tecrübe, bir ayindir. Vuslat, zaman ve mekânda bir ölüş ve bir diriliş, insanın ruh ve bedeni arasında kurduğu kusursuz denge sayesinde nihai gerçeğin bir benzeri olduğu bir "miraç" anıdır. İnsani aşk, ilahî aşkın zaman ve mekânda yaşanabilecek bir benzeridir. Mümtaz bu konudaki duygu ve düşüncelerini şöyle ifade ediyor:

"Bu derinden kavuşmalar ve bırakınca duyulan hasret tek başına bir ömre sığmazdı. Bu ancak derin ve karanlık zamanda biz bilmeden, mevcut olmadan evvel hazırlanmış şeylerin neticesi olabilirdi. Tek başına tabiat bu yakınlığa varamazdı. Bir insan kendi içinde bir başka insanı bu kadar kuvvetle bulabilmek için sadece tesadüfler kâfi değildir," (1949: 128).

Mümtaz'm idealizmini ve mistisizmini anlamak için; onun benliğini yoğuran medeniyetin özüne ve bu özü en güzel bir şekilde ifade eden Türk musikisinin bazı eserlerine onun açısından bakmamız gerekiyor. Mümtaz, bizi en iyi ifade eden Seyyit Nuh'un "Nühüft Bestesi"nde, "ruhu-

muzun sonsuzluk iştiyakını" yani ideale ve kusursuza duyduğumuz özlemi ve ona doğru kanatlanmayı buluyor. Bu musiki parçasında ifade bulan en kuvvetli duygu, maddeden sıyrılıp katıksız bir ruh olmak arzusudur. Ancak ideali temsil eden bu fizikötesi âlem, fiziksel âlemin ölümünden sonra ulaşılan "tılsımlı aynası"dır, (1949: 136). Bundan dolayı sanat eserlerinde de zamanla ebediyetin kesiştiği *anlarda* sanatçı, hem bu ıztıraplı miracı, hem de ideale varış anındaki coşkuyu terennüm etmektedir. İşte Mümtaz, böyle bir medeniyetin şekillendirdiği bir ruha sahip olduğu için, şiire yer vermeyen katı, maddî bir dünyada ideallerinin ve hayallerinin kurbanı olmak durumundadır.

Aynı şekilde Mümtaz'a göre, Dede'nin "Acem-aşiran Yürük Semai"sinde, pek çok ruh Araf'ta Tanrı'yı aramakta ve onun bulunduğu yeri cennet kabul etmektedir. Bu eserde de ruhun maddeden soyunuşu, ideali arayışı vardır. Mümtaz, Nuran'ın bulunduğu yeri cennet kabul eden bir romantisizm içindedir, (1949: 136).

Tanpınar'a göre, Türk aydınının bugünkü zaafını teşkil eden bu romantik idealizm, ondaki atalet ve eylemsizliğin kaynağıdır. Yani Mümtaz, 'Yürük Semai'yi yine kendi terimleri içinde yorumlamaktadır. Dante'nin Beatrice'i, Petrarch'ın Laura'sı gibi, sevgiliyi Tanrı'ya giden yolda basamak yapması gerekirken, Mümtaz, Nuran'ı evrenin merkezine oturtmak kusurunu işlemektedir.

Tanpınar Müntaz'ın Nuran merkezli dünyasından bahsederken, "Ona göre Nuran, hayatın öz kaynağı, bütün gerçeklerin annesiydi" (1949:148), demektedir. Yine Tanpınar, "Hakikatte Nuran'ın aşkı, Mümtaz için bir nevi dindi. Mümtaz bu dinin tek abidi, mabedin en mukaddes yerini bekleyen bir ocağı daima uyanık tutan başrahibi, büyük

mabudeenin sırrının yerini bulması için insanlar arasından seçtiği tteek faniydi," (1949:150) diyor. Böylece Tanpınar, Mümtazz'm henüz İslam musikisinin Tanrı merkezli geleneğini aanlayamayışını, kendi pagan hümanizminin içinden çıkaamayışmı çok zor anlaşılır bir kinaye ile ima ediyor. '

Bunnunla beraber Tanpınar, aşkın sihirli bağı içinde ve bu sevgiinin gelişip keskinleştirdiği melekeleri sayesinde Mümtazz'ın gerçek halkasını genişlettiğini ve eşyanın sırlarını ve vvarlığını anlayışını vurgulamaktan geri kalmıyor ve bu eşsizz tecrübenin insanın gerçek arayışında aşılması gereken biiir merhale olduğunu ifade ediyor. Tanpınar şöyle diyor:

> *(O vakte kadar epeyce okumuş, az çok düşünmüştü; fakat şimdi onlarrın hayatına daha kıudretle geçtiğini, Nuran 'a olan sevgiyle canlılı hayata çıktıklarını anlıyordu. Sanki Nuran, kafasındaki ve etrafıfındaki şeylerin arasında bir ışık külçesi imiş gibi hepsi onunla aydılınlanmışken dağınık unsurlar bir terkip hâline gelmişti,* (1949: 152)::).

Eseerde "geçmiş"in kültür mirasına sahip çıkan, onun "hâl"e yyön verip "geleceği" de renklendirdiğini kabul eden Müümtaz'ın, aynı zamanda "geçmiş"in geçmişliğini de anlamassı ve içinde yaşadığı zamanın gerçeklerine de uyanık olduuğunu ifade etmesi, onun ruhsal gelişme sürecinde çok öneemli bir safhadır. Mümtaz şöyle diyor:

> *"Elbette İstanbul sonuna kadar sadece marul yetiştiren bir memmleket olarak kalmayacaktır, İstanbul ve vatanın her köşesi bir istiliihsal programı istiyor. Fakat bu realiteler içine maziyle bağlarımızz da girer. Çünkü o, hayatımızın bugün olduğu gibi, gelecek zamannda da şekillerinden biridir."* (1949: 155).

Böylece Mümtaz'm, geçmiş bilincini, içinde yaşadığı zamanın gerçeklerini de kabul ederek "tarih bilincine" dönüştürdüğünü görüyoruz. Bununla beraber, Mümtaz hâlâ her şeyi bilen bir dimağ, kusursuz bir hafıza olmaktan kurtulmuş değildir. Canlı ve somut olan her tecrübeyi çözümleyici zekâsının süzgecinden geçirip duygu tecrübesini bile beyin hücreleriyle yaşamaya çalışan Mümtaz'ın duygudan kopuk bir düşünce hayatını temsil edişi, ondaki ruhsal ataletin ve sübjektifliğin sebebidir. Kahveci çırağı Mehmet bile hayatı bütün sadeliği ile bütünlük ve canlılığına zarar getirmeden yaşarken, Mümtaz'm gerçeği ayrıştırdığı zerrelerde yaşaması Nuran'm dikkatini çekmektedir. Mümtaz'daki bu ruh durumuna doğru teşhis koyan Nuran şöyle soruyor:

> *"Niçin bugünü yaşamıyorsun sen, Mümtaz! Neden, ya mazidesin, ya istikbaldesin? Bu saat de var."* (1949: 163).

Böylece Mümtaz ilk defa kendisini çok sübjektif bir açının içine hapsettiğini anlıyor ve kişiliğindeki parçalanmanın bilincine varıyor. Durumunu şöyle açıklıyor:

> *"Bu anı yaşamıyor değilim. Yalnız bana o kadar beklenmedik bir zamanda, kadın ve hayat tecrübem o kadar azken geldin ki ne yapacağımı bilemiyorum. Düşünce, sanat, yaşam aşkı, hepsi sende toplandı. Hepsi senin hüviyetinle birleşti, senin dışında düşünmemek hastalığına müptelayım. "* (1949: 163)

Mümtaz'm geçmişe akılcı ve eleştirici bir tavır takınabilmesi, geçmişe olan duygusal bağlılığından kurtuluşunu ifade etmesi bakımından çok önemlidir. Mümtaz artık geçmişteki ihtişamın yanında sefaleti de görebiliyor. Bugünde sürüp giden sosyal dengesizliğin iç acıtan manzaralarını bütün dehşetiyle kavrayabiliyor. Aşağıdaki bölümde İs-

tanbul'dan alman küçük bir kesit, bütün Türkiye'nin maddî ve manevî sefaletini ve toplumun nasıl her türlü değerden yoksun bir güruh hâline geldiğini çok güzel bir şekilde ifade etmektedir:

> *"İstanbul'un bu semtleri bu ağustos gününde, pislikten, tozdan, sıcaktan bitaptı. Her yerde harabe çeşnisi, sıcağın artırdığı bezginlik, bir yığın hasta ve yorgun çehre, fizyolojik çöküş göze çarpıyordu. Şehir ve içinde oturanlar, o kadar birbirine benziyorlardı ki yorgun göz veya vücutla dört, beş metre murabaına sığdırılmış tahtaları morarmış, kiremitleri kırık, cüssesi yana doğru yatmış evler birbirini tamamlıyorlardı; ikisi de içinde doğdukları şehri tanımasa, bir senaryo için hazırlanmış sanabilirlerdi.*
>
> *Ara sıra tıpkı caddedeki insanları ite kaka geçen hususî otomobiller, lüks arabalar, bu yıkık, bir tarafı çarpılmış, pencereleri süsleyen, sardunyalara varıncaya kadar sefaletin kemirdiği evlerin yanıbaşındaki beyaz tahini boyalı eski bir konak yavrusu, mazideki zenginliğin, hayatın çiçeği lüksün, hâlâ şaşırtıcı bir artığı gibi görünüyordu. Onların da çoğu beyazdı. Açık, perdesiz pencerelerden bu mazi artıklarıyla hiç de uyuşmayan biçare başlar uzanıyordu."* (1949: 170).

Mümtaz'm bilinç akışını takip ederek hemen hemen on bir ay süren bir ilişkiyi ve bu ilişkinin Mümtaz'ın ruhunda meydana getirdiği değişiklikleri inceledikten sonra, bu ilişkinin niçin bitmek zorunda olduğunu anlamakta zorluk çekmiyoruz. Manevî değerlerini yitirmiş, onun yerine yeni değerler koyamamış, Batıyı şekilce tanıyan, atalet içinde bir toplumun Nuran-Mümtaz ilişkisine fon teşkil ettiğini görüyoruz. Tanpınar, öteki değerleriyle birlikte sevmeyi de unutmuş ve tek eğlencesi rakı sofralarında dedikodu yaparak yalnızlıklarını unutmak olan Sabih, Adile, Yaşar ve Suat gibi boyutsuz karakterlerini, yaratıcı güçten mahrum bir toplumda tahrip edici enerji unsuru olarak kullanmaktadır.

Öte yandan Nuran, kendisini böyle bir topluma karşı bile savunmak güç ve cesaretinden yoksundur. Onun için "huzur" çok kinayeli bir şekilde, bu sosyal baskıdan kurtulmak, kendi mutluluğunu feda ederek "baba" olmak sıfatından yoksun bir adamın sözde kocalığını kabul etmek ve onun sözde babalığına sığınmaktır. Mümtaz ise, Tanpınar'ın eserin başından beri vurguladığı gibi, sadece fikir veya duygu adamı olarak atalet içinde, günlük gerçeklerin akışıyla başa çıkamayan bir adamdır. Tanpınar'ın dediği gibi "kendisine güvenemediği, hayatta kendisi için tek adım atamayacak kadar" (1949: 201) zayıf olduğu için, bir ömür boyu sürebilecek mutlu bir beraberlikten yoksun kalır.

Mümtaz'ın, İhsan'ın temsil ettiği norma yücelmesi ve kendisini aşarak gerçekçi ve yapıcı bir aydın olabilmesi, eserde çok önemli bir yer işgal eden bu ilişkinin bitmesinden sonra olmaktadır. Mümtaz, önce iman ve mefkûre ile insanın günlük hayatta karşılaştığı meseleler arasına kesin bir çizgi çekmekte, büyüme süreci içinde büyük bir sıçrama yapmaktadır. Mümtaz, zaman ve mekânda, her şey değilse de pek çok şeyin insan aklının ışığında çözülebileceğine karar verir. İnsan, talihsizliklerinden dolayı imanını, vatan ve millet sevgisini yitirmemeli, sosyal mecburiyetlerinden kaçmamalıdır. İnsan, imanını ve mefkûresini hayatın kaosu içinde, kendisini aşan ve kendisine ıztırap veren olaylar karşısında yitirirse, zaten ıztıraplı bir yolculuk olan hayatta desteksiz ve çırılçıplak kalacaktır. Bu konuda Tanpınar'la aynı görüşü paylaşan Mümtaz şöyle diyor:

> *"İşlerimiz iyi gitmiyor diye Tanrılara kızmayalım. İşlerimiz, bizim veya bize benzeyenlerin küçük sakatlıklarıyla, tesadüflerin ihanetiyle her zaman bozulabilir. Hatta birkaç nesil için bozuk gidebilir. Bu bozulma, bu düzensizlik iç kıyametlerimize karşı vazifemizi değiştirmemelidir. İki ayrı şeyi birbirine karıştırırsak çıplak*

kalırız. Hattâ zaferlerimizi bile Tanrılardan bilmemeliyiz. Çünkü ihtimallerin cetvelinde mağlubiyet de vardır. Fakat bu ıstırabın bizi inkâra götürmesi daha büyük bir hezimeti kabul değil midir? Vatan ve millet, vatan ve millet oldukları için sevilir; bir din, din olarak münakaşa edilir, red veya kabul edilir, yoksa hayatımıza getirecekleri kolaylıklar için değil, " (1949: 38-39).

Özetle Mümtaz, bireyi aşan meselelere ve bahtsızlıklara dayanabilmek ve yeni Türkiye'yi kurabilmek için gereken gücün imandan, vatan ve millet sevgisinden alınabileceğini söylemekte ve zaman ve mekândaki meselelerin akılcı metotlarla çözülmesi gerektiğini ifade etmektedir.

İmanda Batıl itikatların gerçeklerden kaçış ve "imkân bolluğu" (1949: 46) yaratmak olduğunu söyleyen Mümtaz, kendi ruhundaki ataletin de farkına varmakta, onun da bir çeşit kaçış olduğunu kabul etmektedir. Tanpınar'la aynı görüş açısını paylaşan Mümtaz, gerçek imanın insandan mesnetsiz, objektif dünyada karşılığı olmayan düşünceyi bırakıp gerçeklere akılcı çözümler getirmeyi beklediğini anlatmaktadır.

Buram buram vatan sevgisi kokan bu eserde İstanbul, bütün bir Osmanlı İmparatorluğunun sembolü olarak, onun anarşi içinde yığılıp kalmış, tasnif bekleyen değerlerini içinde topluyor. Mümtaz, çağın bilincine uygun yeni bir sentezle yeni Türkiye'nin değerlerini oluşturmak için, bu tasnifi kendisinin ve kendisi gibi aydınların yapması gerektiğine inanıyor. İhsan ve Tanpınar'ın eriştikleri bilinç düzeyine erişen Mümtaz, hayatın bir değişme süreci olduğunu, değişmenin yaşamanın şartı olduğunu, her şeyin önce kabuk bağladığını, sonra da görünmez bir şekilde etrafında olanlardan ayrıldığını; yani Heraklitus'un nehri gibi hiçbir anın bir diğerine benzemediğini düşünüyor, (1949: 49-50).

Mümtaz'ın bilincine vardığı diğer önemli bir gerçek de kişiliğindeki parçalanmadır. Mümtaz'ın duygusal ve öznel bir yaklaşımla gerçeği çarpıttığını anlaması eserde şöyle ifade ediliyor.

> *Artık etrafına bakmıyordu: zaten ne var, ne yok biliyordu, içimizdekini görecek olduktan sonra... Aylardır her tarafta yalnız içinde olanları görüyordu,* (1949: 52).

Âşık Mümtaz'ın aşkını evrene merkez yapan sübjektif yaşamını, aşksız Mümtaz'ın duygusal tabiatının yarattığı cehennemî azabı takip etmekte ve sonunda Mümtaz daha derin, daha geniş bir senteze veya gerçek seviyesine varmaktadır. Aşksız hayatın "bir kâbus", "yarım kalmış bir fikir" (1949: 57) olduğunu düşünen Mümtaz, eriştiği yeni bilinç seviyesinden hayata bakınca, aşkın insan ruhunu zenginleştiren, yaşanması gerekli bir tecrübe olduğunu anlamakta; fakat aşkın, evrenin çokluktan oluşmuş tekliğinden pek çok tecrübeden sadece bir tanesi olduğunu da kabul etmekte ve hayata bir "talih" ve "mucize" (1949: 40) olarak bakmaktadır.

Ruhsal gelişiminin son safhalarında Tanpınar'la aynı "gerçek" kavramını paylaşan Mümtaz, gerçeği ruh ve madde sentezinden oluşmuş kusursuz bir küre, hayatı da hiç durmadan akan ve değişen bir ırmak olarak tanımlamaktadır. İnsanın böyle akışkan bir gerçeği kavrayabilmesi ise; ancak kendi ruhunda dış alemin bütünlüğünü yaratabilmesi, yani ona benzemesiyle ve bu akışkan gerçeği bütün melekeleriyle kucaklamasıyla mümkündür.

Bu seviyede bilinçlenen Mümtaz, Tanpınar gibi, çağımızda Batının ve kendi kültürünün içinde bulunduğu hastalığa da doğru teşhisi koyabiliyor. Ebediyetin hiç durmadan akan ırmağında "hayat" ve "ölüm" bu akış sürecinin

vazgeçilmez safhaları olduğu hâlde, kronolojik zamanda yaşayan, tabiat ve inançtan kopuk insan, gerçeği ya sadece hisleriyle ya da sadece zekâsıyla anlamaya çalışmakta ve somut bütünü ayrıştırıp, nisbî değeri olan soyut genellemelerle bir tutmaktadır. Yani somut organik gerçeğin yerine soyut fikri koyan insan, kendisini hapsettiği bilinç içinde, hayatta ölüm demek olan bir varlık sürdürmektedir. Mümtaz'ın bu fikirlerini Tanpınar şöyle ifade ediyor:

> *Yalnız insanoğlunda idi ki, yekpare ve mutlak zaman iki hadde ayrılıyor, içimizde bu küçük idare lambası bu isli aydınlık çırpındığı, çok basit şeylere kendi mudil riyaziyesini soktuğu için, süreyi toprağa düşen gölgemizle ölçtüğümüz için, ölüm ve hayatı birbirinden ve kendi yarattığımız bu iki kutbun arasında düşüncemiz bir saat rakkası gibi gidip geliyordu. İnsanoğlu, zamanın bu mahpusu, onun dışına fırlamaya çalışan bir biçare idi. Onun içinde kaybolacağı biteviye akan nehrinde her şeyle beraber akacağı yerde, onu dışarıdan seyre çalışıyordu. Onun için ıztırap makinesi olmuştu. Bir itiliş, haydi ölümün ucundayız; her şey bitti. Mademki sıfırın bütününü kırdık, adet olmağa razı olduk, bunu kabul etmek lâzım,* (1949: 62).

Mümtaz da Tanpınar gibi çağdaş insanın cehennemî azabını, onun gerçeği ilmî bulgularla sınırlandıran veya ilmi, gerçeğin bütününün yerine koyma çabasına atfediyor. Hastalığın tedavi konusunda da Tanpınar'la aynı görüşü paylaşan Mümtaz bilim ve zekânın bulgularını inkâr etmeksizin gerçeği bütünüyle anlamak için, onların sınırlarında başlayan ebedî aydınlığa fırlamanın gerekli olduğunu vurguluyor. Mümtaz şöyle düşünüyor:

> *"Şuurla var olmayı, gerçekten var olmayı özlüyordu. Fakat insanoğlu bununla kalmıyor, bu büyük, değişmez zaruretin, yanında kendi de yeni baştan tahliller icat ediyordu. Yaşıyorum diye*

başka ölümler yaratıyordu. Hakikatte bunlar hep o varlık vehminin çocuklarıydı. Çünkü hakiki ölüm ıztırap değildi. Kurtuluştu. Hepsini bırakıyorum, sonsuzluğa karışıyorum. Aklın bittiği yerde parlayan büyük incinin kendisi oldum. Ondan bir zerre değil, kendisi. Aklın serhaddinde hiçbir aydınlığın gölgelenmediği yerde kendi içinde ayrılık, pırıl pırıl tutuşan büyük su nergisiyim. Fakat hayır, o bunu düşüneceği yerde, 'mademki düşünüyorum, o hâlde varım; mademki duyuyorum, o hâlde varım; mademki harp ediyorum, o hâlde varım', diyordu" (1949: 62).

Sonuç olarak Mümtaz, gerçekten var olmayı makrokozmik bir seviyede bir ahlâk düzeninin, bir bütünün hem benzeri hem de parçası olmak olarak tanımlıyor. Vicdanını bütün insanlığın refah ve mutluluğunu isteyen bir ahlâkın aynası ve evrensel bir sevginin kaynağı yapınca; yani kendi dışında bir davanın gönüllü fedaisi olunca hür iradeye de kavuşuyor. 'Evet hayatı yapmak isteyenler, kendilerini cömertçe ona bağışlamalıdırlar,' (1949: 305) diyor.

İdeallerle gerçeklerin uyuşmazlığını, Türkiye gerçeklerinden kaçışın küçültücü olduğunu hamalın ıztırabında gören Mümtaz, kendi yumuşak elleriyle hamalın sert nasırlı ellerini mukayese edince, kaybettiği zamandan dolayı utanç duyuyor, yurt gerçeklerinden kopuk idealist aydın için bu, yaşadıkları ıztıraba ve taşıdıkları yüke rağmen, bölgede kalan muztarip Anadolu halkının çilesi, kaderiydi. Onların varlıkları, Tanpınar'm sözleriyle *"bir hançer veya Bursa bıçağının kısa parıltısı gibi, bir çöküntü altında kaldıkları için, bir saniye aydınlanır. Sonra yine unutulurdu"* (1949: 309). Mümtaz'ın kendi küçük hücresinden çıkıp, kendi toplumunun ıztırabını çekmeye başlaması, onların gerçeklerini kendi gerçeği yapması, onun ruhsal büyüme sürecindeki en son merhalelerden biridir. Mümtaz'ın diğergâmlığını, onun eriştiği sosyal bilinci anlatmak için, Tanpı-

nar'ın çizdiği hamal portresi tek başına bir şaheser ve bir ıztırap abidesidir.

> *Bir hamal sırtında çok havaleli bir yükle ona doğru yavaş yavaş geldi. Adamın boynu ve göğsü yükün altında eğilmişti. Yokuşun üstünden, kendisine doğru, iki kolunu sarkıtmış, sanki cesur bir çizgi kısaltmasında alnıyla elmacık kemikleri birleşmiş ve çene kaybolmuş yürüyordu. Belki de bu çizgi kelimesinin uyandırdığı bir çağrıyla Puget'in Cariatide'lerini hatırladı. Fakat hemen arkasından düşüncesinden şüphe etti. 'Hakikaten böyle bir kısıtlama var mıydı? Hamal daha ziyade yolunu görmek için bütün yüzü meydanda yürüyordu. 'Yalnız başı omuzlarının üstünde değil de, göğsünden çıkmışa benziyordu.' Evet göğse eklenmiş bir baştı bu. Hatta öyle de değildi. Adamın alnından iri ter taneleri akıyordu, tam Mümtaz'ın yanı başında bu damlalar gözlerini örtmesin diye, eliyle alnını silmişti. Mümtaz, kalın esmer elin hareketini iyi hatırlıyordu. Tek başına bir kâbus olabilirdi.*
>
> *Bütün uzviyetinde adımlarını hesap eden bir hâl olacaktı. Gözleriyle görüyor, adımlarıyla yokluyor, tartıyor düşünüyordu. Hayır, belki de düşünmüyor, sadece yokluyordu. Tekrar durdu, arkaya baktı. Hamal henüz yedi sekiz adım ötedeydi. İri, tahta saldığın bittiği yerde, beyaz, bez pantolonunun yamalı, bol şekilsiz düşüşü geliyordu. "Hiç de Puget'in devlerine benzemiyor. Onlar gerilmiş adalenin, bütün vücutta akan kudretin ifadesidirler. Bu biçare ise, sırtındaki yük tarafından yutulmuş. "Adamın yüzünü bütün vuzuhuyla zihninden bir daha geçirdi. Hiçbir kuvvet ifadesi, hatta hiçbir düşünce yoktu. Sadece bir adım, bir adım daha diyordu. Küçük kendi ayaklarının adımlarıyla parça parça yaşıyordu. Yalnız ellerinde garip bir sertlik vardı"* (1949: 308-309).

Tanpınar, Mümtaz'ı sadece bir ülkenin yoksulluğu için değil, bütün değerlerini yitirmiş, hayatla ne yapacağını bilmeyen, onu taşınması gereken bir yük olarak gören, XIX. yüzyılın solipsizmine kapılmış nihilist diplomalıları için de ıztırap çeken bir İsa figürü olarak gösteriyor. Top-

lumun bütün tabakaları için azap çeken suçlu bir vicdandan kurtulamayan Mümtaz şöyle düşünüyor:

> *"Fakat onun (kendi) elleri hamalınkiler gibi değildi. Mümtaz'ın elleri hayatla doğrudan doğruya temasa girmemişti. Onun fırınında pişmemişti. "Benimkiler, beyaz, itinalı ve yumuşak..." Ve ellerine büyük bir dikkatle baktı. Ve birdenbire yine Emirgân'daki geceyi, yokuş başında Suat'tan ayrıldığı anı hatırladı, geceyi yokuş başında nasıl çekmişti. "Ve gözlerine de bakamıyordum. Yarabbim bu yokuş bitmeyecek mi? Yoksa bu benim çarmıh yolum mu? Suat benim sahibim mi?"* (1949: 311-312).

Yahya Kemal'in dediği gibi, Mümtaz da caminin temsil ettiği ruh çerçevesinin, topluma hüviyetini kazandıran ve onu ayakta tutan değerleri bir arada tutan çimento olarak yaşamasının gerektiğine inanıyor ve insan iradesini bireyin yüklendiği sorumluluklar ölçüsünde insanlığın vazgeçilmez bir parçası olarak gören Mümtaz, "İnsan bütün kâinattan mesuldür," (1949: 312) hükmüne varıyor.

Sonuç olarak romanda Tanpınar'ın yarattığı yeni Türk aydınını temsil eden Mümtaz, nihayet "huzur"un insanın kendi içinde olduğu gerçeğini kavrıyor ve "huzur"u "feragat" kavramıyla eşanlamda düşünüyor. Bundan böyle Mümtaz, muhteşem bir geçmişten kendisine miras kalan sağlam köklere yeni gövdeler aşılayacak; yani asırlarca bir millete hüviyetini kazandıran, onu ayakta tutan sağlam değerlerin özde yaşamasını sağlayacaktır. Bu değerleri kendisine iman ve vicdan edinen Mümtaz, kendi hüviyetini yitirmeksizin iradesini bu imanın emrine verecek ve yeni Türkiye ve bütün insanlık için iyi, doğru ve güzeli gerçekleştirmeyi misyon edinecektir. Türkiyesiz bir dünya, Türk değerlerinin katkısı olmayan evrensel bir değerler sistemi düşünmeyen Mümtaz, vatanseverliği, milliyetçiliği

çağın gerçekçi tecrübe doktrini ile birleştirecek, kendi toplumunun ve insanlığın meselelerini yaklaşım çeşitliliği içinde, objektif boyutlarıyla görecektir. Doğu ve Batı medeniyetlerinin özüne veya bu medeniyetleri oluşturan kültürlerin özüne vakıf olan Mümtaz'ın kendisini hâlâ "yapışık kardeşler grubu hâlinde, bir yüzü maşrığa, öbür yüzü mağrıba bakar, iki vücudu ve dört ayağıyla yan yan yürür gibi" görmesi, yeni Türk aydınına düşen misyonun ne ölçüde güç olduğunu, Mümtaz'ın hâlâ bir Doğu-Batı sentezine varamadığını en güzel şekilde ifade etmektedir. Mümtaz'ın meziyetlerine sahip olan bir aydın için bu senteze ulaşmak, gerçekten başarılması zor; fakat imkânsız olmayan bir hedeftir.

YORGUN SAVAŞÇI

Kemal Tahir (1910-1973)in "**Yorgun Savaşçı**" (1965) adlı romanı, Türk roman geleneğinde seçkin bir yere sahiptir. Eserde geleneksel roman teknikleriyle modern romanın insan tecrübesini objektif bir şekilde ifade edebilmek için kullandığı dramatik tekniklerin başarılı bir şekilde birleştirildiği görülür. Yorgun Savaşçı, hem bir trajikomedi, hem de bir destan olarak klâsik eleştiri normlarıyla değerlendirildiği zaman da büyük bir eserdir. Yorgun Savaşçı, Kemal Tahir'in tarihî olayları ve kendi vatan, millet, çağdaşlık ve modernizm kavramlarını hayal gücüyle yoğurarak yarattığı büyük bir tarihî romandır. Yarattığı roman dünyasının gerçeklerini Turgenev kadar büyük bir objektiflikle verebilen Kemal Tahir, yeni bir devlet kurabilmek için, tarihî olayların akışında sebep-netice zincirini kırarak dağınık bir halktan bir millet oluşturan kahramanlarıyla Virgil, Aeneid'ı kadar başarılı bir destan yaratmıştır.

Genel olarak geleneksel roman tekniklerini büyük bir ustalıkla kullanan Kemal Tahir, kendisiyle aynı bakış açısını paylaşan hikâyecisine yaptırdığı çok kısa yorumlarla okuyucuyu da yönlendirmiş, onun da kendi perspektifini paylaşmasını sağlamıştır. Romanında sahne tekniğini hâkim kılan yazar, karakter unsurunu da düşünce ve olaylar dizisinin üstünde tutmuştur. Öyle ki eserde özetler, geriye dönüşler ve tasvirler bile sahne tekniği veya dramatik teknikle verilmiştir. Roman kişileri, çeşitli durumlara çok çeşitli ve birbirleriyle tezat teşkil eden açılardan bakarak roman dünyasının gerçeklerini somutlaştıran boyutları ortaya çıkarmışlardır. Roman karakterleri davranış ve konuşmalarıyla ve birbirinin bakış açılarından verilmiş, fon karakterleri bile yaşadıkları değişme süreçleri göz ardı edilmeksizin ifade edilmiştir. Kemal Tahir, dramatik roman tekniklerine her iki anlamda da hâkimdir. Bir yandan roman kişileri sahne tekniğiyle ve bakış açılarının ışığında çok boyutlu kişiler olarak gelişmekte, öte yandan ise roman başkişisinin içinde yaşadığı sosyal ilişkiler ağını oluşturan karakterler de kendi paylarına düşen değişme süreçlerini yaşamaktadırlar. Romanın başkişisi olan İttihat ve Terakkici Cemil, modern romanda olduğu gibi bir merkez yansıtıcı olarak kullanılmadığı hâlde, romanın bel kemiğini oluşturan değişme ve olgunlaşma sürecini yaşamakta ve eserin sonunda romancıyla aynı perspektifi paylaşmaktadır. Eserde ruh tahlilleri de geleneksel roman tekniklerine uygun olarak anlatıcıdan verilmiş, yazar, zaman zaman insan tabiatı hakkında da genellemelerden kaçınmamıştır. Roman başkişisinin büyüme süreci, bütün safhalarıyla, romanın çeşitli unsurlarını organik bir bütün içinde ve kusursuz bir mantık dokusuyla bağlamıştır.

Romanda kronolojik bir zaman akışı içinde verilen olaylar, 6 Şubat 1919 ile 1920 yılının nisan ayına kadar, bir

yılı aşan bir süre içinde yer alır. 1908'den 1919'a kadar on yıllık bir süre içindeki olaylar; yani hâli hazırlayan geçmiş ise, sahne tekniğiyle verilen geriye dönüş ve özetlerde yer almaktadır. Romanın sosyal ve kültürel ortamı olarak seçilen İstanbul, mütareke sonrasını yaşamaktadır; işgal altındadır; Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olmaktan ziyade İttihat ve Terakkicilerin bir yandan İtilâfçılar ve azınlıklar, öte yandan İngiliz ve Fransız polisiyle işbirliği yapan devletin polisi tarafından kovalandığı, hapsedildiği, gerektiği zaman öldürüldüğü bir ortamdır. Yenilginin getirdiği panik öyle büyüktür ki 1908'de Meşrutiyeti gerçekleştiren İttihatçılar bile bölünmüş ve dağılmışlar, toplum tarafından dışlanmışlardır.

Yorgun Savaşçı adlı eser perspektivist bir tarih ve kültür anlayışı içinde incelendiğinde, Kemal Tahir'in bu modern tarih felsefesini benimsediği görülür. Eseri böyle bir anlayış içinde incelemeden önce "Tarihî roman nedir?"sorusuna cevap vermek gerekir. Tanınmış İngiliz Edebiyat eleştiricisi David Daiches, tarihî romanları üç gruba ayırır: Birinci gruba giren tarihî romanlar, tarihî olayları konu edinen macera romanlarıdır. İkinci grupta iki farklı tarihî devir birbirleriyle mukayese edilir. Üçüncü gruba giren tarihî romanlarda ise, perspektivist bir kültür ve tarih anlayışı içinde tarihin belli bir devrinde ve o devrin şartları içinde insanın evrensel, tarihî trajik tecrübesi işlenir. Tarihçi Carr, felsefeci Bergson, edebiyat eleştiricileri Eliot, Rene Wellek ve Lukacs, her tarihî devri ve o devrin kültür anlayışını yeni bir sentez, değerler hiyerarşisi olarak görürler. Bu görüşe göre, her tarihî devir ve onu oluşturan kültür sentezi, eski ve yeninin, geçmiş ve hâlin diyalektik bir çatışma sonunda oluşan hem mutlak, hem de nisbî değerlere sahip bir hiyerarşik sistemidir. Kemal Tahir'in Yorgun Savaşçı'sı bu modern tarih ve kültür felsefesi içinde yaratıl-

mış, insanın evrensel trajik tecrübesini konu edinen, büyük bir eserdir. Yorgun Savaşçı'da yeni bir tarihî devrin, yeni bir sentezin oluş süreci,bir sanat eseri olan romanın somut atmosferi içinde ifadesini bulmuştur.

Yorgun Savaşçı'da 1908 ihtilâlini gerçekleştirip inkılâba dönüştürmeyen bir avuç İttihatçının toplumdan soyutlanışı, ataleti, dağılışı, mahvı ve nihayet Kuvay-ı Milliye ruhu içinde yeniden doğuşu büyük bir ustalıkla işlenmektedir. Eserdeki esas çelişki idealler ve gerçekler, halktan kopuk yarı aydın ve halk arasındadır. Yorgun Savaşçı'da gerçeklerden kopuk idealizmleri ile kendi kültürlerine, yabancılaşmış, Batı medeniyet ve teknolojisinin ihtişamı karşısında aşağılık kompleksine kapılmış bir grup insanm, gerçeğin sağlam zeminine inişi vardır. Bu kişiler, gerçeklerle ideallerin, aydınla halkın bir bütünün hayatî unsurları olduğunu anladıkları zaman, yeni bir tarihî bilince erişirler.

Kemal Tahir, romanın traji-komik yapısı içinde realizmin hiçbir şekilde özelliğine ters düşmeksizin İttihatçı Cemil ve ülküdaşlarına trajedi ve destan kahramanlarının boyutlarını kazandırmaktadır. Romanın kahramanı Cemil, 1909'dan sonra dağılan imparatorluğun çöküşünü önlemek için hayatlarını feda eden bazı İttihatçılar gibi ölmemiş, onun enkazı altında diri diri gömülmüştür. Cemil, kendisiyle aynı kaderi paylaşan diğer İttihatçılar gibi, gerçekten kopuk idealizminin, duygusallığının, bilgisizliğinin ve tecrübesizliğinin bedelini ölümden daha korkunç bir yalnızlık ve tahammülle ödemek zorundadır. Kendi içlerinde ve toplumda yabancılaşma ve mutlak yalnızlığı yaşayan bu kişiler, Teğmen Faruk'un sözleriyle, omuzlarında "apolet değil, yenilginin... hâlâ yaşamakta oluşun" (Kemal Tahir, 1965: 29) suçunu ve utancını taşımaktadırlar. Kemal

Tahir gerçekten kopuk bir idealizmin hüsrana uğramaya mahkûm olduğunu ifade etmektedir. Romanın kahramanı Cemil'in içinde bulunduğu ruhsal çöküntüden kurtularak yeniden doğuşu yaşayabilmesi, tarih bilinci geliştirmesi, geçmişin hataları için ıztırap çekerek olgunlaşması ve nihayet gerçeklerle idealler, bireyle toplum arasındaki dengeyi kurması, aydın ve halk bütünleşmesini yaşaması, eserdeki oluş ve büyüme sürecini oluşturmaktadır.

Romanda Cemil'in kendisinin olduğu kadar, ait olduğu grubun da cehalet ve tecrübesizliğini anlayışı geleneksel roman teknikleriyle tahlil edilir. Geçmiş ve hâl; yani sebep ve netice, birbirine zıt iki tablo gibi Cemil'in hayalinde şöyle canlanır:

> *"Üç gün sonra bir Perşembe sabahı Manastır Harp Okulu ders nazırı Yahyalı Binbaşı Vehip Bey, bir top arabasının üstüne çıktı. Hürriyet'in ilk konuşmasını şöyle bitirdi; 'Yaşasın Manastır Kahramanları... Yaşasın Ohri fedaileri... Yaşasın Vatan...Yaşasın Millet... Yaşasın Cemiyet' Sonra? Yemen, Haran, Arnavutluk isyanları! Sonra Trablusgarp yenilgisi... Balkan rezilliği... Sonra Sarıkamış... Kanal. Çanakkale... Galiçya... Sonra Irak, Filistin cepheleri... Sonra bozgun... Bozgun değil, batmak bu... cıvık bir şeyi silmek istiyor gibi Cemil elini yüzünden geçirip konyak şişesini aradı. Sonra bu bitmez tükenmez yorgunluk... Dinlendikçe artan bu peltekleşme... Otuz üç yaşındayken yüz yaşındaymış gibi yaşamaktan bıkmış usanmışlık,"* (1965: 25).

Kemal Tahir, trajik zaaflarına rağmen, İttihatçılara büyük saygı duymaktadır. Zaten eserde belkemiği oluşturan büyüme süreci, kahraman olarak sunulan roman kişilerinin trajik körlüklerden kurtulmaları ve gerçeklerle idealleri birleştirmelerinden oluşur. Bu idealistlerin temsilcisi olan Yüzbaşı Cemil, Patriyot Ömer'i kurtarmak için nişanlısı Neriman'ın hayatını hiç düşünmeden nasıl tehlikeye

attıysa, hürriyet idealleri için gerçekleri hesaplamaksızın ülkesini ve halkını da tehlikeye attığını anlamıştır artık. Yaptığı şey "küçük çocuğun elindeki altını nikel kuruşla" değiştirmektir, "Düpedüz dolandırıcılık"tır, (1964: 75). Böylece Cemil, kendilerinin milleti de aynı şekilde aldattığını, onu hüsrana uğrattıklarını anlar.

Kemal Tahir, Cemil'in gerçeği görme gücünü de vurgulayarak onda geleceğin kurtarıcısının potansiyelini bulur. Cemil'e göre "Koca imparatorluk üç milyon ölünün iskeleti üzerinde kavşamış sallanmaktadır," (1965: 90). Kahramanın şahsında solipsizmin, temelsiz idealizmin, gerçekten kaçış olduğunu vurgulayan Kemal Tahir, kahramanına en uygun seçimi yaptırmakla ona destan kahramanlarının boyutlarını kazandırmaktadır. Cemil sakin bir köşeye çekilip kendi hayatını yaşamak veya vatanı ve milleti için sevgilerini, hattâ hayatını feda etmek gibi iki eylemden birini seçmek zorundadır. Eserin dramatik yapısında dönüm noktasını, Cemil'in millî mücadeleye katılma kararı oluşturur. Bu, imkânsızı gerçekleştirmektir. Bu yalnız emperyalist Avrupa'ya açılan bir savaş değil, imparatorluğu içinden kemiren azınlıklarla da mücadele etmek demektir. Bu, dağılıp güruhlaşan bir halktan bir millet yaratmak için verilecek ölüm-kalım savaşıdır.

Kemal Tahir, romanın kahramanı Cemil'i eski ittihatçı Dr. Münür ve Halil Paşa gibi iki gerçekçiyle temasa getirerek böyle büyük bir dava için gerekli eğitimi kazanmasını sağlar. Cemil, Dr. Münür'den geçmişin gerçeklerini öğrenir. Tarih bilincine erişir. Kemal Tahir, tarihin sadece tarih bilmeyenler için kendisini tekrar ettiğinin bilincindedir. Tarihi bilen ve geçmişteki hataların kefaretini azapla ödeyenler, yepyeni bir geleceğin tohumlarını atan kişilerdir. Cemil, Kemal Tahir ile aynı bakış açısını paylaşan Dr. Mü-

nür'den Meşrutiyetin gerçek bir inkılâp olmayıp onun ilk safhasını teşkil eden bir yarı aydınlar ihtilâli olduğunu öğrenir. Bir ihtilâli, inkılâba dönüştüren tek etken, onun bir bilgi birikimine dayanması ve bir kadro harekâtı olmasıdır. İhtilâl, halk harekâtı olduğu zaman benimsenen ve inkılâba dönüşen sosyal bir olaydır. Halbuki meşrutiyet, bir avuç idealistin, ülke ve dünya gerçeklerini bilmeksizin, halkın kendilerine olan güvenini varsayarak gerçekleştirdikleri bir ihtilâldir. Bu ihtilâl bir hazırlık devri geçirmediği gibi onu gerçekleştiren kişilerin, ülkenin iç yapısı ve dünya gerçekleri açısından durum ve konumunu iyi kavrayamamış olmaları yüzünden başarısızlığa uğramıştır. Bir avuç İttihatçı idealist, halkına Batı medeniyeti ve hürriyeti getirmeyi hayal ederken, varoluşun temelinin önce kendilerini bilmek olduğunu unutmuşlardır. İhtilâl ve inkılâp metotlarıyla değişme olgusunda tayin edici faktörün bir milletin kendi öz değerleri olduğunu hiç bilememişlerdir. Kendi sosyal şahsiyetini oluşturan değerleri bilmeyen bu yarı-aydın idealistlerin öğreneceği çok önemli bir gerçek de Batılılaşmanın Batı medeniyetinin özünü bilmek ve onun teknolojisine üretici anlamda sahip olmakla mümkün olabileceğini öğrenmektir.

Kemal Tahir'in Dr. Münür vasıtasıyla Cemil'e öğrettiği diğer bir gerçek de çağdaş gerçekçilik kavramıdır. Tekçi bir gerçek kavramına inanan Kemal Tahir, Osmanlı aydınının gerçeğe aldığı sübjektif tavırları eleştirmektedir: Yazar, İslamcılık, Osmanlıcılık ve Turancılık ideolojilerinin tek tuğla üzerine inşa edilmiş, en küçük bir sarsıntıda yıkılmaya mahkûm sübjektif yaklaşımlar olduğunu, yıkıldıkları anda insanları değer boşluğunda bıraktıklarını da ifade etmektedir. Nitekim İslamcılıkla, Arap dünyası; Osmanlıcılıkla, Balkan ülkeleri; Turancılıkla da dünya Türklerinin aynı bayrak altında toplanması hayal olmuş, hüs-

ran ve felâketle sonuçlanmıştır. Anadolu'yu tekrar fethedecek olan Cemil ve diğer idealistlerin katı gerçekleri bilmeleri, idealleriyle bu gerçekler arasında bir ilişki ve denge kurmaları şarttır. Gerçek değişken olduğuna göre modern düşüncenin fonksiyonu da sürekli bir şekilde çok yönlü bir yaklaşımla gerçeği aramak, onu bütün boyutlarıyla kavramaktır. Kemal Tahir'e göre Cemil, böyle bir eğitim sürecinden geçtikten sonra, Anadolu'ya geçmek ve onu tekrar vatan yapmak, onun dağınık halklarından bir millet yaratmak gibi büyük bir ülküyü gerçekleştirmek için, 16 Mayıs 1919'da Samsun'da halkla bütünleşir. Kısaca o, ülkesinin gerçeklerini Von Kreş Paşa'nın dürbünü ile değil de çıplak gözle görmenin gereğini öğrenir.

Eski İttihat ve Terakkici, yeni Kuvay-ı Milliyeci Cemil, Kemal Tahir'in "Karanlığın Dibi" olarak tanımladığı Anadolu'nun yüreğine dalar. Oradaki tecrübesi, kalbi vatan ve millet sevgisiyle dopdolu olan Cemil için, ucu aydınlık, dibi ışık geçirmeyen bir tünelden geçiş gibidir. Cemil son asırlarda ihmal edilmiş Anadolu'nun gerçek sahibi olan, Kör Şaban gibi sağduyulu, ümmiliğine rağmen akıllı ve devlet idealine bağlı kesimiyle bütünleşir. Bu aydın-halk bütünleşmesi, Cemil'e yalnızlığını, yılgınlığını ve her şeyden çok ümitsizliğini unutturur. Kemal Tahir, Cemil'in bu durumunu "Birden canlanmış, başının içini sarhoşluğa benzer bir duman kaplamıştı." (1965: 214) diyerek anlatır. Halkın sevgisiyle beslenen Cemil, yüklendiği sorumluluğun bilincinde ve kararlıdır. Bu, onun için yaşamaktan ölüme geçmek gibi, sonu ve dönüşü olmayan bir davaya katılmaktır.

Bir yandan Kör Şaban gibi halkın özünü, Halit Paşa gibi halk liderlerini tanıyan Cemil, son asırlarda sosyal sınıfları kastlaşmış bir toplumda halkın millet olmaktan zi-

yade, ümmet olduğunu fark eder. Halk, imparatorluğun dağılışını tarihî sebep-netice ilişkisi içinde görmekten ziyade, İttihatçıları suçlamakta ve onları dışlamaktadır. Cemil ve onun gibi bir avuç dava adamı ise, gerçekleştirecekleri ihtilâli inkılâba dönüştürmek için, onu bir halk hareketi yapmak gereğine inanmaktadırlar. İşte Kuvay-ı Milliye ruhu, İttihatçıları halkla bütünleşmesiyle ve kurulacak son Türk devletinin meselelerine Türkiye'nin gerçeklerinden bakmak gibi çağdaş bir milliyetçilik anlayışından güç almakla meydana gelecektir.

Kemal Tahir, romanında dramatik yapıyı, Kuvay-ı Milliyeci Cemil'in olgunlaşma sürecindeki son safhada ona millet kavramını öğreterek bitirir. Millet, geçmişten hâle miras kalan değerlere sahip çıkan ve bu değerlerin bugünkü şartların ışığında akılcı bir şekilde, yaratıcı bir geleceğe doğru akmasını sağlayan, canlı, dinamik, organik bir bütündür. Önemli olan, geçmişi iyi bilmek, geçmişin hatalarını tekrarlamaksızm Anadolu'yu yeniden fethetmektir. İşte eserde Cemil ve Kör Şaban beraberliği, bir milleti oluşturan bütün unsurların hiyerarşik bir düzende, bir bütünün parçaları olarak birbirine kenetlenmesidir. Türk halkı ve onun içinden çıkan Türk aydını, millî olan kültür ve evrensel olan medeniyet unsurlarının hem millî hem evrensel olup yepyeni sentezini oluşturmak üzere, ümit dolu bir geleceğe doğru kararlı bir şekilde adımlarını atmışlardır. Halksız aydın, aydınsız halk; gerçeksiz ideal, idealsiz gerçek olamayacağına inanan Kemal Tahir, modernizmin objektif gerçek kavramını bütün boyutlarıyla eserinde ifade edebilmiştir. Eserin sonunda Kemal Tahir'le aynı bakış açısını paylaşan roman kahramanı Yüzbaşı Cemil'in kendi halkına, onun değerlerine dönüşü ve ona duyduğu ihtiram şöyle ifade edilir:

"Erlerin giyimleri yamalı, postalları yırtıktı; ama yüzlerinde dövüşü çapulculara bırakmamış savaşçıların haklı güveni vardı. Cemil, hemen toplanıp bu yırtık pırtık, yorgun, usanmış güvenin karşısında selâma durdu: En arkadaki aksayan saka neferi geçene kadar da elini kalpağından indirmedi, (1965: 479).

Sonuç olarak Yorgun Savaşçı, kahramanının, yaşadığı olgunlaşma süreci sonunda, vardığı sentezi perspektivist tarih kavramına uygun bir şekilde ifade eden bir eserdir. Kemal Tahir, İttihat ve Terakkicilerin gerçekten kopuk idealizmlerini trajik bir yenilgiye mahkûm eder. Kuvay-ı Milliyecilerin milletin trajik kaderini yeniden doğuşa veya dirilişe çevirebilmesi ise, Anadolu'yu yeniden fethetmek; onun gerçeklerini bilmek, kendi kültür değerlerine sahip çıkmak ve sonra da Batı medeniyetine hem alıcı hem de verici olarak açılmakla ve başkalaşmadan değişmekle mümkündür.

III
ÖRNEK FRANSIZ ROMANLARI

KIRMIZI VE SİYAH

Stendhal'in (1789-1842) **Kırmızı ve Siyah'ı** (Le Rouge et Noir) (1830) çağının sosyal ve politik şartları ile romanın başkişisi Julien Sorel'in trajedisini kusursuz bir mantık dokusu içinde birleştiren büyük bir romandır. Julien'in trajik tecrübesi içinde, gerçeklerle ideallerin çatışması, gerçeklerden kopuk ideallerin insana hüsrandan başka bir şey getirmeyeceği teması işlenmektedir. Romanın başkişisi Julien Sorel'in, kendi yaratılışında ve içinde yaşadığı sosyo-politik çevrede bulunan şartlara rağmen, sosyal koninin zirvesine tırmanma çabası bütün ayrıntılarıyla ve canlı bir şekilde verilmiştir. Romanda Julien Sorel'in ruhsal büyüme süreci, bu kendisinin ve içinde yaşadığı toplumun gerçeklerini öğrenme sürecidir, dört yıl gibi kısa bir zaman süresi içinde gerçekleşmektedir. Olaylar, kronolojik bir zaman anlayışı içinde Verrieres, Besançon ve Paris'te yer almakta-

dırlar. Romanda sosyo-kültürel ortam, 1815'te Napoleon'un yönetimden uzaklaştırılmasından sonra, krallığın restore edildiği devirde ve özellikle 1820'li yıllarda toplumun kastlaşmış sosyal sınıflarının, evlilik kurumunun ve kilisenin yozlaşmış ortamıdır. Kırmızı ve Siyah geleneksel roman tekniklerinin büyük bir başarıyla kullanıldığı sosyal bir hicivdir.

Romanda karakter unsurunun, olaylar dizisi ve fikir unsurlarını sentezleyen bir unsur olarak kullanılması, Stendhal'in hicvini didaktik olmaktan kurtarmaktadır. Bu sayede Kırmızı ve Siyah çeşitli unsurların organik bir bütün içinde ve ahenkli bir şekilde sentezlendiği bir sanat eseri hüviyetine kavuşmuştur. Yazar hikâyesini birinci tekil şahıs, her şeyi bilen, güvenilir ve gözlemci olan bir kişiye, anlattırmaktadır. Eserde bu hikâyecinin bakış açısıyla, Stendhal'in bakış açısı arasında hiçbir fark yoktur. Romanın başkişisi olan Julien Sorel ile bu hikâyecinin bakış açıları arasında, başlangıçta oldukça büyük olan kinaye mesafesi ise eserin sonunda yok olmaktadır. Geleneksel roman tekniklerinin büyük bir başarıyla kullanıldığı bu eserde, karakterlerin iç dünyalarıyla gözlenebilen olaylar sebep-netice ilişkisi içinde örülmüşlerdir. Yine de Stendhal'in psikolojik gerçekçiliğe verdiği ağırlık, esere roman geleneği içindeki seçkin yerini kazandırmıştır. Hemen hemen bütün karakterlerin iç dünyaları eylemlerinde etkin olmakta, yazar karakterlerine hem içten hem de dıştan bakmakta büyük bir ustalık göstermektedir. Stendhal, organik klâsik bir yapıya sahip olan eserinde, karakterlerini sahne tekniği içinde kendi söz ve davranışlarıyla sergilemekte; onlardan birbirinden farklı olan bakış açılarını ifade ettirerek boyutlu karakterler yaratmaktadır. Ayrıca romanda özet, tasvir, geriye dönüş ve yorumlar dengeli bir şekilde ve seçilen kelimeler, okuyucunun sempatisini ya-

zarın seçtiği odak üzerinde toplayacak şekilde kullanılmaktadır.

Eserde klâsik bir sanat anlayışının mahsulü olan plan, parçaların bütüne benzeyişleri ve onun içinde orantılı bir şekilde yer almaları dikkati çekmektedir. Giriş bölümünde başkişi Julien Sorel'in doğup on dokuz yaşına kadar büyüdüğü Verreres kasabası tabiî ve sosyo-ekonomik şartlarıyla çok akıcı bir üslupla tanıtılmaktadır. Stendhal, Fransa tarihinde bir geçiş süreci içinde, gerçek bir halk kahramanının boyutlarına sahip kıldığı Julien Sorel'i de sempatizan olmasına rağmen, objektif bir şekilde incelemekte, kusur ve meziyetleriyle boyutlu ve canlı bir kişi olarak yaratarak onu sadece bir tip olmaktan kurtarmaktadır.

Zeki, kabiliyetli, bilgili, yakışıklı bir cumhuriyetçi ve Bonapartçı olan Julien, fakir bir kerestecinin oğlu ve bir küçük burjuva olarak sınıfının bilincinde olmanın verdiği eziklik içindedir. Bu eziklikle uzlaşamayan bir gurura ve yükselme hırsına sahip olan Julien, içinde yaşadığı toplumun üst katlarında yaşayarak eğitimini tamamlamak, hırsının hedef olarak seçtiği sosyal statüye erişmek için gerçek şahsiyetini saklamak ve davasma hizmet edecek sosyal bir maske edinmek zorundadır. Eserde, en inandırıcı çatışma Julien'in tabiatında bulunan unsurlarla yükselme ihtirası arasında yer almaktadır. Sosyal sınıfları kastlaşmış olan bu toplumda, her sınıfın bireyleri kendi menfaatlerini korumak için kenetlenirken, Julien bu katı duvarları aşarak zirveye varmak için, çelik gibi iradesini ve güzel fiziğini kullanmak ve amaca götüren her metodu mubah saymak zorundadır. Bu ölçüde büyük bir mücadele vermekle, romanın başkişisi sınıflar arası çatışmayı da temsil etmektedir. Bir bakıma Julien, yetenekli ve üstün zekâlı bir halk çocuğunun kendisini gerçekleştirmek ve yükselmesine en-

gel olmak isteyen menfaat kitlelerine meydan okuyuşunun ve oyunu kuralına göre oynamadığı için de trajik yenilgisinin sembolüdür.

Stendhal, Julien'i devşirme aristokrasiyle, devrin ruhban sınıfıyla ve geçmişteki soyluluk kavramından uzaklaşmış çağdaş soylularla tanıştırarak ona aşması gereken engelleri öğretir. Julien, M. de Renal'in çocuklarının özel öğretmeni olarak Renallerle yaşamaya başladıktan sonra, devşirme soyluların veya burjuvanın cehaletini, kendi çıkarları için çevirdikleri dalavereleri öğrenir. Bir Bonapartçı ve cumhuriyetçi olarak yaşadığı bu yoz topluluk içinde, oynaması gereken rol ve kendi gerçek değerleri, duyguları ve gururu arasındaki çatışmayı büyük bir çabayla aşar. Kendi çıkarları için halka hayat hakkı tanımayan bu gerçek soysuzları iyice tanıyan Julien, Mme de Rénal'le olan gönül ilişkisi yüzünden Besançon'daki papaz okuluna gitmek zorunda kalır. Yazarla aynı bakış açısını paylaşan Julien, bir toplumun ruh dünyasına yön verecek ruhban sınıfına namzet kişilerin niteliksizliklerini şöyle ifade eder:

> *"Bütün bu adamcağızlar, çocukluklarından beri rençberdiler... Buraya gelinceye kadar yedikleri şey, peynir ekmekten ibaretti. Kulüp evlerinde ancak yılda beş, altı kez et yerlerdi. Savaşı bir dinlenme sayan Romalı askerler gibi bu hödükler de, manastırda geçen sürenin tadına doyamıyorlar,"* (Stendhal, 1982: 218).

Norm karakter olarak kullanılan örnek papaz, dürüst ve gerçekçi Pipard'in yardımıyla soylulara karışan Julien, Marquis de la Mole'un özel sekreterliğinde büyük bir başarı kazanır. Stendhal, gerçek demokrasilerde, Julien'in niteliklerine sahip bir kimsenin, hangi sınıftan olursa olsun, sosyal koninin zirvesinde yer alabileceğini vurgular: O, Marquis'nin bütün işlerini büyük bir başarıyla yürütme

yeteneğine sahiptir. Bu çevrede de Julien, kan bağı yoluyla soylu olan kişilerin fikirsiz, özünü kaybetmiş bazı davranış kalıpları içinde hapsolmuş, atalet içindeki bir toplantıdan diğerine taşınan şahsiyetsiz kişiler olarak görmekle, okuyucuya Stendhal'in mesajını verir. Julien gururu, duyguları ve oynadığı rol arasındaki çetin çatışmaya ve düşüncede dürüst, duyguda coşkulu kalmasına rağmen, seçkin bir soylunun bütün niteliklerini kazanır. Marguis'in kızı Mathilde'nin kalbini kazanan Julien'in, ihtiraslarını gerçekleştirmesine kıl payı kala, gururu ve coşkulu yüreği; yani trajik zaafı, onu cinayet teşebbüsüne sevk eder. Böylece Julien yine tabiatındaki gerçeklere yenilir ve davasını kaybeder.

Eserin sonuç bölümünde ise, Julien'in, hayal kırıklığı içinde kendisini, çevresini, meziyet ve kusurlarını, hayatın gerçek değerini anladığını görürüz. Stendhal'le aynı bakış açısını paylaşacak kadar olgunlaşan Julien, gerçek değerin halkta olduğunu anlar. Dostu Fouque'nin fedakârlıkları, ona dostluğu öğretirken, gerçek aşkın da kalbin değerleriyle beslendiğini Mme de Rénal'in şefkat dolu sevgisi öğretir. Fouque bir ömür boyu yaptığı serveti dostunu kurtarmak için feda ederken, Mme de Rénal'de toplumun namus kavramını hiçe sayarak sevdiği adamı ölümden kurtarmaya çalışır. Halkın demokratik haklarını savunmayı kendisine dava edinen Julien, bu dava ile büyüdüğünü; ama hiçbir idealin gerçeklerle başa çıkamayacağını öğrenir. Hayatın yaşanmaya değer olduğunu, alelade bir kişi olarak kendi kendisinin efendisi olarak ve tabiatın insana bahşettiği güzelliklerin ve hürriyetin zevkine vararak yaşamanın en iyi yol olduğunu anlar.

Julien, yargılandığı zaman, kendisini ölümden kurtarabilecek bir ifadeyi verebilecek zekâya sahip olduğu hâlde,

küçümsediği devşirme soyluları en hassas yerlerinden yaralayarak bile bile ölüme gider. Julien, davasına bağlılığı, insana ve kendisine duyduğu saygı yüzünden şöyle ifade verir:

> *"Jüri üyeleri! Ölümle karşı karşıya geldiğim şu anda, herkesin benden nefret edeceğini sanarak buna aldırış etmeyeceğime inanıyordum: İşte bunun içindir ki şimdi söz söylemek ihtiyacını duyuyorum. Baylar, ben sizin sınıfınıza mensup olmak onuruna erişmiş değilim; sizin karşınızda duran adam, kötü talihine karşı isyan etmiş bir köylüdür... Sizden hiçbir lütûf istemiyorum... Hiçbir umuda kapılmıyorum, ölümün benim için kaçınılmaz olduğunu biliyorum; tatlı bir ölüm olacaktır. Her türlü saygıya, en büyük sevgiye lâyık bir kadının canına kıymak istedim. Mme de Rénal, bana analık etmişti. İşlediğim suç korkunç bir şeydir. Hem de tasarlayarak yaptım. Demek ölümü hak etmiş bulunuyorum baylar. Ama şimdi karşılarında bulunduğum kişiler, suçum bu kadar büyük olmasa da yine yaşımın acımayı gerektirdiğine bakmaz, beni cezalandırırlardı; aşağı bir sınıfın çocukları olup fakirliğin ne demek olduğunu az çok bilmelerine rağmen yine iyi bir eğitim görmek mutluluğuna ererek yüksek toplum hayatına, zenginlerin överek bu adı verdikleri âleme girebilen gençleri cezalandırmak, cüretlerini kırmak isterlerdi... Bakıyorum da jüri üyeleri arasında zenginleşmiş bir tek köylü yok, yalnız benim gösterdiğim cürete fena hâlde içerleyen kalantorlar var..."* (1982: 588-589).

Julien'in ölümden kurtulması, kiliseye dönmesiyle mümkün olabilecek iken, rahip Castanedlerin, Frilairlerin ve Maslonların zalim, sevgisiz tanrısına dönmektense ölmeyi tercih eder. Stendhal'le aynı bakış açısını paylaşan Julien, seven, merhametli bir tanrı ister. *"Evet para onlarda, zenginlik onlarda; ama kalp soyluluğu bende"* (1982: 606) diyebilen Julien, gerçek mutluluğun sevmek olduğunu, kalbin değerlerinin her türlü hırstan üstün olduğunu anlar. Julien'i gerçekten seven soylu Matilde ise onun kesik başına, dü-

rütlük, cesaret, cömertlik adalet, hak ve insanseverlik gibi faziletleri kendilerinde toplamış olan orta çağ şövalyelerine yaraşan saygıyı gösterir.

Sonuç olarak yozlaşmış bir toplumda, kemikleşmiş sosyal sınıfların çıkarları üzerine inşa edilen kokuşmuş bir düzende, gerçek hayat enerjisini ve dinamizmi tabanı oluşturan halkta bulan Stendhal, hiçbir sosyal sınıfa karşı önyargılı değildir. Mme de Rénal, ruhundaki insani değerlerle gerçek soyluluğu temsil eden bir burjuvadır. Mathilde, Julien'de Orta Çağ şövalyelerinin niteliklerini bulan soylu genç kız, kendi sınıfının yargılarını hiçe sayacak kadar cesaretle ve coşkuyla Julien'i sever ve onun için hiçbir fedakârlıktan kaçınmaz. Bu dava ile yaşayan ve o dava sayesinde yalnızlığından kurtulan ve özbenindeki potansiyelleri gerçekleştiren Julien, Napoleon'unun da bir şarlatan olduğunu, (1982: 609) devrimlerin de yozlaştığını kabul etmekle, Stendhal'in savunduğu tezi benimser. Hayat bir misyonsa, onu bütün güzellikleriyle ve gerçekleriyle bilerek yaşamak, ideallerin insan tabiatıyla bağdaşamadığını görmek, modernizmin benimsediği bir temadır. Julliien, ideallerini gerçeklerle bağdaştıramadığı için, trajik bir kadere mahkum olmuştur. Kısaca Julien, yaşadığı devirde ne 'Siyah'ın temsil ettiği ruhban sınıfının ne de 'Kırmızı'nın temsil ettiği soylu sınıfın yozlaşmış küçük ölçülerine sığamamış, âdeta intihar etmiştir.

VADİDEKİ ZAMBAK

Honore de Balzac'm (1799-1850) 'Vadideki Zambak' (Le Lys dans la Vallee) (1836) adlı eserini modernizm açısından değerlendirmek için, eseri kinaye mesafesi; yani yazarla hikâyecinin bakış açıları arasındaki uzaklık-yakınlık bakımından incelemek gerekir. 1836'da basılmış olan

bir eserde yazarın, materyalini çağımıza meydan okuyan bir objektiflikle verebilmesi, her türlü takdirin üstündedir. Balzac, hikâyesini birinci tekil şahıs zamirini kullanarak romanın başkişisine anlattırmakla, her şeyi bilen, gözlemci bir hikâyeci kullanmamış, yazarı roman dünyasının tamamen dışında bırakmıştır. Birinci tekil şahıs zamirinin temsil ettiği hikâyeciyi güvenilir olarak kabul etmek, eserin vermek istediği mesajı anlayamamak demektir. Balzac, ayrıca, mektup tekniği içinde verdiği birinci tekil şahıs hikâyecinin bakış açısına ek olarak Madame Mortsauf ve Natalie'nin bakış açılarına da yer vermiştir. Eserin başkişisi Comte Félix'in bilincini başka bakış açılarını veren bir merkez yansıtıcı olarak kullanmıştır.

Eserde sentezleyici unsur karakterdir. Roman'ın başkişisi Félix, Natalie'ye yazdığı mektupta geriye dönüş tekniği kullanarak ıztırap dolu hatıralarını anlatır. Kral XVIII. Louis, Kral X. Charles ve Napoleon devri siyasi mücadeleleri esnasında, aristokrasinin yerini burjuvaya terk ettiği siyasi ortam içinde, aristokrat bir gencin daha çok iç dünyasında yer alan dramatik olaylar romanın özünü oluşturmaktadır. Eserde Félix'in bir yeryüzü cenneti olan Touraine'e gelişi, bu vadide soylu ve şahsiyetini oluşturan her nitelik bakımından eşsiz bir kadın olan Henriette'ye duyduğu romantik aşk hikâye edilmektedir. Eserin belkemiği Félix'in ruhsal büyüme süreci olmakla beraber, Balzac romanda, sosyal ilişkiler ağı içinde yer alan diğer karakterlerin de yaşadıkları ruhsal büyüme süreçlerini kronolojik bir büyüme süreci içinde vermektedir. İnsan ruhunun sırlarına erişmekte gösterdiği hüner bakımından Balzac, bu eserde zirveye ulaşmaktadır.

Yazarla hikâyeci arasındaki kinaye mesafesine rağmen, eserin başkişisi Félix'in kendi ruhunun ve sevdiği

kadınların ruhlarının sırlarına nüfus etmekte gösterdiği deha, Balzac'ın insan hayatına ve ruhunun sırlarına farklı açılardan bakabilme gücünün de delilidir. "İnsanın ihtirasları, duygu ve düşünceleri olmasaydı, ne tarih, ne sanat, ne de roman olurdu" diyen Balzac, "İnsanlık Komedisi" (La Comedia Humainia) diye adlandırdığı eserlerin her birinde evrensel insan tecrübesini roman kişilerinde somutlaştırmayı başarabilmiştir. Toplumu organik bir bütün olarak kabul eden Balzac, insanı hayvandan ayıran en önemli niteliğin, onun tabiat şartlarına uymak yerine tabiatı kendi emrine alacak teknoloji ve kültürü geliştirebilmesi olduğunu ifade etmiştir. Balzac'a göre, tarihin akışı içinde, medeniyetin her safhasında, benzerliklerine rağmen farklılıklar gösteren yaşama şekilleri içinde, bir romancının görevi, pek açık homojen kişiliğin oluşturduğu tipleri yakalayabilmek ve bu tiplere somut şahsiyetler kazandırabilmektir. Roman, tarihî bir devir içinde toplumun çeşitli tabakalarında seçilmiş tiplerin iç dünyalarındaki dramı somut bir şekilde verebilmelidir. İnsanlık Komedisi'nde Balzac'ın amacı, Sir Walter Scott gibi, tarihte kültürel değişim süreci içindeki diyalektik çatışmayı da verebilmek, sebepleri ve onların doğurduğu neticeleri sosyal ve bireysel gerçeklere sadık kalarak kayıt edebilen güvenilir bir tarihçi olmaktır. Ancak, tarih sosyal olayları oldukları gibi verdiği hâlde, romancı tarihî devirleri temsil eden tiplerin ruh âlemlerindeki büyük çatışmaları da vermekle kalmayıp topluma ideal olanı da öğretmek zorundadır. Balzac, romanlarında sosyal birim olarak seçtiği aile içinde, bütün bir toplumu, onu oluşturan bireylerin ruhlarında ve içinde bulundukları ortamda yer alan ruh-beden, gerçek-ideal, iyi-kötü, geçmiş-gelecek, karanlık-ışık arasındaki diyalektik çatışmayı büyük bir başarıyla vermektedir.

Vadideki Zambak'ta Henriette'nin şahsmda geçmişte Fransız toplumunu bulunduğu medeniyet seviyesine getiren bütün faziletler sergilenmektedir. Henriette, Kont Mortsauf'un soylu eşi, Jacques ve Madeline'in annesi olarak Dante'nin Beatrice'i ve Petrarch'ın Laura'sı kadar faziletli ve masum bir kadındır. Henriette'in iç kavgası, evlilik dışı bir ilişki olan platonik bir aşkla mutsuz, varlığı sadece kayıtlarda kalmış bir evliliği yürütebilme çabasından kaynaklanmaktadır. Bir yeryüzü cennetinin sembolü olan Touraine Vadisi'nin bu lekesiz Zambağı, toplum ve aile adına, son derece bencil, hastalıklı ve sadist bir kocaya sadık ve bağlı kalmayı görev edinmiştir. Zaten böyle bir görevi, o istese de istemese de toplum ona yüklemiştir. Balzac, tarihin belli bir devrinde yozlaşmış bir evlilik kurumu yaşasın diye, bireyin ne büyük bir azap çekmek zorunda kaldığını Henriette'e kendi şöyle ifade ettiriyor:

'Ah dostum... bu durumda bilmem ne yapmalı, ne etmeli? Buna nasıl tahammül edilir? Beni öldürecek. Hayır, ben kendimi öldüreceğim; fakat bu da bir cinayet sayılmaz mı? Kaçsam mı? Ya çocuklarım! Kocamdan ayrılmak! Fakat on beş yıllık bir evlilik hayatından sonra, babama artık Monsieur de Mortsauf'la yaşayamayacağımı nasıl söylerim? Hem babam, yahut annem buraya gelecek olurlarsa, Kont o kadar kibar, uslu, nazik ve hoş sohbet davranır ki benim ileri süreceğim ayrılma sebeplerine asla inanmazlar. Hem evli kadınların anaları, babaları var mıdır? Onların canları da malları da kocalarına aittir. Mutlu değilse de hiç olmazsa sakin yaşıyordum, bakir yalnızlığımdan, itiraf ederim, az çok güç alıyordum; fakat bu olumsuz mutluluktan mahrum olacak olsam ben de çıldırırım. Benim mukavemetim şahsımı ilgilendirmeyen birtakım kuvvetli nedenlere dayanıyor. Yaradılıştan ıstırap çekmeye mahkûm olan zavallı yaratıkları dünyaya getirmek de bir suç teşkil etmez mi? Bununla beraber içinde bulunduğum feci durum o kadar ciddi sorunlar ortaya atıyor ki bunları tek başıma halletmeme im-

kân yok; ben hem hâkim hem de davacılardan biri durumunda bulunuyorum," (Balzac,1981: 185).

Henriette, evliliğinin varoluş sebebini yitirdiğini anlamış, gerçek sevgiden yoksun bir beraberliğin azabını çekmektedir. Bununla beraber sosyal baskıdan kurtulabilecek, yepyeni bir evlilik kurumunun temellerini atabilecek maddî ve manevî güce sahip değildir. Ne de Félix, Henriette'e duyduğu derin, katıksız sevgiye rağmen, böyle bir sorumluluğu yüklenecek cesarete sahiptir. Şimdilik onu sadece platonik bir aşkla sevmek ve ona sadık kalmak faziletini gösterebilmektedir. Bu durumda yükün ağırını Henriette taşımak zorunda ve çektiği azaba katlanabilmek için Tanrı'ya sığınmaktadır. Henriette, çareyi günah çıkartmakta bularak şöyle diyor:

'Fakat o ilâhi ülkeye tertemiz ve birer aziz kadar ulvî bir hâlde ulaşamadan önce, sırat köprüsünden geçmek lâzım. Félix bana inanınız. Susmam mı lâzım? Yoksa bir dostun kalbine sığınarak hiç olmazsa orada feryat etmekten de beni men mi ediyorsunuz?" ('1981: 186.)

Tarihin bu geçiş döneminde, Henriette gibi hayatı araf olarak tanımlayan ve ıstırabın ateşinde arınma süreci olarak kabul eden, bir azize gibi kendisini yuva ve yavrularına adayan kadınlar olduğu gibi, Marquesse Arabelle gibi sevme kapasiteleri şehvetin sınırlarında kalan kadınlar da vardır. Eğer Touraine Vadisi lekesiz masumiyetin sembolü ise, Paris, Arabelle gibi, aşkın ruhsal boyutunu inkâr eden, çok erkekli kadınların yaşadığı, şehvet dağıtan bir cehennemdir. İşte orada Comte Félix ruh-beden, iyi-kötü, birey-toplum çatışmasını yaşadığı zaman, kendisinin de ifade ettiği gibi, beşerî zaafına yenik düşer. Henriette'in onu yücelten, ona faziletler kazandıran aşkı, yerini şehvetin cazi-

besine terk eder. Korkunç iç çatışmasına rağmen durumunu çok olgun bir şekilde teşhis eden Félix,

> *'Lady Arabelle, mabedin tepesine oturmuş bir iblis gibi şehvet diyarının en zengin yanlarını bana göstermekten sonsuz zevk duydu,"* (1981: 214) der.

Balzac, eserinde geçmişle hâlin tez ve antitez olarak karşılaştıkları, yeni bir sentezin oluşmadığı bir devri, bireysel özelliklere sahip oldukları hâlde, bu devirleri temsil eden tipler olarak yarattığı karakterlerin çatışmasında ifade etmiştir. Onun çok boyutlu tipleri, organik bir bütün olarak, toplumun organik ve çok boyutlu birer örneği olarak sosyal fırtınaları ruhlarında yaşamaktadırlar. Félix, platonik gelenekte olduğu gibi, insan sevgisiyle başlayıp inkâr edemediği bir güçle karşılaşınca kendisini korumaktan acizdir. Balzac, ince kinayesiyle, onun kendisini kınamak yerine, başka bir kültürü kınayışını şöyle ifade eder:

> *"Bundan dolayı onun şehveti Afrikalı kadınlarınki gibiydi; onun ihtirası çöldeki kum fırtınalarını andırır; ateşler içinde kavrulan, şehvet fışkıran, gökyüzü berrak masmavi, geceleri serin, yıldızlarla dolu olan çöl onun gözlerinde aksederdi. Clochegourd'la ne zıtlık Doğu ve Batı, bir tarafta en küçük nemli parçaları bile kendini beslemek için çeken, diğer tarafta ruhunu damla damla sızdıran ve sadık kölelerini nurlara garkeden iki kadın; bunlardan birisi canlı ve ince endamlı; diğeri ise toplu ve ağır başlı. Kısaca, İngiliz âdetlerinin içyüzü üzerinde hiç düşündünüz mü? Bu âdetlerde maddenin tanrılaştırılması, belli, sinsi ve ustaca uygulanan bir zevk düşkünlüğü yok mudur?"* (1981: 215).

Balzac, katolik bir felsefeyle büyümüş, bedensiz bir aşkla beslenmiş olan Félix'in yaşadığı ruhsal krizi bir medeniyet krizi olarak görmektedir. Bir bütünün parçaları

dengeli bir şekilde o bütünün içinde birleşecek yerde; uyum çatışmaya, mutluluk azaba dönüşmüştür.

Eserinde ruhsal olayların meydana getirdiği dramatik yapıyı kusursuz bir mantık dokusu içinde veren Balzac, ilgi merkezi olarak Félix'i seçmiştir. Kadın ve erkeği bir bütünün eşit yarıları olarak gören romancı, Félix'in yaşadığı krizin bedelini Henriette'e ödetmekle, ailede ve toplumda erkeğin olgunluk ve medeniyet açısından kadından daha düşük bir seviyede kaldığını ima etmektedir. Henriette'de sorumsuz bir öpücükle bir yangın başlatan Félix, şehvete yenik düştükten sonra, Kont Mortsauf kadar insafsız bir canavar olup çıkar ve içine düştüğü çıkmazın yükünü yine Henriette'nin sırtına yükler. Félix şöyle der:

> *"Henriette, aşkımızın bilmediğimiz tarafları sırları var. Size, duyguların şehvete galebe çalabileceği bir yaşta rastladım; fakat hatırası ölüm saatinin çaldığı anda bile beni heyecanlandıracak olan birçok sahnelerden herhalde siz de bu duygular çağının artık sona erdiğini anlamışsınızdır; sizin sürekli başarınız, bu andan itibaren başlayan ve açığa vurmadığım isteklerden aldığım zevkleri sessizce devam ettirmeye imkân vermeyişinizde oldu. Bir erkek, sevdiği kadını elde edemediği zaman, onun aşkı bizzat isteklerinden ilham alarak devam eder; sonra öyle bir an olur ki size hiçbir hususta benzemeyen biz erkeklerde her şey bir ıztırap olur,"* (1981: 232).

Toplumun cinsel konularda erkeğe tanıdığı sorumsuzluktan yararlanan Félix'in yanlış muhakemesini anlamak; ancak hayata alışılmışın dışında bakmakla mümkündür. Balzac'ın düşüncelerini Henriette şöyle ifade eder:

> *"Çöl mü?... Hem de ne kadar güzel muhakeme ediyor, her şeyi ne kadar inceliyor...Vefalı insanlarda bu kadar zekâ yoktur."* (1981: 233).

Félix'in ruhundaki değişmeyi gören Henriette, bir imana bağlanır gibi bağlandığı aşkını kaybettiği anda, bütün inancını da kaybediyor ve değer boşluğuna düşüyor. Bir devri olduğu kadar Henriette'in de hayatını tehlikeye atan gerçek, kaybedilen değerlerin yerine yenilerinin oluşturulmamasıdır. Eski inançlar kaybolmuş, yeniler ise henüz inşa edilmemiştir. Değer boşluğunda kalan Henriette'in bu ruh hali kendi sözleriyle şöyle ifade edilir:

> *"Eğer Tanrı, kullarına mutluluk duygusunu ve zevkini verdi ise, yer yüzünde elem ve ıztıraptan başka bir şey bilmeyen, çile dolduran ruhları kurtarması gerekmez mi? Bu böyledir; yani Tanrı vardır, yahut da bizim şu fani hayatımız acıklı bir komediden başka bir şey değildir. .. Artık faziletin ne olduğunu bilmiyorum. Kendi faziletimin de farkında değilim."* (198: 235).

Henriette, tarihî bir devrin fazilet saydığı bütün niteliklere sahip olarak Balzac'ın hayranlığını kazanmakla beraber, ölüm anında bile ruh ve beden çatışmasının en yoğununu yaşar ve sadece muhteşem bir geçmiş olur. Aşkın materyalizmi olan şehvet ise, ruhsuz parıltılarıyla Arebelle'i daha pek çok erkekle tanıştırmak üzere Félix'in hayatından çıkar. Balzac; yeni bir çağın başlayışını, eski bir çağın çöküp gidişini, eserinin dramatik yapısı içinde roman karakterlerinin ruhlarında evrensel bir tecrübe olarak yaşatmaktadır. Ruh tahlillerinde büyük bir usta olduğunu ispat eden Balzac, tahlillerinde evrensel insan tabiatını bireyin halleriyle, neo-klâsik bir üslup ve modern roman tekniklerini kullanarak büyük bir başarıyla örmüştür. Materyalini roman başkişisi Félix'in bilinç süzgecinden veren yazar, bütün karakterlerin de görüş açılarına, davranış ve sözlerine yer vererek canlı birçok karakter yaratmıştır.

Balzac, Henriette'e duyduğu hayranlığa rağmen, onun temsil ettiği moral seviyenin artık zaman ve mekânda yaşama şansı olmadığını vurgular: Eserde Henriette, büyük bir fedâkârlık ve tutkuyla gerçekleştirmek istediği sağlıklı yeni nesilden mahrum kalır. Öte yandan Balzac çok erkekle çiftleşmenin insana yaraşmadığını, Arabelle'i Santor'a benzetmekle ifade eder. Kendisini Henriette gibi lekesiz bir kadının aşkına ve Arabelle gibi bir Amazon'un şehvetine lâyık bulan Félix de, Natalie tarafından küçümsenir.

Sonuç olarak, madde ve mananın Henriette ve Arabelle'in niteliklerinden oluşacak bütünlüğü Tanrı'ya yaraşır bir moral seviye olmakla beraber, Balzac, insanın da zaman ve mekânda ruh-beden, madde-mana, gerçek-ideal, geçmiş-hâl dengelerini kurarak bir senteze ulaşabileceğini ve mutlu olabileceğini imâ eder. Arabelle, geçmişsiz ve geleceksiz bir 'hâl'de kendisini yok olmaya mahkum eder. Félix ise moral açıdan sadece tez ve antitezi yaşamakla yetinir. Geçmişi hâlde yenileyemez ve geleceğe uzanan köprüyü kuramaz. Metresi Natalie'nin de dediği gibi, onun parçalanmış kişiliği, bir sevgiliden ziyade bir hasta bakıcıya muhtaçtır.

MADAM BOVARY

Gustave Flaubert'in (1821-1880) 'Madame Bovary' (1856) adlı dünyaca ünlü eserinin perspektifini çıkarmadan önce, yazarın objektif gerçekçilik (objektive realizm) olarak bilinen sanat anlayışını gözden geçirmek gerekir. Her sanat anlayışı gibi, Flaubert'in sanat anlayışının da bir metafiziği ve epistemolojisi vardır: Flaubert'e göre, bir değişme süreci içinde olan ve evreni yaratan rasyonel bir Tanrı vardır, bu Tanrı mutlak hakikati temsil eder. Zaman

ve mekânda ise, her şey nisbî anlamda gerçektir. İnsanın hayatta en doğru misyonu aklını kullanarak nisbî gerçeklerden kurtulup evrensel olana yaklaşmaktır. Sanatçıya düşen görev, sanat ortamında, insanın evrensel tecrübesini vermek veya gücünün yettiği ölçüde hakikati yakalamak ve klâsik bir sanat anlayışı içinde, güzel bir biçim içinde ifade etmektir.

Romantisizmin 'Hissediyorum, öyleyse varım' felsefesini benimsemeyen Flaubert, bir platonist olarak insan duygularının güvenilirliğinden şüphe etmiş, onların nisbî anlamda gerçekliklerini görmüştür. Sanatçıya düşen görev, bu duyguları bilinçlendirmektir. Beşerî duyguları empati yoluyla tekrar yaşayan sanatçı, akılcı yaklaşımıyla onların evrensel boyutlarını da kavrayabilen ve onları sanat ortamı içinde de somutlaştıran kişidir. Demek ki sanatın özü evrensel bir tecrübedir. Bu tecrübeyi güzel veya çirkin olarak sınıflandırmak mümkün değildir. Güzel, özelden genele giderek her çeşit tecrübeyi sanat eserinin organik bütünlüğü içinde ifade edebilmektedir.

Flaubert kendi çağının gerçek anlayışı içinde ve bir platonist olarak 'organik klâsik' biçim (form) anlayışını benimsemiş ve bu inancını Madame Bovary'de uygulayabilmiştir. Klâsik bir eserde parçalar bütünle orantılı ve farklılıklarına rağmen bütüne benzerler. Yani Platon'un metafiziğinde olduğu gibi sanat eseri, çokluktan oluşmuş ahenkli bir bütündür. Sanat eserinin amacı, duygu-düşünce, ruh-beden, madde-mana arasındaki evrensel çatışmayı ele almak ve duygu, madde ve bedenin temsil ettiği karanlığı ışığa dönüştürmektir. Flaubert'e göre, bütün klâsik yazarların düşündüğü gibi, sanat, zaman ve mekândaki kargaşaya bir düzen getiren ve insanı kendisiyle, toplumla barışık yaşatmayı amaçlayan bir vasıtadır. Sanatçı, ham mad-

desinin evrensel boyutlarını anlayacak ve onları sade bir dille estetik duygulara dönüştürecek güçte bir kişi olmalıdır. Esası ıztırap olan hayatı yaşamaya değer yapan tek şey, hakikati güzelle barıştıran sanattır. Sanatçı, beşeri duyguları fildişi bir kulenin kusursuz güzelliği içinde ifade edecek objektifliğe sahip olmadıkça, ne özde ne biçimde bu sadeliği ve ölçülülüğü gerçekleştiremez. Sanatta kusursuz biçim, özü disipline sokan, onu objektif bir biçimde ifade etmeye yarayan tekniklere hâkimiyetle mümkündür, (Peyre, 1967).

Flaubert sanatçının keskin bir gözlemci olmasına, eserinde okuyucuyu yönlendirecek hiçbir yorumda bulunmamasına, roman dünyasının dışında kalmasına çok önem vermiştir. Sanatın bütünlüğü, sanatçının gözlemlediği gerçeğe sadakati, bu gerçeği sebep-netice ilişkisi ve kusursuz bir mantık dokusu içinde vermesiyle mümkündür. Sanatçı, kendisini klâsik biçimin gerektirdiği ilkelere o ölçüde adamalıdır ki çektiği ıstırap ışığa, yaşadığı gerçek de güzelliğe dönüşebilsin. Flaubert, zaman zaman, sanatta anlam biçimdir veya biçim özün kendisidir, diyecek kadar ileri gitmiştir. Flaubert'e göre, sanatta kargaşaya yer yoktur. Sanat eseri, sadeliğin yarattığı bir ihtişamdır. Sanat tabiatı taklit etmekle beraber, tabiattan üstündür. Sanatçının gözlediği gerçeklere ve tecrübeye sadakat ve onları evrensel boyutlarıyla verebilmesi kahramanca bir dürüstlüğü gerektirir.

Flaubert'in bu sanat anlayışı içinde Madame Bovary (1857) adlı eserini incelediğimiz zaman, görürüz ki, eserde ifadesini bulan insan tecrübesi, gerçekçi bir felsefenin gerçek anlayışına göre seçilmiş ve klâsik bir biçim anlayışı içinde sanat eseri hüviyetini kazanmıştır. Gustave Flaubert hikâyesini birinci çoğul şahıs (biz) zamirinin temsil ettiği,

her şeyi bilen, nisbî anlamda güvenilir bir gözlemciye anlattırmakla beraber, bu hikâyecinin bakış açısını paylaşmamaktadır. Eserde yazarı roman dünyasının dışında tutan, ifade edilen tecrübeyi objektif olarak sunan teknik, büyük bir ustalıkla kullanılan kinaye mesafesidir. Ayrıca yazar, geriye dönüş, özet, tasvir, tahlil gibi teknikleri kullanmakla beraber yorum tekniğini kullanmaktan kaçınmaktadır. Flaubert eserinde kullandığı dilin, kelime seçiminin, cümle yapısının, kelime ve cümlelerin kurgusunun ifade edilen gerçeği iletmek için yeterli olduğu fikrini vurgulamaktadır. Madame Bovary'de Flaubert, savunduğu klâsik sanat ölçülerini gerçekleştirebilmiştir. Eser, parçaları bütünüyle orantılı, kusursuz bir mantık dokusuna ve dramatik bir yapıya sahiptir. Üç bölümden oluşan romanda parçalar bütüne benzedikleri gibi, kendi başlarına da farklı birer bütündürler. Birinci bölümde yer alan Emma ve Charles'ın Berbatux çiftliğinde karşılaşmaları, evlenmeleri ve Emma'nın hayal kırıklığı, evlilikte aradıklarını bulamayıp mutsuz olması, Bovarylerin Tostis'ten Yonwille'e gitmeleri için bir sebeptir.

Emma ve Charles'in tanıtıldıkları bu bölümden sonra, Yonwille'de Emma'nın kendisiyle aynı yaşama ortamına ait olan noter kâtibi Leon'la karşılaşması, aralarındaki platonik aşk, Leon'un Yomville'den ayrılmak mecburiyetini hissetmesi, Emma'yı Rodolphe gibi bir çapkının kollarına atmaktadır. Hayal gücü zengin, duygusal, zevkli ve çok tatminsiz bir kadının, büyük bir perhizden sonra, ihtiraslarına yenilişi, maddenin manayı yenişi; bedenin toplumca meşru sayılmayan bir yoldan kendi varlığını ispat etmesi demektir. Rodolphe'u hayallerinin kahramanı sandığı müddetçe mutluluğu tadan Emma'nın terkedilmesi ve yaşadığı ruhsal çöküntü, eserde hem gelişme bölümünü oluşturmakta, hem de okuyucuyu acıklı sona hazırlamak-

tadır. Üçüncü bölümde tesadüfün bir oyunu olarak Emma'nın Leon'la tekrar karşılaşması, yaşlanma korkusu içinde olan bir kadının aşkı şehvetle karıştırması olarak tezahür etmektedir. İçine düştüğü malî kriz ve Rodolphe'la olan ilişkisinin gerçek yüzünü görmesi, Emma'yı intihara sevketmekte, toplum bireyi, gerçekler hayalleri yenmektedir. Böylece organik bir bütün olan eserde başlangıç sonun sebebi; son ise başlangıcın neticesidir. Eserde her olay, her bölüm bütünün temel unsurudur. Her üç bölüm de farklılıklarına rağmen birbirlerine benzemektedirler. Eserin teması, parçaları bütüne bağlayan bireyin topluma, ideallerin veya hayallerin gerçeklere yenilmesinin kaçınılmaz oluşudur. Eserin yapısında hâkim olan unsur karakterdir. Flaubert karakterlerini yaratırken, hem modern hem geleneksel teknikleri başarıyla kullanmıştır. Karakterlerin duygu ve düşünceleri bütün ayrıntılarıyla tahlil edilmekte ve dramatik bir yapı içinde sunulmaktadır. Gözlenebilen olayların ruhsal sebepleri tahlil edilmekte, böylece yapıyı oluşturan üç unsur-olaylar dizisi, karakter ve düşünce-sağlam bir mantık dokusu içinde dengeli bir şekilde eserin sentezini oluşturmaktadır. Romanda sosyal ortamı oluşturan karakterlerin de iç dünyaları ve davranış sebepleri tahlil edilmektedir. Ayrıca bu karakterler, birbirlerinin farklı bakış açılarından değerlendirilmekte ve romanda statik tipler yerine canlı, bireysel özelliklere sahip, dinamik karakterler yaratılmaktadır.

Flaubert, eserin başkişisi olan Emma'nın yaşadığı değişme ve olgunlaşma süreci içinde kısır bir sosyal ortamda, hayat dolu, duygusal ve hayal gücü zengin bir kadının acıklı tecrübesini hikâye etmektedir. Yazar, Emma'yı hayatı pahasına hayal dünyasının kaygan zemininden katı gerçeklerin dünyasına düşürürken, yalnız negatif romantisizme karşı aldığı tavrı belirtmekle kalmamış, aynı zamanda

küçük burjuva değerlerini de hiciv konusu etmiştir. Değerleri bu ölçüde esnekliğini kaybetmiş bir toplumun katı kalıpları içinde, Emma gibi hayat dolu bir varlığın canlılığını muhafaza etmesinin güçlüğü hem birey hem de toplum açısından objektif bir şekilde vurgulanmıştır. Flaubert, bu iki yönlü eleştiride kullandığı kinaye mesafesi sayesinde roman dünyasının dışında kalmayı becerebilmiştir. Bununla beraber yazar, bir burjuva trajedisi olan Madame Bovary'de Emma'ya duyduğu sempatiyi, bütün tarafsızlığına rağmen, çok başarılı bir şekilde ifade etmiş ve aynı duyguları okuyucuda da uyandırabilmiştir. Charles Bovary'yi o kadar orta zekâlı, beceriksiz, hayal gücünden yoksun, duyguları sığ, zavallı bir köy doktoru olarak yarattıktan sonra, onu Emma gibi sosyal sınıfının çok üstünde bir kadının önüne rakipsiz bir şekilde çıkarmakla Emma'nın acıklı kaderini hazırlamıştır; öte yandan Emma'nın aradıklarını Charles'ta bulamayıp yeni bir arayışa girmesi tabiatının gereğidir. Leon gibi Emma ile aynı yaşama ritmine sahip bir kişiyi, çok kinayeli bir şekilde, Emma ile karşılaştıran yazar, bireyin ne ölçüde tasadüflerin kurbanı olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca gerçeğin siyah-beyaz olmadığına, çok karmaşık olduğuna inanan Flaubert, çok tecrübesiz bir âşıkla faziletini koruyabilen Emma'nın çok tecrübeli bir çapkının eğlencesi olmaktan kurtulamayacak kadar ihtiras ve hayallerine yenik düşmesi için gereken her şartın varlığını açıkça belirtmektedir. Yıkılan gururunu şehvetle avutan ve yine gerçeklere sırtını çeviren Emma, sonunda hayatı boyunca kaçtığı gerçeklerin ağına düşmektedir. Kendisini yiyip bitiren bütün 'ihanetler'in 'alçaklıklar'ın 'sayısız hırslar'ın bittiğini ancak ölmeden önce anlamaktadır. Flaubert'in, Rodolphe'un gerçek yüzünü Emma'ya göstermesiyle, romanın başkişisi ulaşabileceği olgunluğun zirvesine varmaktadır. Emma, kendisine önce

mutluluğu tattıran ve sonra onu sorumsuzca terk eden Rodolphe'a şöyle haykırır:

> *"Sen olmasaydın, biliyor musun, mutlu yaşayabilirdim! Kim zorluyordu seni buna? Çok mu gerekliydi! Ama beni seviyordun, böyle söylüyordun. Hattâ biraz önce bile... Ah! Kovsan daha iyi olurdu! Ellerim öpüşlerinle sıcacık, sonra işte, halının üzerinde, bana aşkının sonsuzluğuna yemin ettiğin yer. Beni buna inandırdın. İki yıl boyunca en tatlı düşler içinde sürükledin beni,"* (Flaubert: 1983: 339.)

Ancak Emma, öğrendiği gerçeklerle yaşayabilme gücüne sahip değildir. Gerçeğin bu ölçüdeki dozu onu yıkılan hayallerinin enkazı altında can vermeye sevk eder. Emma, ölmeden önce, Charles'ın da iyi bir insan olduğunu kabul eder. Emma'nın kendi kusurlarının bilincine varamayışı, ıztırabı onları düzeltmek için değil de hayalleri yıkıldığı için çekişi ve aynı hataları tekrarlayışı, acıklı sonu hazırlayan başlıca sebeptir.

Özetle, bir burjuva trajedisi olan Madame Bovary, kusursuz bir biçim içinde, ruh-beden, birey-toplum, ideal-gerçek, ışık-karanlık arasındaki evrensel çatışmayı ve insanın evrensel yenilgisini anlatan değerli bir eserdir. Flaubert, ustaca kullandığı kinaye ile yorumu okuyucuya bırakmakla hem roman dünyasının dışında kalmış ve objektifliğini korumuş, hem de nisbî gerçeklerin geçerli olduğu bu zaman ve mekânda insan tecrübesinin çeşitli yorumlara açık olduğunu ima etmiştir.

NANA

Romanlarında Claude Bernard'ın natüralist felsefesini sanata uyguladığını söyleyen Nana'nın yazarı (1871) Emile Zola (1840-1902) sanatın özünün gözlenebilen, deneysel

veya bilimsel metotlarla tekrarı mümkün olan, fizyolojik, psikolojik, sosyo-ekonomik olaylar olması gerektiğini iddia etmiştir. Zola da, öteki natüralistler gibi, insanı kimyasal bir etki-tepki maddesi, biyolojik kalıtımın ve sosyoekonomik çevrenin bir mahsulü olarak görmüştür. Klâsik ve romantik edebiyat akımlarının skolastik, mistik felsefelerinin metafiziklerine ve insan kavramlarına karşı çıkan bu natüralist romancı, insan hayatında gizli hiçbir şeyin olmadığını, insan hayatının sebep netice ilişkisi içinde tekrar eden olaylardan ibaret olduğunu vurgulamıştır. Vitalistlerin, natüralistleri kaderci (fatalist) olarak tanımlamalarına karşı çıkan Zola, bir natüralist olarak kendisinin, insanı bilimin bulgularına dayanarak tanımladığını, çağımızda bilimden daha güçlü bir otoritenin olmadığını ifade etmiştir. Ona göre bir natüralist, kaderci değil bir deterministtir: İnsan hayatını yönlendiren ön-şartlar tayin edildiği zaman, bunun ne gibi sonuçlar doğuracağı bir bilmece olmaktan çıkar; hatta matematiksel bir doğruluk içinde gerçekleşir. O hâlde romancı da bilim adamı gibi, insanı kalıtım ve içinde doğduğu şartların etkileşimi içinde incelerse, yani sonucu tayin eden şartları objektif olarak bilirse, gözlem ve deneysel metotlarla incelerse ve bu insan gerçeklerini yorumsuz bir şekilde eserlerine yansıtırsa, hayatı daha verimli ve mutlu kılacak tedbirlerin alınması da mümkün olacaktır. Buna göre natüralist roman, gelenekçilerin ve mistiklerin iddia ettikleri gibi, kaderci ve karamsar olmayıp insanın geleceğine ışık tutacak, evrimin henüz çok ilkel safhalarını yaşayan insanın medenileşmesini sağlayacaktır.

Nana'ya böyle bir inancın ışığında bakarsak, öz ve biçim özellikleri bakımından çok başarılı bir eser olduğunu görüyoruz. Roman teknikleri bakımından Gustav Flaubert'in takipçisi olan Zola, natüralist romanın felsefesine

uygun olarak konusunu amoral, hiçbir ahlâk endişesi olmayan bir tavır ve bilimsel objektiflik iddiası içinde ele alırken, panoramik roman yapısı ile dramatik roman yapısını büyük bir başarı ile kaynaştırabilmiştir. Eserde sentezleyici unsur, yukarıda sözü edilen pozitivist felsefe olduğu hâlde, bu unsur karakter ve olaylar dizisiyle başarılı bir şekilde dengelenmiştir. Olaylar dizisinde mantık dokusu oldukça kusursuz olmasına rağmen, romanın hacmini şişiren birbirine benzeyen motiflerin tekrarı bir kusur sayılabilir. Eserde fon karakterler de esas karakterler gibi, çevre şartlarından ve biyolojik kalıtımından kaynaklanan şartların etkileşimi içinde incelenmişlerdir. Hepsinin yapısındaki seks dürtüsü ve ekonomik endişe, tayin edici faktör olarak davranışlarına yön vermektedir. Tabiî ki Zola, bu konuda her türlü yorumdan kaçınmaktadır. Eserde özet ve tasvirler büyük bir başarıyla kullanılmış, gerektiği zaman ruh tahlilleri geleneksel roman teknikleriyle yapılmıştır. Ayrıca karakterler, sahne tekniği içinde kendi davranışlarıyla, sözleriyle ve birbirlerini çeşitli bakış açılarından değerlendirerek objektif bir şekilde çizilmişlerdir. Yazar için önemli olan, insanın bilimsel tabiatını ve toplumun her kompartımanını sergileyen sosyal bir hiciv yaratmak olduğuna göre, bu amacın izin verdiği ölçüde karakterler içine doğdukları dünyanın mahsulü olarak başarılı bir şekilde sosyal fonksiyonlarını yerine getirmektedirler.

Eserlerin başkişileri, Nana ve Kont Muffat'tır. Nana, tarihin belli bir devrinde sahip olduğu niteliklerle belli varoluş seviyesinin sembolü olarak, başka bir varoluş seviyesinin sembolü olan Kont Muffat ve onun gibilerin kaderlerini tayin eden bir faktördür. Esere dramatik yapısını kazandıran şey, Nana'nın ilgi merkezi olarak eserin bütün bölümlerinde çekirdek motif olarak kullanılışıdır. Yaşayabilmek için Paris sokaklarında ve batakhanelerinde, güçlü-

nün zayıfı yuttuğu ortamlarda, bir hayat kadını olarak yaşama mücadelesini sürdüren Nana, tabiatın kendisine cömertçe verdiği servetini, vücudunu ve seks oburluğunu sosyal basamaklarda üstte yer alanları mahvetmekte kullandığı gibi başlattığı yangının alevlerinden kendisini de kurtaramayacak mahvolup gidecektir.

İnsanın fizyolojik, psikolojik ve sosyal gerçeklerini bir bilim adamının yansızlığıyla görüp ifade edebilen Zola, çok az kullandığı yorum tekniğini seçtiği kelimelere dökerek Nana'nın sonunu –bu son belli bir ön şarta bağlıdır– şöyle ifade etmektedir: 'Çirkeflerden, leşlerden kapmış olduğu o mikrop, o bütün halkı zehirleyen maya sanki yüzüne vurmuş da onu çürütüvermişti (Zola, 1962; 572).' Muhteşem vücudu ve dayanılmaz cazibesiyle bir fahişeyi Paris sosyetesinin kalbini yerinden oynatan manyetik bir güç hâline getiren Zola, insan hayatından kopuk olmayan ahlâkın yönlendirici ve yapıcı gücünden yoksun olan her şeyin yalnız çevreyi değil kaynağını da yok edebilecek bir enerji olduğunu yine yorumsuz bir şekilde ifade etmektedir. Böylece Zola, roman tarihindeki en büyük ahlâkçılarla boy ölçüşebilecek bir yere sahiptir. Bir farkla ki gerçekleri sergilemekle yetinerek mesajını okuyucunun anlayış ve yorumuna bırakmış, bilimsel bir yaklaşımla kişisel her yorumdan kaçınmıştır.

Gerçek kahramanlığın, insan hayatındaki çirkinlikleri görmek ve onları düzeltmek olduğuna inanan Zola'nın eserinde klâsik ve romantik eserlerdeki kahramanlık miti tahrip edilmektedir. Eserde Kont Muffat'nın ruhunda yer alan çatışma, roman dünyasına yansıyan ve insan hayatını şekillendiren evrensel zıt güçlerin çatışmasıdır. Bu çatışma, eserdeki dramatik yapıyı oluşturduğu gibi, psikolojik gerilimi de daima yüksek tutmaktadır. Zola, bütün kompart-

manlarıyla Paris sosyetesini, onun 1845 ve 1848 yılları arasında yaşadığı büyük moral çöküşü, gerçek sebepleriyle, roman dünyasının somut üslubu içinde sergilemiştir. Bordenave'ın tiyatrosunda, seyircisi ve sanatçısı ile birlikte bir araya getirdiği bu toplumda saygıdeğer bir görüntünün arkasında gizli olan çirkin gerçeği buluruz. İnsanların ruhunda olduğu gibi, organik bir yapıya sahip olan toplumda da en amansız mücadele, tabiat ve medeniyet, bilinçaltı güçler ve sosyal değerler, yönetilenler ve yönetenler, ezilenler ve ezenler, karanlık ve ışık arasındadır. Bu evrensel kavga kıyasıya sürüp gitmektedir. Büyük çapta sosyal bilince sahip olan romancı, Fransız toplumuna ve onun bütün hastalıklarına mikroskopla bakmaya başlamış, ne kadar acı olsa da gerçekleri sergilemeyi kendisine görev edinmiştir.

Roman dünyasında sergilenen bu toplumda varlığına inanılan değerler çoktan fosilleşmiş, insan hayatının ihtiyaçlarına cevap veremeyecek hale gelmiştir. Kabuklaşmış, özünü kaybetmiş değerler ve mitlerle kendisini aldatan bu toplum, Nana'da sembolleşen hem yaratıcı, hem de yıkıcı bir güç ve kahredici bir karanlık enerjiyle yüzyüze geldiği zaman çöküvermiştir. Nana'nın karşı konulmaz gücü, dev bir ahtapotun kolları gibi riyakâr toplumun putlarını bir hamlede paramparça edivermiştir. Yanlış bir din anlayışının tahakkümü altında insanın özünü inkâr eden toplumun mitik şahsiyetlerinin, bu ölçüde güçlü, cazip ve tahrip edici bir güçle ansızın karşılaştıkları zaman gösterdikleri tepki, eserde çok güçlü bir şekilde ifade edilmekte, bu kişilerin barındırdıkları seks açlığı sergilenmekte; onu gizleyen perde yırtılmakta, böylelikle maskelerin düşmesi sağlanmaktadır.

Zola, toplumun görüşünü kurtarmak için, aslı olmayan bir saygıdeğerlik ve sosyal statü gibi değersizliklerini

Kont Muffat ve Kontez Sabine'e temsil ettirerek özellikle kurulu düzenin ideallerini ölüme mahkûm eder. İçi çürümüş yıkılmaya hazır bir çınar gibi, değerleri kokuşmuş bir devşirme aristokrat grubu Muffat'nın malikânesinde toplayan Zola, bu hayatta ölümü temsil eden kişilerin ortamını *"...kilise kokusu saçan bu mezar gibi salon ."* (1962: 93) diyerek tasvir eder. Bu ortamlarda hayat damarları dağlanmış Sabine gibi aslında hayat dolu kişilerin demir bir yumruk altında nasıl bir hayat yaşadıklarını, karanlık dehlizlerde güneş görmek için uyanan cılız bitkiler gibi yaşama kavgası verdiklerini ifade eder.

Zola, bir yandan iyi yönlendirildiği zaman bir topluma hayat verecek güçleri Nana'ya bahşetmekte, öte yandan da bu gücü tamamen inkâr eden Sabine ile Nana arasındaki benzerliği vurgulamaktadır. Sabine, hayatta inkâr ettiği güçlerden dolayı ölümü temsil etmektedir. Zola, yorum yapmasa da ne Nana'yı ne de Sabine'i Fransız toplumunun geleceğini yaratacak kadınlar olarak görmektedir. Eserde Nana ahlâktan yoksun fiziksel ihtişam ve cazibesiyle tezat teşkil eden hastalıklı bir çocuğun anasıdır, Sabine de Estelle gibi kurumuş, kadınlığın sıcaklığından ve şefkatinden nasibini alamamış, sadece düşünen bir kafayı büyütebilmiştir. Nana, akıldan yoksun, disiplinsiz hayat enerjisiyle, ortalığı kasıp kavuran bir yangın, tabiî bir afet gibidir. Sabine'de ise kendisi olmak cesareti yoktur. O toplumun yasakladığı tabiî ihtiyaçları meşru olmayan yollardan tatmin etmenin ezikliğini yaşamak zorundadır.

Bütün eserinde Nana'yı tayin edici bir faktör olarak kullanarak toplumun niteliklerini temsil eden Kont Muffat'nın yıkılışını sergileyen Zola, şüphesiz ki Nana'nın temsil ettiği güçlere saygı duymaktadır. Bu güçlerin kabullenilmesi birey ve geleceğin teminatıdır. Zola, insan gerçe-

ğini bilimin katı, tavizsiz tavrıyla kavramış, geçmişin kokuşmuş değerlerine karşı çıkmış, medeniyetten nasibini almamış ilkel güçlerin yıkıcılığını vurgulamıştır. İnsanın değerlerini fizyolojik, psikolojik, sosyal ve ekonomik gerçeklere dayalı olarak geliştirmesini ve onları dogmalaştırmaksızın yenilemesini savunan Zola, bütün hümanistler gibi, pozitivizmi daha iyi, daha medenî ve daha mutlu bir hayat kurmak için araç olarak görmüştür. Ancak o da, sadece 'Biliyorum, öyleyse varım' hükmüne dayanan bir idealist olarak insanın sadece düşünen ve bilen bir varlık olduğunu vurgulamakla bütün iddialarına ve saygıdeğer pozitivizmine rağmen, insan gerçeğine aldığı tavırda sübjektif olmaktan kurtulamamıştır.

SWANN'IN BİR AŞKI

Marcel Proust'un (1871-1922) **"Swann'ın Bir Aşkı"** (Un Amour de Swann) adlı romanı 'Geçmiş Zamanların Anısına' (A la Recherehe du Temps Perdu) (Rememberance of Things Past) (1928) adlı çok hacimli bir eserin içinde yer alan hikâyelerden biri olduğu için, tek başına değerlendirebilir. Swann'ın Bir Aşkı'nda Proust, hikâyesini birinci tekil şahıs'a (ben), her şeyi bilen, gözlemci bir roman kişisine anlattırır. Pek çok eleştiriciye göre bu hikâyeci, yazarla aynı bakış açısını paylaşmaktadır. Eğer romancının roman dünyasının dışında kalması, modern romanın en ayırıcı niteliği olarak düşünülürse, Proust'un bu eseri, geleneksel ve sübjektif roman olarak düşünülebilir; öte yandan hikâyeyi anlatan roman kişisi ister yazarla aynı bakış açısını paylaşsın ister paylaşmasın, karakter unsuru, olaylar dizisi ve düşünce unsurlarına göre öyle büyük bir ölçüde hâkim kılınmıştır ki eserde modern roman teknikleri, geleneksel roman tekniklerini ikinci plana itebilmiştir. Kısaca

Swann'ın Bir Aşkı'nda modern ve objektif anlatım teknikleri, hikâyecinin sayısız yorumlarına rağmen, eserde birinci plana çıkmıştır.

Sanatta izlenimci (impressionist) bir yöntemi tercih etmiş olan Proust, natüralizmin, gözlenebilen olayları ortaya bir hipotez olarak atıp bunun sonuçlarına göre, sebep-netice ilişkisi içinde kurulmasını, sanatta soyutu somuta, özeti karmaşık olan gerçeğin kendisine tercih etmek olarak düşünmüştür. Swann'ın Bir Aşkı'nda yazarla aynı bakış açısını paylaşan anlatıcı ile romanın başkişisi olan Swann'm bakış açıları arasındaki kinaye mesafesi eserin sonuna kadar, başarıyla korunmuştur. Eserin bütününde hâkim olan roman tekniği 'geriye dönüş' (retrospection)tür. Hikâyeyi anlatan roman karakteri, kesin olmayan ve romanda iyi belirtilmeyen bir geçmişin zaman kesimi içinde, 'mişli geçmiş zamanın hikâye kalıbını' (mişti-mıştı) ve geçmişte-gelecek zamanın (acaktı-ecekti) hikâye kalıbını kullanmıştır. Romanda esas olan, Swann'ın şehvetten aşka, aşktan kıskançlığa, kıskançlıktan şüpheciliğe ve şüphecilikten de gerçeğe varış sürecidir ve bu ıstıraplı bir süreçtir. Her şeyi bilen hikâyeci, özet tekniğini sadece gözlenebilen olayları; yani Swann'ın ruhunda fırtınalar yaratan olayları vermek için kullanmaktadır. Romanda Swann'm kesin olarak belirtmediği kronolojik bir zaman içinde yaşadığı ruhsal olaylar, hikâyeciden de olsa, bütün ayrıntılarıyla ve bütün boyutlarıyla ifade edilebilmiştir.

Proust, platonik anlamda evrensel gerçeği, evrensel insan tabiatını verebilmek için, ruhsal olayların tahlillerinde genellemelerden kaçınmamış, bu genellemeleri roman başkişisinin izlenimlerini, iç dünyasındaki olayları anlatmak için kullanarak özelden genele, somuttan soyuta, bireysel olandan evrensel olana gidebilmiştir. Bir izle-

nimci olarak Proust, sanatçının, insan gerçeğini duygu ve düşüncenin birleştiği imtiyazlı anlarda; yani izlenimlerin zekânın ayrıştırıcı süzgecinden geçmediği anlarda bulacağına inanmıştır. Sanatçı roman kişilerine bu anları bütün boyutlarıyla yaşatmıştır, öyle ki duygu ve düşüncenin kaynaştığı yoğun ruhsal tecrübe anlarının bütün duygu tonları zengin bir dilde ifade bulmuştur. Eserde bu çeşitli ve yoğun duygu-düşünce anlarını ifade eden cümleler de aynı şekilde karmaşık ve bileşik girişik cümleler şeklindedir.

Dante'nin Cehennem ve Araf'ında olduğu gibi, Swann'ın da geçmişini hayalinde canlandırarak, onu bilincinin kızgın potasından geçirerek saf bilgiye dönüştürmesi, azap merdivenlerinde sayısız iniş çıkışları yaşaması, azap ateşinde geçmişin tecrübesini arındırması evrensel boyutlarıyla verilmiştir. Eserde geleneksel bir hikâyecinin varlığına rağmen, yazar, okuyucuyu Swann'ın geçmişine açılan ve onu eserin sonundaki bilincine ulaştıracak olan anlamlı izlenimlerin akışına bırakmaktadır. Romanda geçmişin nisbî şimdiki zamanda defalarca hatırlanması, hayalde canlandırılması, daha geniş bir sentezin perspektifi içinde değerlendirilmesi motifi tekrar edilmektedir. Proust bu tekrarlarla, hem insanın kendisini aşmasının zorluğunu vurgulamış, hem de geçmişin geleceğe ışık tutacağını anlatmak istemiştir. Hâl ise, Bergson'un 'duree' kavramında olduğu gibi, ebediyetin zamanla kesiştiği anlarda yaratma kapasitesine sahiptir. Yeter ki kişi geçmişini hatırlamak, hataları için azap çekmek cesaret ve gücüne sahip olsun.

Proust, Swann'ın Bir Aşkı'nda bazı Fransız yazarları gibi, aristokratları ve burjuvasıyla, değerlerini yitirmiş, yozlaşmış bir topluma Paris'i mekân olarak seçmiştir.

Eserde esas amaç, bu toplumu kınayan sosyal bir hicvi gerçekleştirmektir. Yazar, 'Verdurinler'in küçük nüvesi' dediği burjuva sınıfını kendi davranış, düşünüş ve duyuşlarıyla objektif bir şekilde sergilemektedir. Proust'un vurguladığı gerçekler, burjuvanın aristokratların sahip olduğu ince kültür seviyesinden mahrum kaldıkları, cehaletleri ve erişemedikleri bir zevk seviyesinin altında ezilişleridir. Proust'un hicvinin diğer hedefi ise, sahip oldukları zevk ve medeniyet seviyesini hak etmeyen, onları yaşatma gücünden yoksun, zevk prensibine göre, atalet içinde yaşayan bir kibarlar dünyasıdır. Her iki sosyal sınıf da âdetâ kastlaşmıştır ve varlıklarını birbirlerinden farklı oluşlarıyla hissetmektedirler. Yazar, Swann'ı her iki toplumda da yaşama gücüne sahip kılarak, onun araştırıcı niteliğini ve değişme potansiyelini vurgulamaktadır.

Yazar, romanında, takip ettiği izlenimci metodun bir gereği olarak karakter unsurunu hâkim kılmıştır. Eserde gözlenebilen olaylar, Swann'ın aşağı sınıftan kadınlarla şehvetin ötesine geçmeyen küçük maceraları; Odette'e aşık olup onu idealleştirmesi ve bir fahişeye duyduğu temiz aşkın tutkuya dönüşmesi; terk edildiği zaman duyduğu azap; aşkının kıskançlığa dönüşmesi ve nihayet şüpheci aklı sayesinde gerçeği öğrenmesi şeklinde özetlenebilir. Eserde sabırlı bir okuyucunun bile sabrını taşıran, uzayıp giden ruh tahlilleri, hem insan ruhundaki değişme olgusunun zorluğunu vurgulamakta, hem de Proust'un sanatta gerçek kavramını ifade etmektedir: Proust, roman başkişisinin ruhunda yer alan olayların derinliklerine indikçe, sübjektif olanı bütün boyutlarıyla yakaladıkça objektife yaklaştığı inancındadır. Proust bu inancını şöyle ifade etmektedir: 'Geçmiş yıllarda işitmiş olduğunuz bir sesi, kokladığınız bir kokuyu tekrar yaşayınız. Hemen o anda geçmiş, hâlde yaşanmamış olmasına rağmen, tecrübenin aslı

(platonik anlamda) soyutlaşmaksızın, tecrübenin genellikle göremediğimiz, eşyanın değişmeyen özü (formu) ortaya çıkar. Ve gerçek benliğimiz -canlı olduğu hâlde farkında olmadığımız- uyanır ve kendisine sunulan ilâhî bir besinle beslenir ve tazelenir' (Muller,1937: 30).

Proust, karakter çizme teknikleri bakımından da geleneksel olmaktan çok, modern bir romancıdır. Karakterlerine dıştan ve içten bakmakla büyük bir ustalık gösteren yazar, onların iç dünyalarındaki olayları en küçük ayrıntısına kadar tahlil etmekte başarı sağlamaktadır. Swann'ın Bir Aşkı'nda fon karakterler bile, değişme ölçüsü bir yana, iç dünyalarının verilmesiyle boyut kazanmakta, sahne tekniğinin başarılı bir şekilde kullanılmasıyla, kendi söz ve davranışlarıyla objektif olarak canlılık kazanmaktadırlar. Proust da diğer başarılı roman yazarları gibi, romanda karakterlerin objektif bir şekilde çizilmesini sağlayan dramatik teknikleri ustalıkla kullanmaktadır. Eserin bütün karakterleri, kendi tabiî ortamlarında, hem sahne tekniği içinde, hem de çeşitli bakış açılarından ve bakış açılarının temsil ettiği nisbî gerçek düzeylerinden kinayeli bir şekilde verilmektedir.

Eserin belkemiğini oluşturan süreç, Swann'ın hayalî bir dünyadan gerçeğin acımasız zeminine ıztıraplı bir şekilde düşüşüdür.. Bu değişme ve ıztırapla olgunlaşma süreci, 'roman' dediğimiz edebî çeşidin özünü oluşturmakla kalmaz. En büyük klâsiklerde de -gerçek kavramı değişik de olsa- evrensel insan tecrübesinin özünü oluşturur. Bir platonist olan Proust da, Swann ve Odette'i yaratırken, bu iki karakterin hem özelliklerini vermiş hem de onları birer tip olarak yaratabilmiştir. Odette, bütün değişmezliği veya temsil ettiği tipin gerekleri olan değişiklikler içinde tipik bir fahişedir. Proust, gerçekten değişerek ve olgunlaşarak insanın evrensel tecrübesini yaşayan Swann'ı romanın

başkişisi olarak seçmiş, eserin başında ve sonunda onun Odette'e bakış açılarını mukayese ederek gerçeğin ne kadar nisbî olduğunu vurgulamıştır.

Değişmeyen Odette karşısında değişen Swann'ın yaşadığı olgunlaşma süreci içindeki imtiyazlı anlar veya miraç anları eserde çok büyük bir ustalıkla planlanmıştır. Bazı eleştiricilerin savunduğu gibi, Proust, serbest çağrışım tekniğinin plansızlığını hatırlatan bir düzensizlikle yazmamaktadır. Aksine Swann'ın Bir Aşkı kusursuz mantık dokusu ile organik klâsik bir eserin bütünlüğüne ve parçalarla bütün arasındaki kusursuz oranına sahiptir. Yazar eserin dramatik yapısı içinde, giriş bölümünde Swann'ın acıklı (pathetic) sonunu hazırlayan ortam ve şartları çok başarılı bir şekilde vermiştir. Bir kibar çevre insanı olarak ince zevklere, kendi çevresinin ince davranış alışkanlıklarına sahip, entelektüel bir kişi olan Swann, aynı çevrenin biteviyeliğinden bıkmış olduğu için, önüne çıkan ilk fırsatı değerlendirmek durumundadır. Gençliğini sanat eserlerine hasretmiştir. Bu uğraşının biteviyeliği yanında Odette'in kendisinde uyandırdığı kalp çarpıntıları, yepyeni ve heyecan verici bir tecrübedir.

Proust, bu burjuva trajedisinde, başkişisinin en önemli kusuru olarak dimağ tembelliğini gösterir. Swann'ın yaşadığı dramatik tecrübenin her safhasında, gerçeklerden kaçışını bu zaafa bağlar. İyi eğitim görmüş bir kibar çevre insanı olan Swann'ın Odette gibi bir yosmayı ve Verdurinler gibi kadın tellâllığı yapan kişilerin gerçek seviyelerini görememesi bu sebebe bağlıdır. Yazar, Swann'ın Odette'i idealize edişini, aralarındaki ilişkiyi efsanevi aşklarla niteleyişini kinayeli bir şekilde ifade eder.. Artık Swann için Odette, 'Sandro di Mariano'nun Zephora'sı (Proust,1983: 60) veya Orpheus'un Eurydice'i gibidir. Proust, Swann'ın

gerçeğe körlüğünü, Odette'i olduğundan üstün görüşünü, kinayeli bir biçimde şöyle ifade eder:

> *"(Swann) Bu Botiçelli'ye uzun uzun bakınca, daha da güzel bulduğu Botiçelli'yi, kendi Botiçelli'sini düşünüyor. Zephora'nın fotoğrafını kendine doğru çekince, Odette'i bağrına basar gibi oluyordu."* (1983: 62)

Yine eserin giriş bölümünde Swann'ın ruhundaki arayıcı niteliği vurgulayan Proust, sık sık, düşünce tembelliğine rağmen, Swann'daki gerçeği arama potansiyelini de ifade etmektedir. Eserdeki esas çatışma, gerçek ve ideal veya gerçek ve hayal arasındadır. Swann, ruhunda şüphenin yarattığı her huzursuzluğu susturup yaşadığı hayalî dünyanın nazlarına kaçsa da Proust bu çatışmanın varlığını belirtir. Odette'i sadece seviştikleri anlarda tanıyan, onun şahsiyetinin öteki boyutlarını bilmeyen Swann, kendisini şüpheye davet eden her uyarı karşısmda aldanmayı tercih eder. Proust, Swann'ın bu ruh hâlini şöyle tahlil eder:

> *"...daha o sabah, gelincik kürkü içinde, Remrandt'ımsı şapkası ve göğsünde bir menekşe demetiyle bir görüşmeye gitmek üzere Abruttucci sokağında yürürken gördüğü Odette'in görünüşü"* (1983: 84) ruhunu alt üst etse de, *"Odette'in tümüyle kendisinin olmayan bir yaşamı bulunduğunu, onun bu kılıkla kimin hoşuna gitmeye çalıştığını bilmek istese de aşkı galip geliyor, hattâ Odette'i kendisine daha çok bağlamak için maddî yardımları artırıyordu,"* (1983: 84)

Odette'in Kont de Forcheville için kendisini ikinci plana atışı, Swann'ın kıskançlığını tahrik eden ve azabını artıran bir dönüm noktasıdır. Şahsiyetini oluşturan değerlerin yok olması pahasına aşkını da körükleyen bir sebeptir.

Hattâ kaybetmek tehlikesiyle karşılaştığı zaman tutkuya dönüşen aşkı, Swann'ın gerçeklerle ilişkisini kökünden kesen ve bütün benliğini yutan bir hastalık olur. Çektiği azaptan kurtuluşu yine kaçmakta bulan Swann'ın ruh hali eserde şöyle ifade bulur:

> *'Gerçekten de, bu sıralarda kendi kendine bile açılmadan, sık sık ölmek istemişse, acılarının şiddetinden çok, çabasının tekdüzeliğinden kurtulmak için istemiştir.'* (1983: 193).

Kıskançlığın verdiği azap, Swann'ın tembel dimağına hayat verirken, düşünme melekesini yutacak kadar bütün benliğine hâkim olan duygularını da aşındırır. Swann eleştirici aklını, şüphesini kullanarak Odette'in satılık bir yosma olduğu gerçeğini, ömrünün önemli bir kısmını israf ettiğini anlar. Swann, Odette'e aşık olmasına sebep olan Vineuil'ün melodisini farklı bir ortamda tekrar işittiği zaman, ne kadar yanıldığını anlar. Bu defa aynı melodi; hem Odette'in, hem de kendisinin temsil ettiği objektif gerçeğin habercisi olur. Ruhunda duygu-düşünce, hayal-gerçek arasındaki dengeyi kurmaya başlayan Swann, Proust ile aynı görüş açısını paylaşacak olgunluğa erişir. O da, sanatın hayatın kargaşası içinde göremediğimiz evrensel gerçeği yakalayabildiğini, zamanla ebediyetin kesiştiği anları somutlaştırabildiğini düşünür (1983: 240). Proust, Swann'ın benliğini bir hastalık gibi saran tutkudan kurtuluşunu sanat konusundaki düşüncelerine bağlar. Swann ise, Çehov'un Vanya Dayı'sı gibi, kendisini aldatarak ve acı çekerek yaşadığı yılların ardından pişmanlığını *'Ne yazık! Hoşuma gitmeyen, gönlüme uymayan bir kadın uğruna yaşamımı harcamışım, ölmek istemişim, en büyük aşkımı yaşamışım'* (1983: 284) diyerek ifade eder.

Sonuç olarak, Proust, Eliot gibi, parçalanmış kişiliğe sahip bir roman başkişisinin, somut gerçeklerden kopuk, azap dolu iç dünyasını bir aşk hikâyesi içinde büyük bir başarıyla verir. İnsanda kişilik parçalanmasını, dış dünyaya yabancılaşmanın sebebi olarak gösterir. Proust da, insanın gerçeği bütün melekeleriyle kucakladığı takdirde onu bütün boyutlarıyla görmesinin mümkün olduğunu ifade eder. Proust, gerçeğin fiziksel ve fizikötesi boyutlarının sanatta ifade edilmesinin gerekli olduğunu düşünür ve onun somutla soyutu, bireysel olanla evrenseli, geçmişle hâli aynı anda verebilen bir ifade ortamı olduğunu vurgular.

BULANTI

Jean Paul Sartre'ın (1905-1980) dilimize 'Bulantı' (Nausea) (1938) olarak tercüme edilmiş olan eserini yorumlayabilmek için varoluşçuluk (existentialism) felsefesinin metafiziğini, epistemolojisini ve özellikle insan kavramını iyi bilmek gerekir. Bu hükmün imâ ettiği fikir, Bulantı'nın felsefi bir eser olduğudur. Ancak eserin felsefi oluşu, onun bir sanat eseri olmasına engel teşkil etmemektedir. Çünkü Sartre, Bulantı'da organik klâsik ölçülere uygun bir yapı içinde, varoluşçuluk felsefesine göre bir değişme ve olgunlaşma sürecini bütün boyutlarıyla yaşayan bir roman başkişisinin tecrübesini somutlaştırabilmiştir. Eserin öz ve biçim özelliklerini tartışmadan önce, varoluşçuluğu -siyasî boyutlarını bir yana bırakarak- Sartre'ın temsil ettiği özellikleriyle ve ana çizgileriyle açıklamakta fayda vardır.

Sartre'ın anladığı şekliyle varoluşçuluk, insan-merkezli bir evrene inanır: Bu dünyada değerin kaynağı ve ölçüsü insanın kendisidir. Sartre, natüralizmin bilimsel kaderciliğini -insanın biyolojik ve sosyo-ekonomik anlamda kaderinin önceden tayin edilmiş oluşunu- reddet-

tiği gibi Batılı romantiklerin savunduğu duygusal hümanizmin de karşısındadır. Bir bakıma Sartre'ın varoluşçuluğu radikal bir şekilde akılcı bir felsefedir. İnsanı ruh-beden sentezi veya bütünlüğü içinde gören düşünür, ruh-beden çelişkisine de son vererek hem XIX. yüzyıl romantiklerine, hem de geleneksel ikici (dualist) felsefelere tepki gösterir. Tanrısız ve inançsız bir dünyada Sartre, Dostoyevski'nin "Tanrı yoksa, her şey mubahtır" hükmüne 'Tanrı yoksa, hiçbir şey mubah değildir' diyerek insanın bu dünyadaki hayatında yüklenmesi gereken büyük sorumluluğu vurgular. Sartre'a göre insan -klâsik felsefe ve dinlerde olduğu gibi- sınırlı fakat kendi gücüyle kendisini aşabilecek, kendi özünü oluşturabilecek güçte bir varlıktır. Romantik hümanistlerin duygusal kahramanlık kavramını reddeden Sartre, insanı onlar gibi tanrılaştırmaz; fakat natüralistler gibi de sosyo-ekonomik, biyolojik şartların esiri, kıramadığı bir sebep-netice zincirinin parçası olarak görmez.

Sartre'a göre hayat dinamik ve ıstıraplı bir değişme ve olgunlaşma sürecidir. Tanrısız bir âlemde, kendi perspektifinin, ışık geçirmez hücresinin içine hapsolmuş, yalnızlığa mahkum insan, akıl (reason) sayesinde içine doğduğu kültür değerlerini, kendi özel şartlarına ve tecrübelerine dayanarak tekrar yorumlamak ve hür iradesiyle ulaşılacak yeni amaçlar tayin etmek ve rasyonel bir biçimde bu amaçları gerçekleştirmek gücüne sahiptir. İnsan hürriyettir. İnsanda kendisinin ve kendi toplumun değerlerine akılcı ve eleştirici bir şekilde bakma, onları yok sayma (nihilism), yeniden yorumlama veya değerler yaratma gücü vardır. Sartre'ın felsefesinde hiççiliğin (nihilism) iki şeklini bulmak mümkündür: Tanrı'nın yokluğunda değerler karmaşasında kalan insan, yeniden değer yapmak veya toplumun kültür birikimine akılcı bir biçimde bak-

mak ve onları yenilemek zorundadır. İnsanın kendi değerlerine dışarıdan bakıp onları beğenmeyip hiçe indirdiği zaman yaşadığı hürriyet, varoluşçu endişenin (anxiety) kaynağıdır. İşte bu endişedir ki insanın, içinde bulunduğu sosyoekonomik gerçekler ağı içinde, yalnız kendisi için olmayıp toplum içinde de geçerli olan değerleri gerçekleştirmesini, onun önce kendi toplumuna, sonra da evrene açılmasını sağlar.

İnsan düşünen, muhakeme eden bir varlıktır.. Sartre, Freud'un ego, bilinç altı ve bilinçüstü olarak parçaladığı insanı bir bütün olarak görmüş, onun insan kaderini cinsi dürtülere bağlayan felsefesini kabul etmemiştir. İnsan, bedeni, ruhu ve içinde bulunduğu şartlarla bir bütündür. Kendi varlığının bilincine vararak ve içinde bulunduğu şartların bütün boyutlarını kavrayarak onları aşan, kendisini gerçekleştiren insan, Sartre'ın natüralizmin karamsar felsefesine verdiği cevabın özünü oluşturur. Sartre'ın insanı sürekli bir şekilde şüphe eden, eleştiren, daha iyi, daha doğru ve daha güzeli görmeye çalışan, kendisini ve içinde bulunduğu toplumu yücelten kişidir. Batının akılcı geleneğinin bir devamı olarak düşünebileceğimiz bu felsefede, insan duygu ve ihtirasları, aklın hükümranlığına boyun eğen beşeri şartlar arasında düşünülmüştür. İnsan, duygu ve ihtiraslarının esiri olduğu zaman, aklın doğru yolundan sapmakta ve kendi kendisini aldatmaktadır. Sartre'a göre ahlâklı olmanın özü, her türlü dogmatik düşünceye sırt çeviren insanın, şartların bağladığı ortamda bile, sahip olduğu hürriyet içinde akılcı ve toplumcu atılımlar yapmasıdır. Radikal bir şekilde akılcı ve bireyci olan bu dünya görüşü, dinsiz bir dünyada hayatı dinî bir ayin yapan, boş düşünceden çok eyleme değer veren veya düşünceyi eyleme dönüştürmeyi vurgulayan bir felsefedir. Kendisini gerçekleştirme süreci içinde olan

insanın hedefi dünyaya açılmak ve bütün insanlıkla birleşmektir.

Geçmiş, insanın bütün başarı ve başarısızlıklarıyla, hâl ve geleceği tayin eden bir faktördür. Ancak insan, dinamik gelişme süreci içinde, hâlde geçmişi bulur; fakat ona akılcı ve eleştirici tavır alıp onun yaratıcı bir geleceğe doğru akmasını sağlar. İnsan, sürekli bir değişme süreci içinde olduğundan tanımlanamaz. Tanımlanabilen, sadece nesne (object) dir; çünkü nesne herhangi bir değişme süreci yaşayamaz. İnsan ise, hem nesne hem de öznedir; hem kendisini hem de yaşadığı çevreyi değiştirme gücüne sahiptir. Sartre, insanı evrene merkez yaparak ve mutlak bir şekilde sorumlu tutarak her türlü değerin üstünde görmüştür. Sartre'ın iyimser akılcılığı, insanı hiççiliğin ümitsizliğinden kurtarmış, yıkılan değerlerin yerine yenilerini koyarak yepyeni dünyaların yaratılabileceğini müjdelemiştir.

Jean-Paul Sartre'ın "Bulantı" adlı eserinde, eserin başkişisi Antoine Roguentin'in yukarıda kısaca özetlenen felsefe doğrultusunda gerçekleşen ruhsal büyüme süreci anlatılmaktadır. Eserde Sartre'ın varoluşçuluk felsefesi, özü oluşturduğu hâlde, "Bulantı" Batı edebiyatının en büyük sanat eserlerinden birisi olarak tanımlanmaya değer. Sofokles ve Shakespeare, kendi hayat felsefelerini eserleri içinde nasıl büyük bir ustalıkla, çok boyutlu, somut gerçekler olarak sunabilmişlerse, Sartre da didaktik veya propagandacı olmaksızın, felsefesini çok boyutlu, canlı bir dünyada, Antoine'ın olgunlaşma süreci içinde verebilmiştir.

Gözlenebilen olaylar açısından bakılınca, "Bulantı" episodik bir yapıya sahiptir, denebilir. Yazar, Antoine'ın ruhsal büyüme sürecini en uygun bir biçimde sergileyecek

durumları seçmiş ve sebep-netice ilişkisini hesaba katmaksızın, ustaca düzenlenmiştir. Antoine'ın iç dünyasındaki olaylar açısından bakılınca eser, kusursuz bir dramatik yapıya sahiptir. Bu yapı içinde sebep-netice ilişkisi sağlam bir mantık dokusu oluşturmakta; eser, girişi, düğümü, dönüm noktası ve çözümü olan organik bir bütün olarak somutlaşmaktadır. Sartre, dilde sadeliği bir kült hâline getirmiştir; kullandığı semboller eserin dokusu içinde hikâyenin bir parçası olarak gelişmektedirler. Hikâye, merkez-yansıtıcı olarak kullanılan başkişi tarafından anlatılmakta, okuyucu roman dünyasının gerçeğini tek bir kişinin bakış açısından öğrenmektedir. Böylece yazarın sanatçı kişiliğiyle hikâyeci arasında başlangıçta oldukça büyük olan kinaye mesafesi, eserin sonuna kadar ustalıkla muhafaza edilmektedir. Eserin yapısında karakter unsurunun hâkimiyeti, yazarı roman dünyasının dışında bırakmaktadır. Roman başkişisiyle yazar, eserin başında çok farklı bakış açılarına sahip oldukları hâlde, eserin belkemiğini oluşturan büyüme süreci tamamlandığı zaman, bu açılar çakışmaktadırlar. Yani hem eserin başkişisi, hem de okuyucu aynı büyüme sürecini yaşayıp aynı olgunluk seviyesinde birleşmekte ve yazarla aynı bakış açısını paylaşmaktadırlar. Eserde çağdaşlığın ve modernizmin gereği olan kusursuz bir objektiflik hâkimdir. Yazarın hiçbir yorumuna yer verilmediği için, dikkatsiz bir okuyucu eserin temasını kolayca gözden kaçırabilir. Antoine Roquentin'in kronolojik bir zaman anlayışı içinde ve günlük şeklinde sunulan ruhsal tecrübesi koskoca bir dünyayı ihtiva etmektedir: Roman dünyasına zemin teşkil eden bir Fransız kasabası, Bouville ve bu kasabada yaşayan kişiler -katalokçu bilim adamını, analitik soyut düşünce adamını sembolleştiren Bilgiç-Adam (The self-Taught-Man), bir bakıma Antoine gibi inançlarını kaybedip objeleşen Anny'yi,

yeterince ıztırap çekmeyi beceremeyen Lucy'yi, gerçeklerden kaçıp sapık zevklerle avunan fon karakterleri ve özellikle geçmişin hurafelerinden, fosilleşmiş değerlerinden kurtulamayarak içi boş, mekanik kuklalar gibi hayatta ölümü sembolleştiren karakterler, burjuva-Antoine'ın bilincinin süzgecinden geçerek bize ulaşmaktadırlar. Böylece Sartre, karakterlerinin iç dünyalarını yakalamış, ifadesi zor bu gerçeği bütün ayrıntılarıyla vermekte büyük bir ustalık göstermiştir. Antoine'ı çeşitli durumlarda hissettikleriyle ve davranışlarıyla tanıdığımız gibi, öteki karakterleri de onunla teşkil ettikleri tezatlardan dolayı daha boyutlu ve somut olarak tanımaktayız. Sartre, modern romanın ayırıcı niteliği olan dramatik tekniği her iki şekliyle büyük bir başarıyla kullanmaktadır. Eserde bütün karakterleri iç dünyalarında meydana gelen değişiklerle olduğu kadar, sahne tekniği içinde sunulan konuşma ve davranışlarıyla da tanımaktayız.

Eserde roman başkişisinin ruhsal büyüme süreci, üç-dört hafta gibi kısa bir süre içinde tamamlanır. Ancak, bu olgunlaşma süreci içinde gerekli birikim, geriye dönüşlerle verilen üç yıllık bir tecrübeden kaynaklanmaktadır. Antoine, Uzakdoğu'yu tanımış, çok okumuş, kısaca hayattan ve kitaptan öğrenebileceği her şeyi öğrenmiş bir arayıcı (questor) dır. Bir burjuva olan Antoine, fosilleşmiş orta sınıf değerlerine, materyalizme olan güvenini yitirmiş, içinde yaşadığı topluma yabancılaşmıştır. O, beklentileriyle dış dünya arasındaki çatışmayı yaşamış, insanın mutlak yalnızlığını, hayatın anlamsızlığını (absurdity) öğrenmiş, değer boşluğuna düşmüştür. XVIII. yüzyılda yaşamış olan Marquis de Rollebon hakkında yaptığı araştırma ve yazmak istediği tarihî eser bile, hâlin meselelerini çözmekten kurtulmak için bulduğu bir kaçış tünelidir. Ancak Antoine, içinde yaşadığı toplumun diğer bireyleri gibi, bu so-

rumsuzluk ve gerçekten kaçış içinde hayatını sürdürecek bir kişi değildir. İyi bir gözlemci ve araştırıcıdır; kendisini yeniden yaratmak potansiyeline sahiptir.

Üç yıl önce ayrıldığı sevgilisi Anny ile Bouville'de tekrar karşılaşması, Antoine'ın büyüme süreci içinde oldukça önemli bir tecrübedir. Bir tiyatro oyuncusu olan Anny, artık oynadığı rollerle ne kendini ne de seyirciyi aldatmak istemektedir. O da Antoine gibi, hayatın anlamsız biteviliğini fark etmiş, değer boşluğuna, bunalıma düşmüştür. Anny, insan olmanın gerektirdiği dinamizmi yaşamayacak kadar korkaktır. Gerçekle karşılaşmaktan kaçmakta, kendisini bir zevk aleti olarak görmektedir. Bir erkeğin metresi olmak ve değer yokluğuna tahammül etmek gibi bir durumu seçmiştir. Bilgiç-Adam ise, kitabi, soyut düşüncelerini gerçek sanmakta, negatif romantisizmin duygusallığı, bazı siyasi partilerin kendisine kazandırdığını zannettiği sosyal kişilik maskeleri arkasında gerçeklerden kaçmaktadır.

Antoine'a gelince, varoluşun niteliğini, mutlak gerçekliğini yaşama gücü ve cesareti olan tek insan odur. Beğenmediği geçmişi reddeden Antoine, insanın sadece bilinci sayesinde var olabileceğini anlamıştır. Ancak Sartre'ın tekçi (monist), felsefesinde, 'Düşünüyorum, öyleyse varım' hükmü içinde, birey ve içinde bulunduğu bütün şartlar bir bütünün kaçınılmaz parçalarıdırlar. Bilincin yokluğunda varoluşun temelini bulur. Maddî dünya, kendi biyolojik varlığı da dahil olmak üzere, bütün boyutlarıyla ortadadır; sürekli değişen, akışkan bir ortamdır. İnsanı bu sürekli değişen, eylemde olan âlemden ayıran tek şey, onun bilincidir. Değer boşluğu, belli şartlar içinde bile inkâr edilemeyecek değerde bir hürriyettir. Antoine, bu hürriyet içinde moral seçimini yapmak sorumluluğunu taşıma güç ve cesaretine sahiptir. Henüz o-

tuz yaşında ve gençtir. İsraf olan geçmişini telâfi etmek elindedir. Eserde bu dönüm noktası şöyle ifade edilmektedir:

> *'Otuz yıl ve bankada 14.400 frank. Her ay bozdurulan çekler. Yine de yaşlı sayılmam. Ne olursa olsun bir şeyler yapabilirim. Başka bir şey yapmalıyım. Bu, oynadığım bir komedi, hiçbir şey yapmak istemediğimi biliyorum. Bir şey yapmak, insanın kendisini yeniden yaratması, var olması demektir,'* (Satre, 1965: 231).

Antoine, serbestçe seçimi yapacak ve sürekli bir şekilde korkusu içinde yaşadığı ölüme meydan okuyacak, anlamını kaybeden hayatma yeni bir anlam kazandıracaktır. Böylece Antoine, hayatın ıstırabını sanatın organik bütünlüğü içinde yer alan ritme dönüştürecek; yani sanat eserleri yaratacaktır. İnsanın sadece ıstırabını ritme dönüştürdüğü zaman yaşama sevinci duyabileceğini anlamış olan Antoine, yepyeni bir amaca yönelirken, insanın geçmişteki eylemlerinin bir toplamı olduğunu da anlar. Onun için artık gerçek varoluş dinamik bir değişme süreci içinde, yeni şartların ışığında hiç durmaksızın kendisini yeniden yaratmak ve insanlığa açılmaktır, kendi kendisini gerçekleştirmektir. Paris'e gitmeye karar veren Antoine, önemli olan şeyin yer değiştirmek olmayıp insanın kendi kendisini yenilemek olduğunu artık anlamıştır. Antoine'm 'Öyleyse sadece ve sadece geçmişimi kabul etmekle başarıya ulaşabilirim' (1965: 288) hükmü, Sartre'in eylem dolu bir geçmişe verdiği değeri ifade etmektedir.

Sonuç olarak Sartre'a göre, insan romantik hünamistlerin düşündüğü gibi tanrılaşamaz, gerçekten kopuk hayallerle toplumu ıslah edemez. Ne de natüralistlerin inandıkları gibi bilimsel kaderciliğin kurbanıdır. Varoluşçu hü-

manizmde insan, içine doğduğu şartları ve kendisini bilerek özünü yaratabilme güç ve cesaretine sahiptir, insan sınırlıdır; ama sorumludur, insan hem kendisini hem de toplumu aşabilir, daha güzele, doğruya ve iyiye ulaşabilir. Sartre'ın bu tanrısız dünyasında insan, hür ve akılcı seçimleri ve yöntemleriyle kendisini ve toplumunu yeniden yaratabilir.

IV
ÖRNEK RUS ROMANLARI

BABALAR VE OĞULLAR

Bir sanat eseri organik bir bütündür. Yaratıcısının, içinde yaşadığı toplumun kültürel değerleriyle kendisi arasında geçen diyalektik çatışma sonunda eriştiği bir değerler sistemi, bir perspektiftir. Bu bakımdan bir eseri incelemek, o eseri öz-biçim ilişkisi içinde görmek, eserin özünün kendisine yaraşan biçim içinde ifade edilip edilmediği hakkında bir hüküm vermek demektir. Turgenyev'in (1818-1883) "Babalar ve Oğullar" (1862) adlı eseri, yapı özellikleri bakımından ele alındığı zaman klâsik ölçülere göre kusursuz bir eserdir. Eser, parçaları farklılıklarına rağmen bütüne benzeyen, birbirleriyle ve bütünle kusursuz bir oran içinde bulunan, organik bir bütündür. Yazar, XIX. yüzyılın özde gerçekçi felsefesine bağlı kalarak eserini klâsik bir biçim anlayışı içinde yaratmıştır.

Turgenyev, Babalar ve Oğullar'da dramatik roman tekniklerini büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Bu demektir ki yazar eserinde geriye dönüş, özet, tasvir, ruh tahlilleri ve yorumları mümkün olduğu kadar az kullanmış sahne tekniğine büyük ölçüde yer vermiştir. Öyle ki Babalar ve Oğullar'ını çok küçük bir gayretle bir tiyatro eserine dönüştürmek mümkündür. Yazar, genel olarak geleneksel roman tekniklerinin hâkim olmadığı bu eserde, sahne tekniğine büyük ölçüde ve başarılı bir şekilde yer vermekle, kendisiyle aynı bakış açısını paylaşan, her şeyi bilen, gözlemci ve güvenilir hikâyecisini büyük ölçüde roman dünyasının dışında tutmayı başarabilmiştir. Böylece romanda ifade edilen beşeri tecrübe, çok boyutlu ve objektif olarak, dramatik bir şekilde sergilenmiştir.

Turgenyev, büyük bir ustalıkla yarattığı sahnelerde, bütün karakterlerini kendi davranış ve sözleriyle somut bir şekilde çizmekle kalmamıştır. Yazar, aynı zamanda sosyal ortam ve ilişkiler ağını oluşturan bütün karakterlerin bakış açılarına da bu sahnelerde ifade kazandırarak karakterlerini birbirleri için ölçü olarak kullanmakta büyük başarı sağlamıştır. Ayrıca romanda karakterlerin davranış ve sözleri, yaşadıkları ruh durumlarını o ölçüde yansıtmıştır ki modern romanın karakterlerinin iç dünyalarını dramatize ederek gerçekleştirdiği başarı, Turgenyev'de sahne tekniğiyle aynı ölçüde sağlanmıştır.

Beach'e göre, dramatik romanın en ayırıcı özelliği, romanda ilgi merkezi olan başkişinin belli bir zaman ve mekân içinde yaşadığı değişme sürecini, bu süreçteki ruhsal büyüme anlarını dramatize ederek, sosyal ilişkiler ağı içinde sunmaktır. Babalar ve Oğullar'da benzerliklerine rağmen farklı olan karakterlerin hepsi, bir büyüme veya değişme sürecini yaşasınlar veya yaşamasınlar, çok canlı ki-

şilerdir. Roman, yansıttığı bu ölçüde canlı sosyal yapısıyla, XIX. yüzyılın ortalarında Rusya'daki hayatın canlı bir kesitidir.

Turgenyev'in "nihilizm" kavramını ilk defa kullanan sanatçı olduğu bilinmektedir. Babalar ve Oğullar'da eserin başkişi olan Bazarov'un şahsında gelenekten, manevî değerlerden kopmuş, kalbin değerleriyle beslenmeyen bir dehanın trajik yenilgisi hikâye edilmektedir. Bir nihilist olan Bazarov, geçmişin bütün değerlerini, toplumun geleneklerini ve hâle empoze ettiği mitleri kökünden reddeden, sadece bilimsel değerlere inanan, hattâ onları da otorite olarak kabul etmeyen bir kişidir. Hiç durmaksızın araştıran, aklın değerlerine önem veren katı bir pozitivist veya materyalist olan Bazarov için, kalbin değerlerine dayanan her felsefe, her inanç katı gerçeklerden kaçışın ifadesidir. Aslında Bazarov'un kendisi de kinayeli bir şekilde, orta çağın karanlığından henüz kurtulamamış, harap ve sefil bir ülkenin hurafeleri ve Batıl itikatları yanında onların yerine sadece bilimin pozitif değerlerini ve dinamik gücünü yerleştirmeye çalışan bir idealisttir, yeni bir mitin yaratıcısıdır.

Kendisini Bazarov'un öğrencisi sayan ve onun gibi bir nihilist olduğunu söyleyen norm karakter Arkadiy ise, nihilizme başka bir tanım getirmektedir. Ona göre nihilist, "...hiçbir prensibi eleştirmeksizin benimsemeyen" adam demektir. Arkadiy'nin nihilizmini; geçmişin değerlerini, gelenekleri eleştirici aklın süzgecinden geçirerek insanın içinde bulunduğu gerçeklere göre yeniden yorumlamak olarak tanımlayabiliriz. Geçmişi eleştirmeksizin kabul etmeyen Arkadiy, Bazarov gibi bir pozitivist olarak kültürün maddî ve manevî değerleri arasında bozulan dengeyi tekrar kurabilecek rasyonel bir kişinin potansiyeline sahiptir. Eserde Arka-

diy Kirsanov, bu potansiyeli sayesinde hayatını trajik olmaktan kurtaracak ve mutlu sona erişecektir. Arkadiy Kirsanov ile tam bir tezat teşkil eden Bazarov ise, kalbin değerlerine hiç yer vermeyen katı bir natüralist olarak, üstün dehasına rağmen, kendisini sadece işleyen bir beyin, duygusuz bir makine olarak gördüğü için, sahip olduğu araştırıcı dehâyı kalbin sıcak değerleriyle beslemediği için, susuz kalan yüce bir çınar gibi büyük bir çatırtıyla çökecektir.

Turgenyev, gerçekte Babalar ve Oğullar'da ifade bulan ve birbiriyle tez ve antitez teşkil eden iki yaklaşıma da karşıdır. Yazar, bir yandan Bazarov'un araştırıcı, şüpheci ve eleştirici dehasının mobilize edeceği dinamik güçlerde ülkesinin geleceğinin teminatını bulmaktadır. Romanda sosyal ortamı oluşturan karakterlerden ne Nikolay Petroviç'in Maryino'daki çiftliği ne de Vasiliy Tvanyiç'in küçük harap çiftliği, bu kişilerin yaşattıkları gelenek ve duygusal değerlerle ıslah edilir görünmektedir. Turgenyev, bu karakterlerdeki geleneklere bağlılık ve sıcak duyguları beğenmekle beraber, sadece bu değerlerle harap ve sefil bir ülkenin ve soysuzlaşmış bir toplumun yaşamasını mümkün görmemektedir. Kölelerini azat etmiş olan bu küçük toprak ağaları, içinde bulundukları bilgisizlik ve eğitimsizlikle ilmin ve teknolojinin sağlayacağı dinamik güçten yoksun olduklarından, ne kendilerine ne de içinde yaşadıkları topluma güvenli bir gelecek vaat etmekten uzaktırlar. Atalet içinde bulunan bu toplumda insan zekâsı, yıkıcı bir güç olup çıkmış, inançlar hurafelere dönüşmüştür. Turgenyev, XIX. yüzyılın ortalarında Rusya'nın içinde bulunduğu durumu Nikolay Petroviç'in çiftliğini tasvir ederek şöyle anlatmaktadır:

> *"Çiftlik, ...yağlanmamış bir tekerlik gibi gıcırdıyor ve yaş tahtadan yapılmış ev işi eşya gibi her yerinden çatlıyordu,"* (B. ve O., 54).

Görülüyor ki romanda esas çatışma, insan gerçeğine, hayata, ya sadece akılcı yaklaşım ya da sadece duygusal bir yaklaşımı edinen kişiler arasındadır. Turgenyev'e göre, bu yaklaşımlardan birincisi sadece "Düşünüyorum, öyle ise varım" hükmüyle, ikincisi ise sadece "Hissediyorum, öyle ise varım" hükmü üzerine inşa edilen, insan gerçeğini bütünüyle kavramaktan uzak sübjektif yaklaşımlardır ve bir sentezi değil, aslında birbirinden pek farklı olmayan bir tez ve antitezi teşkil edebilirler.

Eserde ilgi merkezi, şüphesiz ki, ülkenin geleceğinin teminatı olan Bazarov'dur. Rusya'nın gelenekleri ve manevî değerleri, eleştirici aklın süzgecinden geçirilmeye muhtaç olsalar da bir önceki kuşağın değerleri olarak yaşamaktadırlar. Turgenyev'in vurgulamak istediği nokta, Bazarov'un savunduğu bilimsel metotların önemidir; çünkü eski kuşağın değerlerini insan ihtiyaçlarına göre yorumlamak da sadece bu metotla mümkün olduğu gibi, ülkeye bilimi, teknolojiyi ve endüstrileşmeyi getirecek olan da odur. Ancak Bazarov, pozitivizmin getireceği dinamik bir gücü, ilerici bir hamleyi temsil etmekle beraber, bu zor davayı gerçekleştirecek güçleri besleyen kaynakları inkâr ettiği için, hedefine varamaz, geleceğin ümidi olan parlak bir yıldızın kayması gibi değer boşluğunda kaybolup gider. Romanda Turgenyev'in kendi kuşağına vermek istediği mesajı yaşayan karakter Arkadiy Kirsanov'dur. Turgenyev, eserinde komik bir yapı yaratmak isteseydi, Arkadiy'i başkişi olarak seçerdi. Halbuki eserde Arkadiy sadece norm karakter olarak kullanılmış ve Bazarov'daki trajik zaafı vurgulamıştır Arkadiy, kalbin değerleriyle bilimsel değerleri besleyebilen bir karakter olarak gelişip insani aşkla sosyal kişiliğini bulduktan sonra, Turgenyev'le aynı bakış açısını paylaşmıştır. Turgenyev, mutlu ve başarılı bir hayatın geçmiş ve hâl, ruh ve beden, kalp ve dimağ, mad-

dî ve manevî değerler arasında kurulacak bir denge ile mümkün olabileceğini objektif olarak dramatik bir teknikle ifade eder.

Babalar ve Oğullar bir trajedidir. Bazarov, bilimsel dehası ve dinamizmi ile Rusya için ümit dolu bir geleceği gerçekleştirebilecek iken, sadece düşünerek varolabileceğini savunduğu için ve gerçeğin büyük bir bölümünü inkâr ettiği için, başarısızlığa mahkumdur. Bazarov'un inkâr ettiği gerçekler, kendi özünü de oluşturan gerçeklerdir. Bu gerçekler, içine doğduğu ilkel şartlarla birleşerek Bazarov'un trajik düşüşünü hazırlarlar. Varlığın sadece maddî boyutunu kabul edip manevî tarafını inkâr eden Bazarov, kinayeli bir şekilde yok saydığı güçlere yenilir. Anna Odintsov gibi kendisine çok benzeyen, sevmeyi çoktan unutmuş, sadece zekâsıyla yaşayan bir kadına duyduğu ümitsiz aşk ve yenilgi Bazarov'un çöküşünü hazırlar. Anna çöküşten önce Rusya'yı ayakta tutan rasyonel değerlerin temsilcisidir. Güzeldir, zariftir, zekidir, disiplinli ve düzenlidir; ancak bu meziyetlerini gerçekleştirirken kalbin sıcaklığını, sevmeyi unutmuştur. Anna'yı gerçek anlamda sevinceye kadar aşkı şehvetle karıştıran Bazarov, bütün bir hayatını adadığı felsefenin yıkılmasıyla tam anlamıyla nihilizme, değer boşluğuna yenik düşer. Turgenyev, Bazarov'un yaşadığı ruh krizi ve yaşadığı cehennemî yalnızlığı kendi ağzından şöyle ifade eder:

> *"Ne mutlu bir yaşam sürüyorlar diye düşünüyorum. Babam atmış yaşına gelmiş, hâlâ bir sürü iş buluyor kendisine. Oysa ben düşünüyorum da, işte bir saman yığının yanında yatmışım. Şurada kapladığım yercik, benim bulunmadığım, benimle ilgisi olamayan evrenin geri kalan parçasıyla karşılaştırılırsa ne küçük! Bu yaşam payıma düşen zaman parçası, benden önce geçmiş, benden sonra geçecek zaman ile ölçülürse, hemen hiç gibi bir şey. Ama ge-*

ne de bu atom içinde, bu matematik noktanın içinde kan dolaşıyor, beyin çalışıyor ve bir takım istekler duyuluyor. Ne korkunç iş! Ne boş şey!" (B. ve O., 164.)

Kendi açısından hiç durmaksızın değişen bir dünyada yaşadığına inanan ve mutlak anlamda bir nisbiyetçi olan Bazarov, bazı değerlerin evrenselliğine ve insan hayatına kazandırdıkları zengin anlama yabancıdır. Bir talihsizlik eseri olarak güzel fakat steril bir kadına âşık olan Bazarov, bir erkeğin sadece insani aşkla ulaşabileceği moral seviyenin eşiğinde takılıp kalır, kendi benliğinde bütünleşemez, verdikçe çoğalan ve kaynağına geri dönen sevginin sıcaklığıyla insanlığa bağlanmaz.

Anna gibi steril bir ruha sahip olmadığı için, kabullenmek istemediği bir sevgi açlığı içinde, adetâ intihar sayılabilecek bir deney yapar ve içinde yaşadığı ilkel şartların da katkısıyla telef olup gider. Ancak, aşk gibi yaratıcı ve bağlayıcı bir gücü, materyalist görüşüne ters düştüğü hâlde, benliğinin derinliklerinde hissetmek, Bazarov'u büyük bir manevî boşluğa düşürse de onu olumlu yönde etkilemez. Bazarov, Shakespeare'in Machbeth'i, Marlow'un Faust'u gibi sonuna kadar inkârcı kalır. Turgenyev'in kendisi manevî değerleri ve geleneği inkâr etmemekle beraber, bu değerlerin eleştirici ve akılcı tavırla çağdaşlaştırılması gereğine inanmış, bilime büyük bir saygı duymuştur. Bazarov, insan gerçeğinin en az yarısını inkâr etmekle objektif bir bilim adamı olamamıştır. Fakat geleneğin ve geçmişin de Bazarov'un eleştirici, gerçekçi ve yenileyici dehasma ihtiyacı olduğu inkâr edilemez bir gerçektir.

SUÇ ve CEZA

Fyodor Mihailoviç Dostoyevski (1820-1881) "Suç ve Ceza" (1866) adlı şaheserinde öz-biçim özellikleri bakımından modernizmin ruhunu yakalayabilmiş bir yazardır. Suç ve Ceza organik klâsik bir yapıya sahiptir: Yazar, modern roman tekniklerini kullanmakta ve eserde birbiriyle ve bütünle orantılı olan parçaları eserin bütünü içinde birleştirmekte büyük bir ustalık göstermiştir. Dostoyevski, Suç ve Ceza'da XIX. yüzyılın ortalarında Rus toplumunun çıkmazlarına çare arayan idealist bir Rus aydınının trajik tecrübesini anlatmaktadır. Yazar bireysel ve sosyal seviyelerde yaşanmış olan bu trajediyi bütün boyutlarıyla, objektif bir şekilde ifade etmiştir. Dostoyevski konusunu sadece bireysel ve sosyal boyutlarda bırakmayıp, onu "ölüş ve diriliş" mitlerinin içine de dökerek evrenselleştirmiştir. Eserde parçaları bütüne bağlayan tema, vicdanın kanunlarının hukuka üstünlüğü, tabiat ve hayatın kanunlarının ise hiçbir soyut felsefe veya ideolojinin kalıbına sığmayacağı gerçeğidir.

Romanın sosyo-kültürel atmosferini, sosyal ortamın maddî ve manevî anlamda sefaletini romanın başkişisi Raskolnikov'la tezat teşkil eden bir karakterden, Svidrigaylov'dan öğreniyoruz:

> *"Halk ayılmamacasına kafayı çekiyor, aydın gençler derseniz işsizlikten bir takım teorilere kendilerini kaptırmış, düşler dünyasında yaşıyor. Ülke bir baştan bir başa Yahudi akınına uğramış sanki, adamlar ortada para diye bir şey bırakmıyorlar; geri kalanlar ise kendilerini zevk ve eğlenceye çalmışlar, rezil bir hayat sürüyorlar,"* (S.C. II: 277).

Dostoyevski ile aynı bakış açısını paylaşan hikâyecinin de Petersburg'la ilgili şu sözleri yukarıdaki tabloyu tamamlıyor:

"Hele kentin bu bölgesinde sayıları oldukça kabarık olan meyhanelerden yayılan dayanılmaz içki kokusu, henüz iş saati olmasına rağmen, adım başında rastlanan sarhoşlar tablonun iğrenç ve iç karartıcı rengini tamamlıyor gibiydi," (S.C. I: 25).

Dostoyevski, zulmün, yoksulluğun, sefaletin, fuhuşun, cehaletin, kısaca bütün değerlerini kaybetmişliğin kokuşturduğu bu sosyal atmosferi yaratan sebebi, norm karakter olarak kullandığı Razumihin'e teşhis ettirir. Yazarla aynı görüş açısını paylaşan Razumihin'in yorumu, romanın başkişisi Raskolnikov ve Svidrigaylov'un bu değerler anarşisine gösterdikleri çarpık tepkiyle tezat oluşturmaktadır. Razumihin'in yorumunda toplumda bireyin sorumluluğu vurgulanmakta ve böylece çıkmazların çözümü de ima edilmektedir: Razumihin Rus aydınının suçluluğunu şöyle ifade eder:

"Sizin şu Moskova'daki tarih öğretim üyesi, niçin sahte tahvil bastığı sorusuna ne cevap vermiş biliyor musunuz? Herkes bir yoldan zengin oluyordu, ben de bu yoldan çabucak zengin olacağımı düşündüm... Havadan zengin olmak... Çalışıp çabalamadan. Bir kez hazır yemeye, başkasının emeğine yaslanıp asalak geçinmeye alışmaya görsün, işte böyle saati gelince herkes hünerini göstermeye başlar," (S.C. I: 222).

Eserde bu ölçüde soysuzlaşmış bir toplumda insan ihtiyaçlarına artık cevap vermeyen geleneksel değerleri haklı olarak inkâr eden genç kuşak, değer boşluğu içinde soyut teorilerde ve gerçeklerle bağdaşmayan yabancı ideolojilerde çıkış yolu aramaktadır. Romanın başkişisi Raskolnikov'un trajik tecrübesi, sadece XIX. yüzyıl ortalarında Rusya'daki nihilist gençliğin ruhsal bunalımını ülkeyi içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarmak çabasını anlatmakla kalmaz. Dostoyevski, maddî ve manevî boyutlarıyla organik

bir bütün olan tabiatın, kâinatın ve hayatın ilâhî kanunlarını ihlâl eden insanın trajik tecrübesini anlatmakla insan tecrübesinin evrensel boyutlarını da verir.

Tanrı'nın yokluğunda her şeyin mubah olduğuna ve amaca götüren her yolun denenebileceğine inanan Raskolnikov, kalbin değerlerine sırt çevirince, ihtilalci ideallerini sadece dehasıyla gerçekleştirmek ister. Raskolnikov ve onun gibi düşünen gençleri eleştiren Razumihin, Dostoyevski ile paylaştığı fikirlerini şöyle ifade eder:

> *"Onlara göre her aksaklık çevrenin bozukluğundan kaynaklanıyor, hepsi bu. En sevdikleri lâf bu! Yani eğer toplumsal düzen yoluna konulacak olursa, bir anda bütün suçlar yok oluverecek; çünkü, ortada protesto edecek bir şey kalmayacak. Ve herkes bir anda dürüst olacak... Doğa diye bir şey hiç hesaba katılmıyor, yok sanki böyle bir şey! Doğa kapı dışarı. Onlara göre, tarihsel olarak, canlı bir biçimde gelişen ve önünde sonunda düzenli bir toplumsal yapıyı sağlayan insanlık yoktur; tam tersine tarihsel gelişmeden ve canlı süreçlerden önce bütün insanlığı düzenleyen, bütün insanlığı bir anda dürüst, kusursuz bir hâle getiren, matematik bir kafadan doğma bir toplumsal düzen vardır. Onların tarihten bu kadar nefret etmelerinin ve onu rezillikler ve aptallıklar yığını olarak nitelemelerinin nedeni budur. Böylece her şeyi aynı saçmalıkla açıklama olanağını elde ediyorlar. Yaşamın canlı akışından nefret etmeleri de bu yüzden. Canlı varlığa ne gerek var. Canlı varlık için yaşam gereklidir, canlı varlık makinalara boyun eğmez, canlı varlık kuşkuludur, canlı varlık gericidir. Berikinde ise bir ölü kokusu var, istersen kauçuktan da yapabilirsin böylesini; buna karşılık cansızdır, iradesizdir, köle ruhludur, başkaldırmaz,"* (S.C. I: 360).

Dostoyevski gibi hayatın sırlarının sadece matematiksel formüllerle ve muhakeme yoluyla oluşturulan doğmalarla çözülemeyeceğine inanan Razumihin ile Raskolnikov

birbirlerine zıt karakterlerdir. Razumihin, insan hayatına birbirinden çok farklı ve çok çeşitli bakış açılarından bakıp onun çok boyutlu olan gerçeğini kavramaya çalışan bir kişidir. Raskolnikov ise bir dehanın, kusursuz bir planda bu hayatın organik ve değişken gerçeğini, bağlı olduğu moral kanunlara rağmen değiştirmek ve ona istediği şekilde yön vermek isteyen bir teorisyen, bir XIX. yüzyıl Faust'udur. Raskolnikov'a göre, bütün insanlığın çıkarları için, kan dökmek bile gerekse büyük hamleler yapılmalıdır. Büyük liderler, büyük devrimleri ne pahasına olursa olsun gerçekleştirilebilen kişilerdir. Raskolnikov, Dostoyevski'nin saygı duyduğu büyük dehasıyla bir trajedi kahramanının boyutlarına ulaşır; fakat varlığını inkâr ettiği kalbin değerleri, hayal gücü ve hayatın ilâhî kanunlarıyla mücadele edemez, trajik düşüşünü hazırlar. Kendi toplumunda gerçekleştirmek istediği büyük devrim için üstün zekâsıyla kurduğu soyut teorisine güvenen Raskolnikov, hayatın hesaba katmadığı gerçek unsurları tarafından yenilgiye uğratılır. Raskolnikov işlediği cinayetin sonucu olarak kendisini de içine alan organik bütünü parçalamıştır. Bu organik bütünün bir benzeri olan kendi ruhunda da anarşiye, kişiliğinde parçalanmaya sebep olmuştur. Raskolnikov, sonuçta tabiattan, gerçekten ve toplumdan soyutlanmakla mutlak yalnızlığa, cehennemî azaba mahkum olur. Raskolnikov'un monomaniası kendi ağzında şöyle ifade bulur:

> *"... Ben, yalnızca olağanüstü insanın ülkülerini gerçekleştirmesi için gerekiyorsa (yalnızca bu koşulla: ülkülerini gerçekleştirmesi için gerekiyorsa... Kaldı ki, bunlar tüm insanlık için de kurtarıcı bir takım ülküler olabilirler) bazı engelleri aşmaya kendinde hak bulabileceğini (resmî olmayan bir haktır bu) ima etmiştim,"* (S.C. I: 364).

Görülüyor ki Dostoyevski romanının giriş bölümünde -bu bölüm klâsik normlar açısından biraz uzunca da olsa- başkişisinin içinde yaşadığı toplum yapısını onun bir devrimci olarak ezici sefalete gösterdiği tepkiyi ve keskin zekâlı bir aydın olarak da savunduğu yöntemi Razumihin'in sentezci tavrını oluşturacak tezlerden biri olarak bile görmüyor. Bu tezin insan hayatının gerçekleri ile bağdaşıp bağdaşmayacağını eserine konu yapıyor. Raskolnikov, işlediği cinayet için kendisini haklı çıkarabilecek bütün şartlara sahip de olsa, işlediği günah, Dostoyevski açısından, tabiatın ve Tanrı'nın kanunlarına ters düşmektedir. Burada "günah" kelimesinin "suç" kelimesine tercih edilişi yine romanın akışı içinde anlamlıdır. Günah, vicdanın ve Tanrı'nın kanunlarını ihlâl eden davranışlardır. Kaldı ki Raskolnikov'un işlediği cinayet, kanunların bir hükme varmak için gerektirdiği delillere sahip olmadığı hâlde, Raskolnikov'un ruh dünyasını cehennem azabıyla doldurmaktadır. Raskolnikov, suçunu hukuki otoritelere itiraftan önce, otoritesini inkâr ettiği iç dünyasında, tabiatta hükmünü icra eden moral düzenin gerçeklerine göre hareket etmektedir. O, günahını hem Meryem Ana hem de Hazreti İsa imajı olarak kullanılan Sonya'ya itiraf eder. Açıkça yazar vicdanın hükümlerinin, hukukun hükümlerinden daha tavizsiz olduğunu vurgulamaktadır. Dostoyevski'ye göre, suçun cezasından kaçmak mümkün olduğu hâlde, günahın azabından çile çekmeksizin kurtulmak mümkün değildir. Dostoyevski işlediği cinayetin Raskolnikov'un ruhunda uyandırdığı duyguları şöyle tahlil eder:

"Yapayalnızlığın, tek başına kalmışlığın sonsuz acı verici karanlık duygularıyla doluvermişti yüreği... Bu, şu ana kadar hiç bilmediği, tanımadığı, son derece tuhaf ve korkunç bir duyguydu. İşin en acı veren yanı da bunun, bilinçli bir algılama kavramı ol-

maktan çok, bir duygu hem de ömrü boyunca tanıdığı en acı verici duygu olmasıydı," (S.C. I: 158).

Raskolnikov, günahını Sonya'ya itiraf ettiği zaman, Sonya'nın gösterdiği tepki ve söylediği sözler de bu yorumu desteklemektedir: *"Sonya, bir yandan Raskolnikov'u sevgisiyle tedavi etmeye çalışırken, bir yandan da "Ne yaptınız, ne yaptınız böyle kendinize!"* (1983, II: 183) diyerek, cinayetin öleni sükûna kavuştururken, öldüreni sonsuz azaba boğduğunu ima eder. Bu konuda Dostoyevski'nin fikirlerini ifade eden Sonya, ne pahasına olursa olsun, bir hayata kıymanın insana düşmediğini şöyle ifade eder:

> *"Bu Tanrı'nın işi, ben nereden bilebilirim? Hem ne diye bana böyle hiç sorulmayacak şeyleri sorup duruyorsunuz? Böyle anlamsız boş şeyleri! Hiç böyle bir şey benim kararıma kalabilir mi? Filancanın yaşamasına, filancanın yaşamamasına karar vermek hakkını bana kim verdi?"* (S.C. II: 177.)

Raskolnikov, gerçek anlamda yalnızlığa ve değer boşluğuna günahını itiraftan sonra düşer. Dostoyevski büyük bir ustalıkla bütün ayrıntılarına kadar tahlil ettiği azabı ve eserin başkişisinin değişme sürecini bütün boyutlarıyla verir. Raskolnikov'un ruhunu donduran değer boşluğu, yalnızlık ve bölücü bir duygu olan nefret sonunda Sonya'nın sevgisinin sıcaklığında erir. Raskolnikov, yeniden doğuşa veya dirilişe en yüksek Hristiyanlık fazileti olan alçakgönüllülük ve sevgiyle erişir. Raskolnikov, Sonya'ya duyduğu sevgi sayesinde kişiliğindeki parçalanmadan ve yalnızlıktan kurtulur; ruh-beden, mana-madde dengesinin oluşturduğu bütünlüğe erişir ve evrenin bir parçası olur. Romanda Dostoyevski, böyle bir bütünleşmenin bütün dinlerin temeli olan sevgiyle mümkün olabileceğini vurgular. İnsan zekâsının enginliklerine büyük saygı duyan yazar,

sevgisiz ve ahlâksız bir dehanın tahripkârlığını ifade eder. Dostoyevski, Raskolnikov'un dirilişini şöyle anlatır:

> *"Gözlerinde yaşlar birikmişti, ikisi de solgun, ikisi de zayıftı; ama bu solgun, bu süzülmüş yüzler yepyeni bir geleceğin, yepyeni bir hayatın, dirilişin şafak ışıklarıyla tutuşuyordu. Aşk, onları diriltmiş, birinin yüreği, ötekinin yüreği için sonsuz bir hayat kaynağı olmuştu,"* (S.C. II: 363).

Dostoyevski, Suç ve Ceza'da ilgi merkezi olarak kullandığı Raskolnikov'un değişme sürecini oluşturan ruh durumlarını, söz ve davranışlarını sınırlı bir mekân ve iki hafta gibi kısa bir zaman süresi içinde, büyük ölçüde dramatik tekniklerle vermekte büyük bir ustalık göstermiştir, öyle ki eserin yapısında sentezleyici unsur karakter olduğu gibi, yazarla aynı bakış açısını paylaşan, güvenilir bir gözlemci olarak kullanılan hikâyeci, büyük ölçüde roman dünyasının dışında kalmakta, sadece objektif bir şekilde yaptığı ruh tahlillerinden ve kısa yorumlardan ve özetlerden sorumlu görünmektedir. Çünkü büyük ölçüde hikâyesini bile karakterlerine anlattıracak ölçüde sahne tekniğine önem veren Dostoyevski, hikâyecisinin bakış açısından başka, karakterlerinin de birbirlerini tanımlamalarına, yorumlamalarına büyük ölçüde yer vermektedir. Eserde hemen hemen her karakter, sahne tekniği içinde kendi geçmişini geriye dönüş ve özetle vermektedir. Bu eserde Dostoyevski'nin hikâyesini büyük bir objektiflik içine karakterlerine anlattırdığı söylenebilir.

Dostoyevski, romanında insanın sosyal gerçeğini büyük bir objektiflik içinde vermekle kalmaz, eserde yansıttığı hayatı bütün çeşitliliğiyle, benzerliklere rağmen, bu hayatı canlı kılan bütün farklarıyla vermekte büyük bir başarı sağlanmıştır. Raskolnikov, hayatta kalbin değerlerini,

hayata canlılık veren kaynakları inkâr edip hüsrana uğrar. Svidrigaylov, insanın gerçeğini sadece şehvetle özdeşleştirdiği sürece hiçbir meselesi yoktur; gerçek aşkın varlığıyla karşılaştığı ve reddedildiği için yıkılır ve değer boşluğu içinde kendisini ölümde gerçekleştirir. Bir hayat kadını olan Sonya'yı ölümden kurtaran şey, ruhsal bekâreti ve kendi varlığını inkâr etmesine rağmen yüreğinde hiç bitip tükenmeyen insan sevgisi ve imanıdır. Sevdiği kişiler yaşasın diye kendi hayatından vazgeçen Sonya'nın fahişeliği ile Dünya'nın tek bir erkeğin fahişesi olma teşebbüsü arasında tek bir fark vardır: Sonya daha şerefli bir iş yapmakta, ruhunu ebediyen bakir tutup bedeniyle başkalarına hayat vermeye çalışmaktadır. Dünya ise, meşruiyet kılıfı içinde tek bir erkeğin fahişesi olmakla namuslu bir görüntü altında zilletini gizleyecektir. Ancak Dünya, yaşadığı değişme süreci sonunda "yalnızca kendim için kazanmakla herkes için kazanmış oluyorum." (S.C. I: 219) cümlesinin özetlediği sorumsuz bir materyalistle evlenmemeye karar verir. Bütün nitelikleriyle eserde mutlak kötünün temsilcisi olan Lujin'i terk eden Dünya, Razumihin'i seçer. Böylece Dostoyevski eserinde ideal evlilik bağının Razumihin ve Dünya arasında olabileceğini ifade eder. Faziletli, çalışkan, sevmek için yaratılmış bir gençle fazilet ve güzelliği kendisinde toplamış olan Dünya gelecekteki neslin yaratıcıları olacaklardır. Dostoyevski eserinde belkemiği olarak Raskolnikov'un ruhsal değişme sürecini dramatize etmekle kalmaz, diğer karakterlere de canlı varlıklar olarak boyut kazandıran değişme olgusunu yaşatır. Onların hayat maceralarını kusursuz bir mantık dokusu içinde Raskolnikov'un macerasıyla örer ve böyle yaparken de ihtimal kanunlarına sadık kalır.

Sonuç olarak Dostoyevski, insanı kendi ahlâk kanunları tarafından yönetilen bir kâinatın organik bütünlüğü

içinde görür. İnsan, kendi içinde de yaşayan bu kanunları ihlâl etmediği sürece ruhsal bütünlüğünü korur. Raskolnikov, bu ahlâk düzeninin varlığını inkâr edip onu kendi amoral değer ve ideallerine göre yönetmek istediği zaman, hesaba katmadığı güçlere yenik düşer. Eserin sonunda ise insani aşkın gücüyle kişiliğinde ruh-beden, mana-madde dengesini kurabilen roman başkişisi kendi benliğinde bütünleşir ve içinde yaşadığı evrensel ahlâk düzeninin de bir parçası olur.

DİRİLİŞ

Lev (Leo) Nikolayeviç Tolstoy'un (1828-1910) "Diriliş" (1899) adlı romanında XIX. yüzyılın ikinci yarısında, aile, adalet, din gibi sosyal kurumları yozlaşmış olan Rus toplumu sosyal atmosfer olarak kullanılmaktadır. Eserde parçaları organik bir bütün içinde birbirine bağlayan unsur, eserin başkişisi Nehludov'un yaşadığı diriliş veya yeniden doğuş sürecidir. Batıda Rousseau ile başlayan romantik akımı benimseyen Tolstoy, bu felsefe içinde Tanrı, tabiat ve insan kavramlarını geliştirmekte; yine bu felsefe içinde insanın dirilişinin –yaptığı ruhsal sıçramalarla gittikçe büyüyen yeni moral sentezlere varışının– İngiliz romancısı Forster'm dediği gibi, mezarın bu tarafında; yani zaman ve mekânda mümkün olduğunu ifade etmektedir. Eserin teması, Nehludov'un şahsında gerçekleşen "bir reddediş" ve "yeni bir değerler sistemine, yeniden doğuşa veya dirilişe varıştır." Buna bir devrin fosilleşmiş kültürel değerlerinden kurtulup bu değerlerin özüne dönerek onları insan ihtiyaçlarına ve gerçeklerine göre yeniden yorumlamak da diyebiliriz.

Diriliş'te geleneksel anlatım teknikleriyle modern roman teknikleri kusursuz bir şekilde kullanılmıştır. Roman-

da her şeyi bilen, güvenilir bir gözlemci, kronolojik bir zaman süreci içinde hikâyesini anlatmaktadır. Tamamen sübjektif bir açıdan anlatılan hikâyede okuyucunun duyguları yazarın sempati ve antipatisine göre yönlendirilmektedir. Yazar, hayatı Rus toplumunun çeşitli kompartımanlarında gözleme işini kendi yorumlarıyla da destekleyerek, eserin başkişisi olan Nohludov'a yaptırmaktadır. Yazar, her şeyi bilen hikâyeci ile hemen hemen her zaman aynı bakış açısını paylaşan Nehludov'un izlenimlerini, toplumun çeşitli kurumları hakkında duygu ve düşüncelerini tahlil ederek sosyal hicvini gerçekleştirmektedir. "Diriliş"i, panoramik bir roman olmaktan kurtaran ve ona dramatik bir yapı kazandıran unsur, Nehludov'un yaşadığı ruhsal arınma sürecidir. Eserde ilgi merkezi Nehludov'dur. Yazar, sosyal hicvini gerçekleştirirken, hemen hemen her sahnede onun iç dünyasını dramatize eder, okuyucunun da aynı yönde düşünüp hissetmesini sağlar. Yani Diriliş'te sentezleyici unsur, karakterdir. Karakterlerin dışında ve iç dünyalarında gelişen olaylar, sebep-netice zincirine dayalı olarak sağlam bir mantık dokusu içinde gelişirler. Tolstoy, sosyal ortamı oluşturan diğer karakterlerin de iç dünyalarını tahlil ederek onları söz ve davranışlarıyla ve meselelere farklı bakış açılarıyla sergilemekle, romanına tabiattaki çeşitliliği ve canlılığı kazandırmıştır. Romanda yeni bir hayat felsefesi sunan Tolstoy için karakter yaratma, fikirlerin somutlaştırılması bakımından kaçınılmaz olmuştur. Kısaca Tolstoy, çok çeşitli unsuru organik bir bütün içinde, tek bir oluş süreci etrafında toplamakla klasik yapıya sahip bir eser yaratmıştır.

Diriliş'te Tolstoy, Rus toplumundaki maddî ve manevî çöküntüyü ve Nehludov'un şahsi tecrübesinde somutlaşan yeniden doğuşu, Adem'in cennetten kovulduktan sonra, hatasını kabul edip cenneti zamanda yaratma

azmine benzetiyor. Nehludov da, işlediği günahın bedelini ödeyerek ıztıraplı bir büyüme sürecinden sonra, yazarla aynı olgunluk seviyesine erişiyor. Tolstoy, evrensel olan bir tecrübeyi, XIX. yüzyılın ikinci sırasında asıl değerlerini kaybetmiş aile, din, adalet gibi temel sosyal kurumları yozlaşmış, sosyal sınıfları ezenler ve ezilenler olmak üzere kemikleşmiş bir toplumda, o toplumun bir bireyi olan Nehludov'a yaşatarak, Rus toplumunun da aynı süreçten geçerek yeniden doğuşu yaşaması gerektiğini vurgulamaktadır. Radikal bir romantik olan Tolstoy, eserinde reddettiği bir yaşama şekline karşı yeni bir değerler sistemi ve yaşama şekli getirmektedir. Rus devrimcilerine sempati duyan yazar, objektif bir şekilde onları da eleştirmekte, inançlarını kaybetmiş sosyalistlerin savundukları makineleşmiş bir sosyal sistemin yerine, toplumda her bireyin vicdanında yaşaması gereken değerleriyle Hristiyan sosyalizmini teklif etmektedir. Eserde yazar, iyi sistemlerin sadece iyi insanlarla yaşayabileceğini vurgulamaktadır.

Romanda Nehludov'un yeniden doğuşu, geçmişte baştan çıkardığı bir genç kadının, jüri üyesi olarak bulunduğu bir mahkeme oturumunda, cinayet işlemiş bir hayat kadını olduğunu gördüğü anda başlar; Nehludov, Katyuşa Maslova'yı hamile olarak sorumsuzca terk etmiştir. İşçi sınıfından bir kadın olan Katyuşa, talihin kinayesi olarak aldığı aristokratik eğitimin kendisine kazandırdığı alışkanlıklardan dolayı, kendi sınıfından birisiyle evlenip mutlu olamamış, olumlu bir çıkış yolu tanımayan toplumda kendisini bir genelevde buluvermiştir. Haksız yere cinayetle suçlanan Maslova'yı kurtarmak ve ona karşı işlediği günahın bedelini ödemek, Nehludov için vicdan borcu olmuştur. Ancak bu kararı vermenin bile çok zor bir iş olduğunu göstermek isteyen Tolstoy, Nehludov'un iç mü-

cadelesini başarı ile tahlil etmektedir. Zevk prensibine göre, başkalarının kazancıyla lüks bir hayat süren Nehludov'un, hak etmediği her şeyden, sosyal statüsünün kendisine kazandırdığı haksız üstünlüklerden sıyrılması ve öncelikle insanlar arasındaki mutlak eşitliği kabul etmesi gerekmektedir. Nehludov'un ruhunda yer alan çatışma, evrensel anlamda ruh ve beden, iyi ve kötü, birey ve toplum, ezenler ve ezilenler, karanlık ve aydınlık güçler arasındaki mücadeledir. Nehludov, önce alın teri dökmeksizin elde ettiği maddî varlığından kurtulur; ezenlerin, aristokrat, burjuva ve bürokratların ıztırap çektirdiği ezilenlerin haklarını savunmayı kendisine misyon edinir. Toplumda kötülüğün kaynağı olan yönetenlere ters düştükçe, yönetilenlerle kaynaşır. Onların sefaletini paylaştıkça, sefahat içinde yaşayanların normdan sapmış değerlerini; yani değersizliklerini görür. Hapishanelerde azap çekenlerin insanca kusurlarını değerlendirdiği zaman, dışarıdakilerin onlardan daha suçlu, hatta işlenen suçların sebepleri oldukları hükmüne varır. Nehludov, "Esaretin yaygın olduğu bir ülkede en hür yer hapishanedir" (Tolstoy, 1983: 16) der. "Sefil kaygılarıyla lüks ve aylak bir hayat içinde yuvarlanan" (Diriliş: 491) kişilerden uzaklaştıkça, halkla kaynaşır ve halkın gerçek "büyük sosyete" (Diriliş: 490) olduğunu idrak eder. Özünü yitirmiş değerleriyle toplumun "canlı ve ateşli" kafaları öldürdüğünü anlar (Dirilişi: 564). Yönetimin insana nesne gibi davrandığı, kanunların kalbin değerleriyle ve insan gerçeklerine göre yorumlanmadığını öğrenir, (Diriliş: 475).

Katyuşa Maslova'ya evlenme teklif eden Nehludov, o bu teklifi reddettiği hâlde, onun hayatına mutluluk ve rahatlık getirmek için hiçbir karşılık beklemeksizin görevine devam eder. Nehludov'un yapmak istediği şey, kendi nefsini ıslah etmek, geçmişte işlediği günah ve suçlardan acı

çekerek arınmaktır. Nehludov, Araf'ta pişmanlık ateşiyle yanıp kavrularak ruhunu arındıran Dante gibi, alıştığı rahat hayatın bütün cazibesine sırt çevirir ve görevi görev olduğu için yüklenir. Maslova'nın, revirden uygunsuz bir hareketinden dolayı, eski koğuşuna gönderildiğini duyduğu zaman kıskançlık ve öfke duyan Nehludov onu affeder, ona duyduğu aşk, merhamet ve şefkate dönüşür. Ruhsal gelişimin bu safhasında, insani aşktan evrensel aşka yönelen Nehludov, artık bütün insanlıkla bütünleşmiştir, bütün dünya insanlarına merhamet ve şefkat duygularıyla bağlanmıştır. Faziletli kişilerle yaşadığı süre içinde ve Nehludov'un kendisi için yaptığı fedakârlıkları gördükçe, ruhen büyüyen ve olgunlaşan Katyuşa, kendisine eş olarak devrimci Simonson'u seçmekle, Nehludov'u kendisiyle aynı kaderi paylaşmaktan kurtarır. Böylece bir hayat kadını olan Katyuşa, sevdiği erkeğin mutluluğu için kendi mutluluğunu feda edecek kadar sevmeyi öğrenir.

Nehludov'a gelince, Katyuşa'yı seçiminde hür bırakarak yaptığı fedakârlıkların karşılığını veya mükâfatını istemez. Nehludov, sosyal anlamda ahlâk seviyesini de aşar ve Tanrı'ya yönelir. Yeniden doğuş ve hür iradeye varış, Hristiyanlığın özünde vardır. Hayatta ölümden başka objektif bir gerçek olmadığına göre ve bütün değerler nisbî olduğuna göre, insanın evrensel olan dinî değerlere yönelmesi Rus toplumunun kurtuluşu olacaktır. Nehludov'a göre, insanın doğuşu bir tesadüf değildir, ilâhî bir amaca hizmet etmek içindir. Bu ilâhî amaç, yeryüzü cennetini kurmaktır. İnsan, Tanrı'dan başkasına kulluk etmemelidir. Evrensel sevgiye gönlünü veren kişi, başkalarını sevdiği için, kendisini çokluktan oluşmuş bir bütün içinde bulacaktır. Nehludov anlar ki alçak gönüllü olmak, hoş görmek, affetmek başkalarını yargılamamak ve sevmek yeryüzü cennetini kurmak için gerekli değerlerdir. Eserin so-

nunda aradaki kinaye mesafesinin kapanıp Tolstoy'la aynı bakış açısını paylaşan Nehludov'un eriştiği ruhsal seviyeyi yazar şöyle tahlil eder:

> *"Şimdi çok iyi anlıyordu ki toplum, genel olarak da toplum düzeni, başka adamları yargılayıp cezalandırmakla değil de her şeye ve bu ahlâkî düşkünlüğe rağmen, insanların birbirlerine hâlâ bir parça sevgi ve acıma duygusu taşıdıkları için ayakta durabiliyordu"* (Diriliş: 611).

V
ÖRNEK AMERİKAN ROMANLARI

HUCKLEBERRY FİNN'İN MACERALARI

Huckleberry Finn'in Maceraları (The Adventures of Huckleberry Finn) (1884), Mark Twain (Samuel Langhorne Clemens) (1835-1910)'in yarattığı şaheserdir. Bu büyük eser, dünya edebiyatı içinde de lâyık olduğu yeri almış ve büyük klasik eserlerden biri olmaya hak kazanmıştır. Mark Twain, bu romanda XIX. yüzyılın ikinci yarısında, Amerika Birleşik Devletleri'nin güney eyaletlerinden birisi olan Misouri'de iç savaştan sonra değer yargılarından büyük bir kısmını kaybetmiş ve yozlaşmış bir toplumu kültür atmosferi olarak seçmiştir. Mark Twain, eserinde bir macera romanının gevşek dokusuyla dramatik bir romanın klasik ve mantık dokusu sağlam örgüsünü birleştirmektedir. Eserin başkişisi ve kahramanı olan Huck Finn, değerlerini beğenmediği bir topulumu terk etmekte, Mis-

sissipi Nehri boyunca bir sal üzerinde esaretten kaçan bir zencide, Jim'de gerçek babalığı, sevgiyi, şefkati, dostluğu bulmakta ve bu değerlerin yardımıyla toplumun normdan sapmış vicdanî değerlerini reddetmekte; tecrübeden geçmiş ıztırabın kızgın potasında şekillenmiş yepyeni bir vicdan oluşturmaktadır. Huckleberry Finn'in Maceraları'nda Mark Twain, demokratik ideallerinden sapmış metaryalist bir toplumu hedef olarak seçen keskin bir hiciv yazmıştır. Yazar, Chaucer, Pope ve Fielding'in kullandığı, Horace'a yaraşan objektiflik içinde ve insan gerçeğinin komik boyutlarını vurgulayan hicvinde en acı gerçekleri yumuşatmış ve gülünçleştirmiştir. Yine de eserin büyüklüğü, meçhulden gelip meçhule giden alâlede bir Amerikalı olan, eserin başkişisi ve kahramanı Hack Finn'in yaşadığı ruhsal büyüme sürecinin başarılı dramatik yapısından ve bu sürecin sonunda kazandığı değerlerin evrenselliğinden ileri gelmektedir. Bu büyük eser, eleştirici aklın ve tecrübenin yardımıyla, fosilleşmiş değer ve dogmalardan gerçeğe, sevgi ve şefkatin yardımıyla haksız otoriteden eşitliğe ve hürriyete kaçışın hikâyesidir.

Bu romanda, dramatik romanın klâsik yapısıyla macera romanının gevşek dokusunu iç içe bulduğumuzu söyledik. Mark Twain, kendi kültürünün demokratik ideallerini Huck Finn'in yeni vicdanında tekrar hayata kavuştururken, dramatik romanın klâsik ölçülü, dengeli, ayrıntıdan uzak yapısını kesin çizgileriyle yaratmakta öyle büyük ustalık göstermiştir ki bu yapı, iç içe bulunduğu macera romanının toplumun gerçeklerini sergileyen ve hiciv konusu yapan episodik yapısından ayrıldığı zaman, Sofokles'in Kral Oedipus'undaki yapı kadar sağlam, ihtimal kanunlarına sadık, giriş, gelişme, dönüm ve sonuç bölümlerinden oluşmuş organik bir bütündür. Ama yazar, XIX. yüzyılda Güneyde Amerikan toplumunun bir kesitini almak ve o-

nun Amerikan ideallerinden sapmış yozluğunu hiciv konusu yapmak istemiş ve bu değerleri reddedip onların yerine gerçek demokratik değerleri yerleştiren bir kahraman yaratmayı amaçlamıştır. Bunun için yazar, her iki roman türünün unsurlarını büyük bir ustalıkla organik bir bütün içinde birleştirmiştir. Böylece bu büyük eser, macera romanının gerektirdiği unsurlara rağmen, yapıca karakter unsurunu sentezleyici olarak kullanmakta, olaylar dizisi ve düşünce unsurlarını ikinci plâna atmaktadır.

Romanda, dramatik romanın objektiflik idealine uygun olarak, roman dünyasının gerçekleri, bir merkez yansıtıcının bakış açısından verilmektedir. Yazar, bu dünyanın dışında kalmayı başarabilmektedir. Eserde, Güneş de Doğar'ın Jake Barns'ı, Muhteşem Gatsby'nin Nick'i gibi, Huck Finn'in yazarla belli bir kinaye mesafesindeki bakış açısı hâkim kılınmakta; okuyucu, roman dünyasının öteki karakter ve gerçeklerine bu bakış açısından bakmaktadır. Huck Finn, ıstıraplı ruhsal gelişme sürecini yaşayıp yazarla aynı değerleri paylaşacak kadar olgunlaşıncaya kadar, bu kinaye mesafesi büyük bir ustalıkla muhafaza edilmektedir.

Eserde Huck Finn de dahil olmak üzere bütün karakterler, sahne tekniği içinde çizilmektedir. Fon karakterler, Huck Finn'in yorum ve tasvirleri dışında, başarılı sahneler içinde kendi söz ve davranışları ve çeşitli bakış açılarından boyutlu bir şekilde verilmekte ve içinde yaşadıkları kültür ortamı da somut bir şekilde canlandırılmaktadır. Eserde değişme sürecinden geçen karakterler, Huck ve Jim olmakla beraber Miss Douglas, Miss Watson, Silas Amca, Sally Teyze, Kral ve Dük, Granger Fordlar ve Shepherdsonlar, Albay Sherwood, sarhoş Boggs gibi düz karakterler de kendi söz ve davranışlarıyla olduğu kadar, Huck

Finn'in bakış açısından da başarılı bir şekilde çizilmiş karakterlerdir.

Romanda kullanılan dil de aynı anda pek çok işlevi icra etmektedir. Mark Twain'in kendisinin de açıkladığı gibi, eserde Misouri eyaletinin çeşitli kasabalarında kullanılan farklı şiveler ve ağızlar romanın ifade ortamını oluşturmaktadırlar. Yazarın roman başkişisi Huck Finn'in merkez yansıtıcı olarak da kullanılması, Huck Finn gibi talihsiz, halktan gelen, halkın sağduyusunu taşıyan bir kişinin kendi maceralarını anlatırken kullanacağı dilin niteliğini tayin etmiştir. Huck Finn'in karakter özellikleri, gerçekçi bir edebî tür olan romanda, ihtimal kanunlarını ihlâl etmeyen ve bizim roman dünyasının atmosferi içinde kalmamızı sağlayan, kendisine yaraşan bir dil kullanmasını mümkün kılmıştır. Yani romanda, dil karakter çizmede önemli bir işlev icra etmektedir. Yazar eserinde halktan gelen bir kişinin kendi halkının demokratik anlayışını eleştirip yeni bir vicdan oluşturmasını sağlarken, halkın kullandığı şive ve ağızları kullanmakla kendi demokrasi anlayışı içinde halkın öz değerlerini ifade eden dile gösterdiği saygıyı da ifade etmiştir. Ayrıca Twain'in, devrin retoriğe önem veren bazı yazarlarının kullandığı yapay dili de hiciv konusu yaptığı, pek çok eleştiricinin kabul ettiği bir gerçektir. Huck Finn'in kullandığı dil, gramer ve yazma hatalarıyla dolu olmasına rağmen şiir dolu, akıcı, sade ve güzel bir dildir. Kısaca Mark Twain, halktan gelen ve tecrübelerinin ışığında kendi değerlerini yapma gücüne sahip olan Huck Finn'in kendi öz değerlerinin en güzel ifadesini onun kullanacağı dilde bulacağına inanmıştır.

Eserin sade ve klâsik yapısını üç ana bölümde inceleyebiliriz: Birinci bölüm, Huck Finn'in Mrs. Douglas tarafından evlât edinilmesinden sonraki günlerini hikâye et-

mektedir. Bu bölümde Huck, sevdiği ve erişilmesi gereken bir ideal olarak gördüğü Tom Sawyer ile olabilmek için Mrs. Douglas ile yaşamaya karar vermiştir. Ancak bu mutlu günler çok kısa sürer ve Huck'un ıstırapları, müzmin bir ayyaş olan babasının St. Petersburg'a gelip kendisine sahip çıkması; yani gerçek anlamda onu sahipsiz bırakmasıyla başlar. Miss. Watson'un zalim ve gazap dolu tanrısından ve zalim bir babada yoğunlaşan sosyal vicdandan kaçan Huck, tabiatı ve onun verdiği sükûneti tercih eder.

İkinci bölümde Huck, sözde babasından kaçıp kurtulur. Öldürüldüğü izlenimini yaratarak Mississippi nehrinde huzur ve mutluluğu bulan Huck, Jackson Adası'nda esaretten kaçan Jim ile buluşur. Jim sevgi ve şefkat dolu yüreğiyle bencillikten uzak dostluğuyla, Huck için gerçek bir baba olur. Eserin ana teması olan "hürriyet" bu bölümde vurgulanmaktadır. Jim, zenci olduğu için kendisine hayvan muamelesi yapan, onu para ile alıp satan bir toplumdan kaçıp hürriyetine kavuşmak istemektedir. Huck Finn ise, kendi toplumunun yozlaşmış değerlerinden kaçmakta, tabiata, Mississippi nehrine sığınmaktadır. Mark Twain, böylece arayış içinde olan iki karakterini, tabiatın kucağında kendi kendileriyle ve insanın evrensel yalnızlığıyla baş başa bırakır. Toplumun bozuk değerlerinden ve cehennemî atmosferinden kaçan bu iki karakter, tabiatta bolluğu sevgiyi ve hürriyeti tadarlar. Biri siyah, öteki beyaz, Tanrı'nın yarattığı iki ırkın bu iki temsilcisi, birbirini önyargısız olarak tanımak, sevmek fırsatını bulurlar. Ancak Huck'm yeni mezhebine; yani kendi seçtiği vicdanının eşiğine ilk adım atışı, siste kaybolduktan sonra, adada Jim ile karşılaştığı zaman ruhunda meydana gelen değişiklikle başlar. Huck'ı kaybettiğini zanneden Jim, onu tekrar karşısında görünce, öldü sandığı evlâdını tekrar bulan bir babanın sevgi ve heyecanı içinde duygularını ifade eder. Jim'e

kaba şakalar yapmaya devam eden Huck, onu rüya gördüğüne inandırmaya çalışır ve Jim'in duygularını incitir. Haksızlığının farkına varan Huck, ilk defa o zaman bir beyaz olarak üstünlüğünün 'yalan' olduğunu anlar ve alçak gönüllü olma faziletini tadar ve Jim'den af diler. Huck şöyle der:

> *"Sonra ayağa kalktı ve yavaş yavaş soldaki gölgeliğe yürüdü ve hiçbir şey söylemeksizin onun altına girdi. Onun bu sessizliği karşısında ezikliğimi hissettim. Neredeyse ayaklarını öpüp beni affetmesini isteyecektim. Kendimi bir nigronun önünde af diler durumda bulmak için yaşadığım iç mücadele on beş dakikamı aldı; fakat ondan af diledim, Ondan sonra bu hareketimden dolayı pişmanlık duymadım."* (Mark Twain, 1961: 111)

Böylece ikinci bölümde, Jim'in sevgi ve şefkati ve tabiatın huzur ve temizliğiyle kuşatılan Huck, alçak gönüllülük dediğimiz en yüce fazileti yaşayarak yeni vicdanî değerlerini yaratmak için gerekli olan niteliği kazanmış olur.

Eserin klâsik yapısı içinde, çatışmanın ve dönüm noktasının yer aldığı gelişme bölümü başlamış olur. Huck, Jim ile eşit olduğunu kabul ettikten sonra, eski sosyal değerleri ile, tabiatın temizliği içinde ve Jim'in sıcak sevgisiyle beslenerek büyüyen yeni vicdani değerleri arasında çatışma başlar. Eski değerlerin ölüşü ve yeni değerlerin doğuşu ıstıraplı bir süreç içinde yer almak zorundadır. Mark Twain, yeni değerlerini oluşturan Huck'ın objektifliğini vurgulamak için, Jim'in insan olarak kusurlarını ortaya serer. Jim hürriyetini kazanır kazanmaz, kendisine bir eş ve çocuklar satın alacağını söylemekle, cehaleti içinde beyazların kendisine uyguladığı yozlaşmış değerleri uygulamak isteyen, onlardan daha zalim bir kişi olma potansiyelini ifade eder, (1961: 118). Öte yandan Jim, kalbin değerlerini temsil et-

mekle, Huck'a beyaz insanların materyalist dünyalarında bulunmayan şefkat ve sevgiyi vermektedir. Yakınlarından geçen bir kayığın içindeki insanlara Jim'i teslim etme fırsatına sahip olan Huck, kusurlarına rağmen Jim'in temsil ettiği değerleri üstün bulur ve onu ele vermez, (1968: 116). Bu, Huck'ın kendi vicdani değerlerini yaratma yolunda kazandığı ikinci zaferdir veya beyazların vicdani değerleri bakımından onu cehenneme gönderecek ikinci önemli günahtır. Huck'ın ruhundaki son çatışma yine birey ve toplum, bireyin tecrübenin ışığında yaptığı yeni değerler ve toplumun çürümüş değerleri; siyah-beyaz, karanlık-ışık, kalbin değerleri ve toplumun materyalist değerleri arasında yer almaktadır. Kral ve dük gibi iki dolandırıcıdan kurtulup salın gölgesine sığman Huck, kendi kendisiyle baş başa kaldığı zaman, en yoğun iç çatışmasını yaşar ve eserin dönüm noktasını oluşturan kararını verir. Bir yandan sosyal vicdanı, Huck'a Jim'i teslim etmesini emretmektedir. Huck, esir bir zencinin sahibinden kaçıp kurtulmasını sağladığı için, bir beyaz olarak utanç duymakta ve yaptığı işin alçaklık, ahlâksızlık olduğunu düşünmektedir. Toplumun bakış açısından büyük bir günah işlediğini düşünen Huck, korkudan titremekte ve doğru yola dönmek için Tanrı'ya dua etmeye çalışmaktadır. Fakat kalbinin derinliklerinde bir ses ona; doğru olanın, kendi yaptığı olduğunu hatırlatmaktadır. Beyaz toplumun değerlerinin bir yalan olduğunu anlayan Huck, "Bir yalanı duaya dönüştüremezsiniz" (1968: 272) hükmüyle son kararını verir. Huck, böylece, esareti reddetmiş, insanların eşitliğini savunan demokratik ilkeyi yaşayarak ve kendi vicdanının dökümhanesinde ıstırapla şekillendirmiş olur. Eğer cehennemlik olmak, bir zenciyle eşit olmaksa, beyazların "cehennem" dedikleri yere gitmeye hazırdır, (1968: 273). Bu kararla eserin klâsik yapısı traji-komik dönümden çözüme geçer.

Bundan sonraki bölüm, Miss Watson'un ölümüyle zaten hürriyetini kazanmış olan Jim'in Huck ve Tom Sawyer tarafından esaretten kurtarılışını komik-epik bir üslupla anlatır.

Eserde Huck'a siyah-beyaz, birey-toplum, kabuklaşmış sosyal değerler ve bireyin geliştirdiği değerler arasındaki çatışmayı, eşitlik, kardeşlik, dostluk, digergâmlık gibi kalbî değerlerin lehine çözmekte yardım eden ve onu yönlendiren en önemli metot; pragmatizmdir, eleştirici gerçekçiliktir. Huck, bütün değerlerini yaşayarak, deneyerek, ıztırap çekerek öğrenmiştir. Mark Twain, romanında gerçek ve ideal, gerçek ve teori, gerçek ve hayal arasındaki çatışmayı romans dünyasının hayalci kişisiyle, roman dünyasının şüpheci ve gerçekçi kişisini veya kişilerini birbiriyle karşılaştırarak, onların arasındaki zıtlıkları vurgulayarak göstermiştir. Tom Sawyer, kitabi bilgiyi, teoriyi ve hayali temsil ederken, ona kinayeli bir şekilde hayranlık duyan Huck, yaşamadığı, denemediği hiçbir şeye inanmayan kişidir. Tom Sawyer'in hayalî unsurlardan oluşmuş yalan dünyalarını küçük parmağıyla yıkıveren kişi Huck'tur. Eserin beşinci bölümünde Tom Sawyer'in Arapları ve develeri, pazar günü piknik yapan bir grup okul çocuğu olup çıkıverir, (1968: 17). Huck, daima Tom'un fikirlerini, şüpheci aklın ve tecrübenin süzgecinden geçiren, gerçeklik ve geçerliliğini ispatlamaya çalışan bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Teneke bir lambayı alıp ormana gitmesi ve ondan bir saray inşa etmesi istenilen Huck, böyle bir şeyin mümkün olmadığını, bunun Tom'un yalanlarından biri olduğunu kısa zamanda anlar, (1968: 19). Huck, Jim ve babası arasındaki farkı da Jim'in kendi evlâtlarına karşı duyduğu özlem, sevgi ve hatalarından dolayı hissettiği pişmanlıklardan anlar, (1968: 199). Aynı olay, Jim'in de kendisi gibi, insan olduğunu Huck'a öğretir.

Eserin son bölümünde de Miss Watson'un ölümüyle zaten hürriyetini kazanmış olan Jim'in zincirle bağlandığı kulübede çektiklerini anlatan Mark Twain'in amacı, kitabi bilgiyi, gerçekten kopuk idealizmi ve hayalciliği Tom'un şahsında yermektir. Yazar, aynı episodda, Jim ve Huck'ın şüpheci ve sağduyunun ifadesi olan gerçekçi yaklaşımlarını, Don Quixote ve Sancho ilişkisinde olduğu gibi, hayalin balonunu söndürmek için kullanmaktadır. Mark Twain, bu eserinde pragmatizmi metot olarak kullanan çağdaş gerçekçiliği, hayalci ve gerçekçi karakterlerinin söz ve davranışlarıyla ve ustaca kullandığı kinayesiyle, didaktik olmaksızın, somut bir şekilde savunmaktadır.

Huckleberry Finn'in Maceraları, sosyal bir hiciv olarak çok başarılı bir eserdir. Romancının yarattığı hayal dünyası, yansıttığı devrin sosyal gerçeğini o ölçüde objektif ve yansız olarak vermiştir ki bazı eleştiriciler bu eseri sosyal bir doküman olarak kullanmanın yararına inanmışlardır. Eserde, şüphesiz ki, hicvedilen ilk olgu, siyah-beyaz ayrımıdır. Mark Twain, bu evrensel sosyal hastalığa getirdiği çözümü Huck'ın olgunlaşma sürecini yaşadıktan sonra verdiği kararda ifade etmiştir. Eğer bir zenciyle eşit şartlar da yaşamak günahsa, Huck bu günahı severek, bilerek işlemektedir. Yazar, materyalizme karşı da keskin hicvini kullanmış ve hikâyenin akışı içinde bütün kötü karakterlerini kaçak bir zenci olan Jim için verilen iki yüz, üç yüz doları alabilmek için onun peşine düşürmüştür. Granggerfordlar ile Shepherdsonlar arasındaki kan davasını gülünç bulan yazar, Arkansaw'da, Albay Sherburn'un zalim esareti altında ezilen halk için ıstırap duymuştur. Kısaca yazar, çok acı bir hicve konu olabilecek normdan sapmaları, kullandığı kinaye mesafeleriyle objektif bir şekilde ve yaşanan gerçeğin gülünç yanlarına dikkati çekerek ifade etmiştir. Dinde yozlaşmaya da değinen yazar, fikirlerini

Huck'a ifade ettirmiştir. Eserin başında Huck, Miss Watson'un gazap dolu, zalim tanrısını reddetmekte, Mrs. Douglas'ın sevgi dolu, affedici tanrısını benimsemektedir. Toplumun dini kendi çıkarlarına uygun olarak yorumlamasına karşı çıkan Mark Twain, Huck'a beyaz adamın cennetini reddettirmekte, Tom ve Jim'in bulunduğu, sevgi dolu bir cehennemi tercih ettirmektedir.

Sonuç olarak Huckleberry Finn'in Maceraları, Amerikan edebiyatında olduğu kadar, bütün dünya edebiyatında geçerliliği ve güvenilirliği olan bir değerler hiyerarşisini savunan büyük bir eserdir. Yazar için gerçek demokrasinin değerleri, vicdan hürriyeti, eşitlik, kardeşlik, sevgi ve anlayışla yaşayabilecek değerlerdir. Evrensel anlamda değerli olan bu değerleri oluşturabilmek, en sade insan için akıl ve sağduyuyla mümkündür. Yazar, bu konuda halktan bir kişi olan Huck Finn'e gösterdiği güveni bütün insanlar için geçerli saymaktadır. Tanrı'nın insana bahşettiği yaşama, düşünme, konuşma, inanma hürriyetleri kimsenin kimseye bahşedeceği bir lütuf değildir. Zaten hür olana hürriyetten bahsetmek, sadece gülünç bir hikâyenin konusu olabilir. Yazar, büyük bir başarıyla dramatik bir romanın klâsik yapısı içinde sosyal bir hiciv de yaratmıştır; fakat eleştirilerinde ve yargılarında objektif olmaya son derece dikkat etmiştir. Her şeyin üstünde Mark Twain, demokrasinin temeli ve teminatı olarak halktan gelen sağduyulu, akılcı ve eleştirici adamı, Huck Finn'i sadece bir roman başkişisi olarak değil bir roman kahramanı olarak da yaratmıştır, onu Amerikan kültüründe yaşayan demokratik ideallerin sembolü olarak kullanmıştır.

BİLLY BUDD

Herman Melville (1819-1891)in 'Billy Budd' (1888-1891, 1924) adlı romanı, XIX. yüzyılın sonunda Amerikan kültüründe Âdem idealinin yıkılışını anlatan büyük bir eserdir. Scott Fitzgerald'ın "Muhteşem Gatsby" adlı eserinde görüldüğü gibi, 'Billy Budd'da da Melville, Amerikan romantisizminin, materyalist, değerleri fosilleşmiş bir toplumda yaşadığı trajediyi roman başkişisi Billy Budd'ın tecrübesinde dramatize etmiştir. Melville, romanında sadece Billy Budd'm trajik tecrübesini vermekle kalmamış, aynı zamanda Kaptan Edward Fairfax Vere'in şahsında, ne kadar saygıdeğer olursa olsun, insan hayatından ve gerçeklerinden kopmuş gelenekçiliği de eleştirmiştir. Melville, Billy Budd'm ölümüyle, Amerikan hayatında gerçekten kopuk romantisizmin çöküşünü incelerken, Kaptan Vere'in başarısızlığında da gerçekten kopuk gelenekçiliğin toplum hayatına indirdiği darbeyi vurgulamıştır. John Clagart'ın her türlü ahlâkî değerden yoksun dehası karşısında, Billy Budd'ın kötülük bilgisinden yoksun masumiyeti ve temsil ettiği kalbî değerleri, hiçbir yaşama şansı bulamadığı gibi, toplumun bütün geleneksel değerleri de, Vere bu değerlere hayat ve dinamizm getiren kalbin değerlerine yer vermediği için, özlerini kaybetme durumunda kalmaktadır.

Herman Melville, Billy Budd'da geleneksel roman tekniklerini büyük bir başarıyla kullanmaktadır. Hikâye, her şeyi bilen, güvenilir ve gözlemci bir hikâyecinin bakış açısından anlatılmaktadır. Eserde hikâyeciyle yazarın bakış açıları birbiriyle tamamen çakıştığından, hikâye yazarın kendisi tarafından anlatılmaktadır da denebilir. Hikâyede özet, tahlil ve tasvir teknikleri hâkim kılınmış, sahne tekniğine pek az yer verilmiştir. Yazar, kısa da olsa, hikâ-

yesinin tabiî akışını bozacak sapmaları içinde kendi dünya görüşünü yansıtan felsefi denemelere yer vermekten kaçınmamaktadır. Romanda tipik bir şekilde sübjektif anlatım tekniklerini kullanan Melville, olaylar hakkında yaptığı yorumlarda, tahlil ve tasvirlerde kullandığı kelimeler ve yarattığı imajlar ile okuyucuyu başarılı bir şekilde yönlendirmektedir. Karakterlerin fiziksel ve ruhsal nitelikleri yazarın tasvir ve tahlilleriyle olduğu kadar, karakterlerin kendi davranışları ile ve çeşitli bakış açılarından da başarılı bir şekilde verilmektedir. Karakter çizmede geleneksel roman tekniklerini hâkim kılan Melville, önce karakterlerinin fiziksel ve ruhsal niteliklerini büyük bir vukufla vermekte, sonra gelişen olayların ışığında yaptığı hükümlerin doğruluğunu ispatlamaktadır.

Romanda Âdem'in cennetten kovulmadan önceki niteliklerine sahip olan Billy Budd, yaşadığı trajik tecrübenin sonunda trajik kusurunu anlayacak olgunluğa erişememekte; yani değişme sürecinden geçmemektedir. Claggart da, temsil ettiği ahlâkî değerlerden yoksun dehanın bütün niteliklerine sahip olarak ve kalbin değerlerinden nasibini almadan ölmektedir. Kaptan Vere ise, sadık olduğu çürük sosyal değerler uğruna, kalbin değerlerini, hayata canlılık getiren yaratıcı dehânın özünü feda edecek kadar zalimleşmekte ve acil bir kararla temsil ettiği toplumun geleceğini tehlikeye atmaktadır. Onun da fark edilir bir değişme sürecinden geçtiği, hatasını anladığı söylenemez. Roman karakterleri, değişme süreci yaşamış olmasalar da Melville bu karakterleri bireysel niteliklere sahip evrensel tipler olarak ve bütün ruhsal boyutlarıyla öyle başarılı bir şekilde yaratmıştır ki onlara boyutsuz veya düz karakterler demek haksızlık olur. Eserin yapısında sentezleyici unsur, olaylar dizisidir, denebilir. Melville, Aristo gibi, karakteri en iyi bir şekilde davranışların açıkladığına inanmıştır. Ya-

zar, geleneksel anlatım teknikleriyle çizdiği karakterlerinin ruhsal boyutlarını yaratmakta büyük ustalık göstermekle kalmamış, hikâyenin akışı içinde karakterlerinin özelliklerini onların kendi davranışlarıyla da teyit etmiştir.

Melville'in şiir dolu dili, seçtiği kelimeler ve yarattığı imajlarla Billy Budd, Kaptan Vere'in kumandası altında bulunan harp gemisinde, bütün deniz adamları arasında Kutup Yıldızı'nın parlaklığına sahiptir. Sarı bukleleri, gök mavisi gözleri, yanık pembe yüzü ve sağlam fiziğiyle bir ilâh gibidir. Billy Budd, Apollo gibi güzel, Herkül gibi güçlü ve kuvvetlidir; güçlü yapısının telkin ettiği kusursuz erkeklik; sevgi, şefkat, dostluk ve sadakat gibi kalbin değerleriyle donatılmıştır. Billy Budd, Âdem'in cennetten kovulmadan önce temsil ettiği ahlâk seviyesine sahiptir. O, kötülük bilgisinden yoksundur; fakat iyi, doğru ve güzelin bilgisine sahiptir. Onun için akıl (reason), doğruyu yapmak ve iradesini Tanrı buyruğuyla özdeşleştirmektir. Billy Budd, Kaptan Vere'in 'The İndomitable' (Yenilmeyen) adlı, modern toplumu temsil eden gemisindeki yapay ortamda sarayda bir köylü güzeli gibidir. Billy Budd, romantik akımın soylu tabiat adamıdır. Billy Budd, doğuştan sahip olduğu ahlâki değerlerle, kendisini yaratan Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisidir. O, doğuştan getirdiği fazilet tohumlarını hayat boyu gerçekleştirebilecek ve yeryüzünde Tanrı'nın temsilcisi olarak, kendisi gibi doğuştan iyi olan bütün insanlarla sevgi ve kardeşlik bağı içinde yaşayacaktır.

Melville, romanda Billy Budd'm şahsında somutlaşan Amerikan romantisizminin bu gerçekten kopuk ideallerini Claggart'm temsil ettiği ahlâkî değerlerden yoksun mutlak kötülük kavramıyla karşı karşıya getirmektedir. Claggart, kusursuz fiziği ve yıkıcı dehasıyla natüralizmin gerçeğe al-

dığı katıksız bilimsel yaklaşımdır. O da, Billy Budd gibi, tabiatta mevcut olan muhteşem bir gücün sembolüdür. Ancak Billy Budd, duyguyu ve kalbin değerlerini temsil ettiği hâlde, Claggart duygusuz, kalbin değerlerinden yoksun yıkıcı bir dehanın temsilcisidir. Claggart, Billy Budd'un temsil ettiği ahlâk seviyesini en iyi anlayabilen zekâdır, (Melville, 1966: 41). Ancak mutlak kötülüğü temsil ettiği için ve Billy Budd'un yaşadığı masumiyeti yaşayamadığından, kıskançlık içinde ıztırap çekmektedir. Melville, ahlâki değerlerden yoksun bir zekânın yıkıcılığını Claggart'ın Billy'ye aldığı tavırla somut bir şekilde ifade etmektedir. Mademki Claggart, Billy Budd'ın mutluluğunu yaşayamayacaktır, o hâlde onu tahrip etmelidir. 1797'de İngiliz deniz kuvvetlerinde meydana gelen Büyük İsyan ve onu takip eden sıkıyönetim, Claggart gibi mutlak yıkıcılığı temsil eden bir deha için kaçırılmaz bir fırsattır. Billy Budd'ı isyan teşebbüsüyle suçlar. Bir trajedi kahramanının boyutlarına sahip olan Billy Budd, bu büyüklükle bağdaşmayan bir trajik kusura sahiptir. Billy, heyecanlandığı zaman, insan zekâsının ifadesi olan konuşma yeteneğini kaybetmektedir. Billy Budd, Kaptan Vere'in huzurunda kendisini isyan teşebbüsüyle suçlayan Claggart'a karşı kendisini sözle savunamadığı için, güçlü yumruğunu onun kötü zekâsının merkezine, alnına indirmekte ve ölümüne sebep olmaktadır.

Bu noktada mutlak iyi, tahripkâr olmamasına rağmen, mutlak kötüyü yok etmektedir. Ancak Billy Budd, klâsik dinlerde ifade edildiği gibi, iyinin kötüyü yok edebildiği makrokozmik bir ortamda yaşamamaktadır. Melville'in amacı da, Billy Budd'in trajik ölümüne sebep olan sosyal gerçekleri tartışmaya ve eleştiriye sunmaktır. Billy'nin kaderi, Kaptan Vere'dir. Kaptan Vere, bütün üstün niteliklerine rağmen, bireyi topluma feda edecek kadar tutucu bir

kişidir. Toplumu canlı ve dinamik tutan kalbin değerlerini, insan tabiatının özünü kabuklaşmış törelere feda eden, toplumun emniyetini, içinde bulunduğu hâli, toplumun sağlıklı yaşamasına ve geleceğine tercih eden bir kişidir. Kaptan Vere, Billy'nin temsil ettiği değerleri ve Claggart'ın temsil ettiği ahlâksız dehayı anlayabilecek kapasitede bir liderdir. Ancak o, toplumun kabuk tutmuş değerlerini yeni şartları ve tecrübenin ışığında yeniden yorumlamak gibi zor; fakat toplum açısından çok hayati bir görevi yerine getirmek yerine, mevcut değerlerin otoritesine boyun eğmek gibi kolay bir işi yapmaktadır. Kaptan Vere, bir lider olarak, etken olmayıp edilgen olmayı, statik ve sağlıksız bir toplumu enerjik, dinamik ve daha iyiye doğru değişen bir topluma tercih etmektedir. Kaptan Vere, Amerikan sosyal hayatına şiir, ruh ve hayat getirecek değerlerin temsilcisi olan Billy Budd'ı, zaten canlılığını kaybetmiş değerler için feda etmekte, adaleti merhametle yumuşatamamaktadır. Sonuç olarak, Melville, bu büyük eserinde Amerikan romantisizminin metafiziğini ve insan kavramını gerçekçi bulmadığını ifade etmektedir. Nihai gerçeğin mutlak anlamda iyi, güzel ve doğru olduğunu, insanlar arasındaki eşitliği ve kardeşliği vurgulamış, iyi bir sistem içinde insanın mutluluk ve refah arayışını amaç edinmiştir. Melville, böyle şiir dolu bir dünya görüşünün sübjektifliğini ve XX. yüzyılın başında Amerikan toplumu gibi maddeci ve değerleri fosilleşmiş bir toplumda, trajik bir kaderi olduğunu vurgulamıştır. Tanrı ve onun yarattığı evren ne kadar güzel ve iyi olursa olsun, ahlâkî değerlerden yoksun bir dehanın varlığına inanmış ve onun yıkıcılığını ifade etmiştir. Melville'in hayal ettiği ideal toplum, Billy Budd'ın temsil ettiği mutlak iyilik ve değerler ile, Claggart'ın muhteşem dehasını birleştirmekle mümkündür. Ancak yazar, bunun imkânsızlığını bilecek kadar gerçekçidir. Melville'e göre,

Amerikan toplumunun trajik kaderi, kalbin değerlerini inkârdan doğmaktadır. Sonuçta Melville'de bütün modernistler gibi, bir toplumun geleceğini, kalp ve dimağ, tabiat ve medeniyet, birey ve toplum dengesinde bulmuştur. Melville'e göre, Amerikan romantisizmi, Billy Budd'ın temsil ettiği ihtişama rağmen, nasıl gerçeğe alınan sübjektif bir yaklaşımsa, kalbin değerleri pahasına benimsenen Amerikan akılcılığı ve maddeciliği de, Claggart'ın muhteşem zekâsına rağmen, o kadar sübjektif bir tavırdır. Kaptan Vere'in toplumun eskimiş değerlerini edilgen bir şekilde uygulaması ise, eserdeki trajedinin en önemli sebebidir. Kaptan Vere, kalbinin sesini dinleyerek adaleti merhametle yumuşatmak, sosyal değerlere esneklik getirmek yerine, otoritenin aleti olmaktadır. Melville'e göre, insan gerçeğine çok bakış açılı bir yaklaşım ve bu objektiflik içinde yeni yorum ve değerlerin yapılması, toplumun geleceğini teminat altına alacak tek yoldur.

JENNIE GERHARDT

Theodore Dreiser (1871-1945) Amerikan edebiyatının öncü natüralist roman yazarlarından biridir; Jennie Gerhardt, Dreiser'in sevgi ve şefkatle yarattığı, "Jennie Gerhardt" (1911) adlı romanın başkişisidir. Dreiser, Jennie Gerhardt'ta natüralist felsefesinin karamsar atmosferiyle kuşattığı bu roman başkişisini öyle büyük ve evrensel değerlerle donatır ki zamanla bu değerlerin içlerinin boşaltılması mümkün olmadığı gibi, bu değerleri özünde taşıyıp eylemlerinde gerçekleştiren Jennie, yıkılan hayallerinin enkazı altında kalmak şöyle dursun, hayal kırıklıklarını aşar ve evlât edindiği öksüz ve yetimlerine eğitim, sevgi ve şefkat vererek geleceğe doğru filizlenir. Dreiser, ileri bilim ve teknolojisiyle gelişmiş bir endüstriyel yapıya ve refaha u-

laşmış Amerikan burjuvasının; yani tek bir sosyal sınıfın, kastlaşarak nüfusun büyük bir kısmını yani halkı, yoksul ve eğitimsiz bırakışının sebep olduğu acı, ıstırap ve kayıplarla birlikte, varlıklı sınıfın kendi özlerine de acı veren varoluş şeklini eleştirmektedir. Amerikan Âdem ideallerinin gerçekleşmesine geçit veren, çokluktan ve farklı unsurlardan oluşmuş, evrensel kardeşliği vurgulayan organik yapıdan mahrum olan toplumdaki çözülmeyi Dreiser acıyla gözlemlemektedir. Tarihin belli bir devrinde hâkim olan evrensel ve mekanik hayat güçlerinin veya hayat enerjisinin Amerika Birleşik Devletleri'nde yarattığı bu fırtınanın maliyetini hesaplayan yazar, zengin ve fakir her bireyin bu olaydan payını aldığını vurgulamaktadır. Dreiser, bu hikâyede çalışkan, sevgi ve şefkat dolu, ailesine bağlı, her şeyin üstünde özverili bir kadın karakter yaratır ve onun, bu fırtınanın enkazından erdemleri sayesinde kurtuluşunu gösterir; böylece eserin omurgası, Jennie'nin yaşadıkları, trajikomik bir yapının malzemesini oluşturur. Amerikan burjuvasını pek çok sebepten eleştiren Dreiser, yine de eleştirilerini saygının sınırları içinde tutar ve gelecek için kurtuluş ümidini Jennie'nin erdemlerinde görür, bu bakımdan da Avrupalı meslektaşlarından farklı bir natüralist olduğunu göstermiş olur.

Yukarıda da söylendiği gibi, Dreiser, "Jennie Gerhardt" adlı eserinde natüralizm ve positivizmin Amerikan toplumunda yarattığı yeni değerleri eleştirse de, kültürel atmosfer olarak kullanmaktadır. O hâlde, önce, bilimsel natüralizmi ve kaderciliği, evrensel anlamda, kısaca gözden geçirmeli ve sonra bu felsefenin Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yorumunu ve Amerikan edebiyatına yansımasını incelemeliyiz. Bilindiği gibi Puritanizm, Hristiyanlığın bir mezhebi olarak Amerikan Birleşik Devletleri'nin kuruluşunda ve yaşama biçiminde çok etkili olmuş bir i-

nanç ve yaşayış biçimidir. Martin Luther'in protestosuyla Hristiyanlıkta, her bireyi kiliseden bağımsız kılan ve herkesin kilisesinin kendi yüreğinde olduğunu vurgulayan bu dünya görüşü, John Calvin tarafından sistemleştirilmiş ve Puritanlığın özünü oluşturmuştur. İngiltere'ye Avrupa'da bu inanışı benimseyip dinlerine hür bir şekilde bağlı kalabilmek ve ibadetlerini hür bir şekilde icra edebilmek için çok sayıda insan 1620'lerde Yeni Dünya'ya yani Amerika'ya göç etmiştir. Bu göçmenlerin büyük bir kısmı bugünkü Amerikan milletinin çekirdeğini oluşturmuştur. Bu mezhebin özünde, her şeyi bilen (omniscient) ve her şeye kadir (omnipotent) bir tanrı kavramı vardır. İnsan kavramına gelince, insan, İlk Günah'tan (Original Sin) dolayı, sınırlı ve güçsüz (impotent)'dür. İlk Günah'ı işleyen insan, cennetten kovulmuştur; yani düşmüştür. "Düşmek" insanın aklının, duygu ve ihtiraslarını kontrolden aciz kalması demektir. İnsan cennetten kovulduğu zaman, iyiliğin bilgisini kaybetmiş ve sadece kötülüğün bilgisini kazanmıştır. Ama insan cenneti tekrar kazanmayı ümit edebilir. Eğer insan, Tanrı'nın buyruğunu kabul eder, hayatını ibadet ve çalışmaya adarsa, ölümden sonraki hayatında ruhunun kurtuluşunu sağlayabilir. Ancak böyle bir hayat tarzı da, onun ruhunun kurtuluşu için yeterli olmayabilir; çünkü insanın bu lûtfa erişmesi için de ilâhî seçim (divine election)'e erişmesi gerekmektedir. Böyle karamsar bir inanç sisteminde insan; sadece, ruhun geleceğine odaklanmalı, çalışmalı, ibadet etmelidir ki ilâhî seçimi hak etsin.

Natüralizm ise, evrensel boyutları bakımından, Darwin'in evrim teorisinin bir sonucu olarak gelişmiş ve bütün dünyada tanrı-merkezli dünya görüşlerini temelinden sarsmıştır. Bu teoriye göre, insan, milyonlarca yıl süren bir evrim sürecinin sonunda bugünkü durumuna gelmiştir. Eğer insan bir evrim sürecinin ürünü ise, Tanrı yoktur. İn-

san, kimyasal bir etki-tepki maddesi olup biyolojik kalıtımının ve içinde yaşadığı sosyo-kültürel çevrenin bir ürünüdür. Tanrının yerine bilimin otoritesini yerleştiren bu dünya görüşünde, tabiatüstü hiçbir güce yer olmadığı gibi insan hayatında her şeyin sebep-netice ilişkisi içinde yer aldığı ve insanın bu sebep-netice ilişkisini kıramayacağı; yani mevcut şartların dışına çıkıp onlara müdahale edemeyeceği fikri yatmaktadır. Tanrı olmadığına göre, ölümden sonraki hayat da yoktur ve ilâhî adalet kavramının da içi boşalmaktadır. Ebediyet fikri ise, yepyeni bir anlam kazanmaktadır. Türlerin ebediyen yaşaması, güçlü genleriyle ve bu genlerdeki uygun niteliklerini sonraki nesillere geçirerek mümkün olmaktadır. Yani güçlünün yaşaması (survival of the fittest) ilkesi, türün devamını sağlamaktadır. İnsan; hayat denen savaşta, asırlardır kendisine destek vermiş olan manevî değerlerden yoksun kalmakta, geleceği ise tesadüflere bağlı olmaktadır. Manevî desteklerini kaybetmiş olan insan, artık içgüdülerinin çoğundan da mahrum olduğu ve muhakeme ve zekâsı da iç ve dış güçlerle yaptığı savaşta yetersiz olduğu için, kargaşa içinde bir dünyada yapayalnız kalmıştır. Horton ve Edwards'ın "Backgrounds of American Literary Thought" (1967: 248) adlı eserinde, Theodore Dreiser, natüralist felsefenin yarattığı dünyayı şöyle anlatmaktadır:

> *"Medeniyetimiz, hâlâ, orta safhalardan birini yaşamaktadır; eğitilmemiş insan, rüzgârda bir tutam saman gibidir: O hayvan değildir; çünkü tamamen içgüdüleri tarafından yönlendirilmemektedir; ama tamamen zekâ ve muhakemesinin de emrinde değildir. Ormanda kaplanın hiçbir sorumluluğu yoktur. Hayata hâkim olan güçler, bizi tabiatla aynı düzeye yerleştirmiştir. Tabiat unsurlarının himayesinde yaşamak için doğmuşuz ve hiçbir katkımız olmaksızın onlar tarafından korunmaktayız. İnsanı ormandaki ininden çok uzakta buluyoruz. İnsanın içgüdüleri, iradesiyle bulandı-*

*rılmıştır; ama ne zekâsı ne de muhakemesi içgüdülerinin bıraktığı boşluğu dolduracak güçtedir. İnsan, hayvanlarla aynı seviyede düşünülürken, hayatın güçleriyle savaşacak donanımda değildir. O hâlâ arzu ve ihtiraslarının tek nefeste üflediği bir saman tutamıdır; insan, bazen içgüdüleriyle bazen de iradesiyle hareket etmektedir; birisi onu yöneltirken, diğeri onu hatalarından kurtarmaktadır.**

Stephen Crane de (Horton&Edwars; 249) bir natüralist olarak felsefesinin insanı için şöyle demektedir: İnsan, evrene dedi ki; "ben varım efendim!" Ama evren ona şöyle cevap verdi: "Senin var oluş gerçeğin, bende hiçbir sorumluluk duygusu uyandırmadı."

Bir Fransız roman yazarı olan Balzac, natüralizm ve bilimsel kaderciliğin edebiyattaki etkisine açıklık getirmektedir. Balzac, insanın hayvanlar gibi, içine doğdukları çevrenin mahsulü olduğuna ve çevresine uygun özellikler geliştirdiğine inanmaktadır. Balzac (Horton & Edwards; 249) şöyle diyor:

Fransız toplumu, roman yazarının kendisidir ve ben sadece onun kalemine yön veren kişiyim. Bu toplumun erdemlerinin ve ahlâksızlıklarının envanterini tutuyor, sosyal olayların en önemlilerini seçiyor, birbirine benzeyen özelliklerin oluşturduğu tipleri şekillendiriyorum. Belki de ben, pek çok tarihçinin unuttuğu ahlâk değerlerinin tarihçesini yazıyorum. Benim büyük planımda, bir toplumun sadece tarihi ve sosyal eleştirisi değil; o toplumda ilkelerin ortaya serilmesi, eserime "İnsanlık Komedyası" demekte beni haklı kılıyor.

Natüralizmin bilimsel kaderciliğine inanan Fransız roman yazarı Emile Zola, "Deneysel Roman" adlı deneme-

* Çeviriler: S. Kantarcıoğlu.

sinde (Horton & Edwards; 250) insan hayatının sadece bilim yardımıyla anlaşılabileceğini söylemektedir. Roman yazan, laboratuarda çalışan bir bilim adamı gibidir. O, yarattığı karakterlerin biyolojik kalıtımları doğrultusunda, sosyal çevrelerinde nasıl davrandıklarını inceler. Onun işi, eserinde burjuvanın yozlaşmasını ve işçi sınıfının yükselmek için verdiği mücadeleyi samimi bir şekilde, yansız olarak vermektir. Bu eserde başkişi toplumun kendisidir. Zengin salonlardan maden kuyularına, konaklardan kerhanelere kadar. Bu romanlarda duygusallığa ve ütopyalara yer yoktur. Verilen resim ahlâksız burjuvanın çaresiz bir şekilde mahva doğru sürüklenmesidir.

Natüralizmin evrensel boyutlarını ve dünya edebiyatına yansımasını ana çizgileriyle gözden geçirdikten sonra, Amerikan kültür ve edebiyatında natüralizmin nasıl algılandığını görmekte de yarar vardır. Horton ve Edwards, (Literary Natüralizm) "Edebiyatta Natüralizm" (Backgrounds of Amerikan Literary Thought, 1967: 250) başlıklı bölümde Amerikan edebiyatında dolaysız etkilerin İngiliz kaynaklı olduğunu; fakat natüralizmin Fransız edebiyatının etkisi altmda, 1890'lı yıllarda cılız bir başlangıç yaptıktan sonra, XX. yüzyılın ortalarına kadar en yaygın edebî davranış biçimi olarak hüküm sürdüğünü tartışmaktadır. Bu yazarları, bilimsel natüralizmin ve natüralist edebiyatın Amerika'da etkin olmasına sebep olarak, disiplinsiz endüstriyel ve politik gelişmenin ve maddî refahın belli bir sınıf için artmış olmasının yarattığı psikolojik ve sosyal kötüleşmeyi göstermişlerdir. Özel teşebbüse dayanan Amerikan ekonomisi, mekanik teknolojinin ve buna bağlı olarak endüstrinin gelişmesiyle fabrika mamullerinin ve kapitalizmin hâkim olduğu dünya çapında bir ekonomiye dönüşmüştür. Bunun sonucu olarak küçük ölçekli imalâthaneler kapanmış ve büyük kapital sahiplerinin kurduğu bü-

yük holdingler ve tekelci yönetimler piyasaya hâkim olmuşlardır. Fabrika mamullerinin fiyatları keyfî olarak artırılırken, işçi ücretleri işverenin keyfine göre düşürülmüş ve rekabetin yoğun, hatta imkansız olduğu bir durum yaşanmıştır. Kısaca ülkede zenginler, dünyanın bütün nimetlerinden yararlanırken, işçi ve işsizin bir lokma için hayatını bile tehlikeye attığı görülmektedir. Sosyal adaletten yoksun, sosyal sınıfları kastlaşmış, sosyal yapısı çözülmüş bir toplum yapısı ortaya çıkmıştır. Amerikan toplumu zenginler kulübü tarafından yönetilmiş, büyük kapital sahipleri, en küçük bir sarsıntıda büyük kitleleri işten çıkarmış, insanın yerini makineler almıştır. Sonuç olarak Willa Cather'in 'Benim Antoniom'da ifade ettiği gibi, çalışanın kazanıp zengin olduğu, çeşitli ve farklı unsurlarıyla zenginleşen, organik bir bütün olan toplum, birbirine hava geçirmeyen sosyal sınıflara bölünmüştür. Amerikan toplumunda demokrasiye güven kalmamış ve ümitsizlik demokratik ruhu tahrip etmiştir. Amerikan toplumundaki bu bozulma, temel Amerikan değerlerinin unutulması, Dreiser ve onun gibi duygulu yazarları, çok rahatsız etmiştir. Dresier bilimsel natüralizmin getirdiği teknolojik ve maddî ilerlemenin hem cazibesine kapılmış hem de bu gelişmenin sebep olduğu toplumsal zararı ve çekilen acıları gözden kaçırmamıştır. Horton ve Edwards (1967: 259-260) Amerikan natüralizminin yarattığı yazarların hiçbirisinin, Fransız natüralist romancılar gibi kötümser olmadığını vurgulamaktadır. Amerikan natüralistleri, kötümser bir şekilde toplumu hicivlerine konu etmişler; fakat Avrupalı meslektaşları kadar kötümser ve kaderci olmamışlardır: Amerikan natüralizmi, Amerikan kültüründeki puritan dünya görüşü gibi kötümser ve sert bir damarla kaynaşsa da insanın bu dünyada tamamen ümitsiz olduğunu bir inanç hâline getirmemiştir.

Amerikan edebiyatında natüralizmin liderlerinden biri olan Thedore Dreiser, "Jennie Gerhardt" adlı eserinde, ne Amerikan burjuvasının tamamen yozlaştığından söz etmiş, ne de roman başkişisi Jennie Gerthardt'ı önüne gelen her zenginle düşüp kalkan, Zola'nın Nana'sı gibi, bir fahişe olarak tasarlamıştır. Jennie, sahip olduğu iş ahlâkı, çalışkanlık, sevecenlik, şefkat, tahammül, sebat, sadakat ve özveri gibi, evrensel anlamda geçerli olan değerleriyle, erdemleriyle, en çok Thomas Hardy'nin Tess'ine benzemektedir. Jennie de, Tess gibi, çok fakir bir ailenin en büyük ve ailesinin bütün sorumluluğunu yüklenmiş çocuğudur ve kendisinden daha küçük olan kardeşlerinin ve annesinin tek desteği ve yardımcısıdır. Hardy, Tess'i müstesna bir fiziksel güzellikte, tabiatın karanlık güçlerine karşı içten ve dıştan savaşacak ahlâkta, sebat, çalışkanlık, tahammül gücü, fedakârlık, bağımsızlık ve cesaretle yaratmışsa, Dreiser da Jennie'yi hemen hemen aynı meziyetlerle donatmış; fakat onu cesaret ve bağımsızlık gibi değerlerden mahrum kılmıştır. Bu durumda, Tess'in trajik paradoksu ahlâki idealizmi olmuş ve onun zayıflığında Tess, kendi içindeki karanlık güçlere yenik düşmüştür. Jennie ise, Tess kadar cesur ve bağımsız bir karakter değildir. O; içinde yaşadığı sosyal ortamdaki ekonomik dengesizliğin yarattığı terörün etkisi altında korkak olmuş, sinmiş ve kaderin getirdiklerine dayanma ve boyun eğme gücü göstermiştir. İşte Jennie'deki bu sineye çekme, dayanma ve özveride bulunabilme erdemleri ve özellikle sevgi ve şefkati ve onun tabiat gibi daima verici olması, hayatta kalmasını sağlayan özellikleri olmaktadır. Bu sebepten dolayı, Jennie Gerhardt'ın omurgası bir trajedi almayıp, traji-komik bir yapıya sahip olmuştur. Jennie, Tess kadar bile eğitim almayan, masum, tecrübesiz ve annesinin her alanda destek ve yardımına muhtaçtır. Dreiser, Jennie'yi insanın tabiattaki karanlık

güçleri ışığa dönüştürmesi sonunda kazandığı duygusuz ve mekanik bir medeniyetin yarattığı terörle yüz yüze getirmektedir. O, Jennie'yi tabiat sevgisi, romantik hayal gücü, insan sevgisi, merhamet ve özveri gibi erdemlerle donatırken, onu içinde yaşadığı mekanik güçlerin ve zalim kapitalizmin hâkim olduğu bir toplumda, bu güçlerle savaşmak için gerekli olan niteliklerden mahrum bırakmıştır. Jennie, yanlış bir tarihî devirde doğmuş, müstesna bir tabiat çocuğudur. O akan bir su gibidir ve kayalar arasında akarken, gerektiği zaman eğilerek kendi yolunu bulacaktır. Her şeye rağmen Jennie, bu katı, sert ve zalim dünyada yaşayabilmek için gerekli eğitime sahip olmadığı hâlde, daha geniş bir bakış açısından bakmaktadır. Jennie, bunun bilincinde olmasa da tabiat ve insan sevgisini ve merhameti, Jennie'nin davranışlarında esas kılan Dreiser, bütün eksikliklerine rağmen, çağdaş anlamda "güçlünün yaşaması" ilkesine karşı "erdemlinin yaşaması" ilkesini savunur durumdadır; yani güçlü olan, parası ve eğitimi ve sosyal statüsü olan değil, evrensel erdemlerle donanmış olandır. Kısaca Dreiser, maddî güç yerine üstün ahlâkın gücünü savunmakta ve bu tezini Jennie Gerhaldt'ın kişiliğinde somutlaştırmaktadır.

Dreiser da, Hardy gibi, eserinde geleneksel anlatım tekniklerini büyük bir başarıyla kullanmaktadır. Hikâye birinci çoğul şahıs zamir "biz"in temsil ettiği, her şeyi bilen gözlemci bir hikâyeci tarafından anlatılmaktadır. Bu bakımdan bu hikâyecinin bakış açısı ile Dreiser'ın sanatçı kişiliğini temsil eden bakış açısı arasında kinaye mesafesi kullanılmamaktadır; onların bakış açıları tam olarak örtüşmektedir. O hâlde kinaye mesafesini, karakterlerin duygu, düşünce ve davranışlarıyla ifade ettikleri bakış açıları ve yazarın sanatçı kişiliğinin veya hikâyecinin bakış açısı arasında aramak gerekmektedir. Eserin yapısında karakter

unsuru sentezleyici unsur olarak kullanılmış olsa da kendisini makinenin hâkim olduğu bir medeniyet evresinde gerçekleştiren hayat enerjisi, karakterleri şu veya bu şekilde etrafa savuran, yenilmez evrensel bir güç olarak hep duruma hâkimdir. Baş karakter olan Jennie değil, Lester Kane, ölmeden önce bu bilince sahip olan karakterdir. Buna rağmen, eserde ilgi merkezi Lester Kane değil, Jennie Gerhardt'tır. Eserde sentezleyici güçlü bir unsur olan felsefe ve diğer karakterler ve olaylar, Jennie'nin karakterini boyutlu bir biçimde yaratabilmek için kullanılmışlardır. Dreiser da kendi felsefesini, Hardy gibi, yaptığı sapmalarla ifade eden; ama onları işlevsel kılan, didaktik bir sanatçıdır. O da karakter çözümlemelerinde genellemelerden hareket eden, felsefesiyle okuyucuyu yönlendiren bir yazardır. Yine de karakter yaratmada Dreiser'ın Tolstoy kadar başarılı olduğu söylenebilir; o da, yarattığı sosyal bağlamda düz olması gereken karakterlerine bile büyüme ve değişme imtiyazını sağlamakta ve bizi şaşırtmaktadır. Jennie özverilerinin, çalışkanlığının ve sadakatinin bedelini hayal kırıklığıyla öderken, Lester Kane de Dreiser'in hayat görüşüne katılarak büyür; ama mutsuz ölür. Baba Gerhardt, en kötü bildiği kızının "bir melek" olduğunu öğrenir ve mutlu "ölür". Ailenin öteki çocukları, Jennie sayesinde daha iyi eğitim alırlar; fakat sonuçta Jennie-Lester ilişkisinin verdiği utançla aileden koparlar. Dreiser ile Tolstoy arasında en büyük fark, Tolstoy'un ruh çözümlemelerinde dramatik teknikleri kullanması ve ruhsal olayları ayrıntılı bir şekilde vermesidir, Dreiser ise özetlemelerde çok başarılıdır; ama yerinde dramatik çözümlemeler de yapabilir. Her iki yazar da çok akıcı ve sade üsluplarıyla dikkat çekicidir.

Dreiser, esas karakterlerini, Jennie ve Lester'i, işçi sınıfından ve burjuvadan seçmiştir ve böylece toplumda kast-

laşmış iki sınıfın arasındaki büyük uçurumu vurgulamıştır. Lester, büyük bir endüstrinin kurucusu ve işletmecisi olan, taşıt araçları yapıp satan Archibald Kane'nin oğludur. Jennie ise çok fakir, hayat seviyesi açlık sınırında bir ailenin üyesi, bir cam işçisinin kızıdır. Siyah-beyaz kadar birbirine zıt olan bu iki dünyanın insanlarını bir araya getirmeye çalışan Dreiser her iki dünyanın uyuşmazlıklarını da somut bir şekilde vermektedir ve bu çerçeve içinde kurduğu hikâyede Jennie'nin yaşadığı tecrübenin köşe taşlarını sebep-netice zinciri içinde ve sağlam bir mantık dokusu kullanarak yerlerine yerleştirmektedir.

Kaneler ve Gerhradtlar, zenginler ve yoksullar, toplumun iki farklı yaşama biçimini çarpıcı bir şekilde temsil etmektedirler, önce Gerhatdtların yaşama biçiminden aldığı bir kesiti veren Dreiser, yorumsuz bir şekilde, Jennie'nin aile içinde yaptığı ve yapmak zorunda olduğu fedakârlıkları için, meşru sebeplerini eserin mantık dokusu içine yerleştirmektedir.

> *Mısır ucuzdu. Bazen Mrs. Gerhardt'ın mısır ununu haşlayarak yaptığı bir çeşit yemek, neredeyse bir hafta yenirdi ve yanında nadiren başka bir şey bulunurdu. Mısır ununun yapılan bu yemek, hiçbir şeyin olmamasından iyiydi ve buna biraz süt eklendiği zaman, bir ziyafet olurdu. Kızarmış patates, bu evde lüks bir yiyecekti ve kahve nadiren içilirdi. Kömür, tren yolundan ve o bölgeden sepet ve kovalarla getirilirdi. Yakacak da aynı şekilde, kereste işlenen bölgelerden toplanırdı. Böylece Gerthardtlar, gün be gün ve babalarının bir an önce iyileşip cam işine başlamasını umarak yaşarlardı. Gerhardt ise, yaklaşan kış karşısında ümitsizdi.*

Gerhardtlar, varlık ve yokluk arasındaki çizgide hayatta kalma savaşı verirken, William Gerhardt, biriktirdiği bütün parayı ipotekle aldığı evin borcuna vermek yerine, hastalık masraflarını karşıladığı için, çok çaresizdir. Bu

şartlar altında, Mrs. Gerhardt, en büyük çocuğu olan, on sekiz yaşındaki kızı Jennie'yi alarak Ohio eyaletinin başkenti olan Columbus'un en lüks otelinde, The Hotel Capitol'da, yerleri temizlemeye başlar. Aynı otelde kalan senatör Brander'ı da bu sebeple tanıyan Mrs. Gerhardt, senatörün çamaşırlarını yıkama işine de talip olur. Jennie müstesna güzelliği ve saflığıyla, aşağı yukarı babası yaşında bir bekar olan senatörün dikkatini çeker. Elli iki yaşında olan senatör Brander, Jennie'nin cazibesine öyle kapılır ki evlenmeyi bile düşünmeye başlar. Aileye maddî ve manevî yardımını hiç esirgemeyen bu adam, kömür çalarken yakalanıp hapse düşen düşen Sebastiyan'ı Jennie'nin ricası üzerine hapisten kurtarınca, Jennie, kendisiyle evleneceğinden emin olduğu bu iyi adama, teşekkürlerini onunla birlikte olarak öder. Jennie'nin bu hareketinin mânâsını anlamak için, Dreiser'ın bakış açısından onun karakter özelliklerini bilmek gerekmektedir (J, G.; 28):

> *Öyle tabiatlar vardır ki bu dünyayı hiç anlamazlar ve onu terk ettikleri zaman da niçin bu dünyaya geldiklerinin farkında bile değildirler. Onların içinde doğup yaşadıkları dünya, bir harikalar ülkesidir, sonsuz güzelliklere sahiptir; onlar içinde dolaştıkları bu dünyayı cennet zannederler. Gözlerini açtıkları bu dünya kusursuz ve rahat bir dünyadır. Ağaçlar, çiçekler ve sesli dünya, renkli dünyadır. Bu insanlar için bütün bunlar, onlara kalan bir mirastır. Eğer onlara hiç kimse "Burası benim" demezse, mutlu bir şekilde ortada dolaşır ve bütün dünyanın söylemek istediği şarkıları söyler. Bu, iyiliğin şarkısıdır. ....böyle bir dünyada yaşayan bir kişi her zaman bir noktadan sapmadır. Bu maddî dünyadaki kibirli kişi ise, idealist ve hayalci kişiye şüpheyle bakar.*

Dreiser, Jennie'nin karakterini çizerken, önce onun ait olduğu sosyal tipin özelliklerini sıralamaktadır. Sonra da Jennie'nin bireysel özelliklerine geçmektedir. Jennie bu sı-

nıfa ait bir birey olarak önce hayalcidir, romantikdir ve duygusaldır. O "iyilik ve merhametle" yoğrulmuştur. O evde annesinin "sağ kolu", tek yardımcısı ve desteğidir. Kardeşleri incinse, onların yardımına koşan, elindeki son dilim ekmeği onlara veren Jennie'dir. Kendisinden daha iyi durumda olanları kınamak şöyle dursun, o kendi yalnızlığını seçen, onun şarkısını söyleyen kişidir. "Tabiatın her çizgisi, her gölgesi, bir şarkı gibi", onu etkilemektedir. Tabiattaki her şeyi seven, onun muhteşem manzaralarını keşfetmeyi ibadet sayan kişi, Jennie'dir. Kısaca Jennie, Jim Burden gibi, bir tabiat çocuğudur. O da ruhunun bulutlara yükseldiğini, bir bütünün parçası olduğu anları ibadet bilen kişidir. Ancak Jennie içine düştüğü materyalist dünyada bir yabancıdır ve Jim'in onu eleştiren bilincine ve eğitimine sahip olmadığı için, bu dünyada bir av olma durumundadır.

Eğer Jennie de, Tess gibi, ahlâkî idealizmini monomania hâline getiren bir kişi olsaydı, onun da hayatı trajik bir çizgi takip eder, içinde yaşadığı mekanik, duygusuz ve zalim güçler tarafından öğütülürdü, tabiî farklı bir biçimde. Ancak o, sevgi, şefkat ve özverili tabiatıyla, kendi varlığını bedel olarak kullanan ve başkalarına verebildikleriyle, az da alsa, mutlu olmasını bilen ve bunun bedelini ödeyen bir kadındır. İşte Jennie, kardeşini hapisten kurtaran Senatör Brander'a, kendisini, bu özveri içinde, iyiliğin bir karşılığı olarak verir.

Senatör Brander'ın ani ölümü, tecrübesiz ve duygusal Jennie'nin işlediği hatayı anlaması ve hamileliğini annesine bildirmesi, genetik olarak muhafazakâr bir Protestan olan baba William Gerhardt'ın Jennie'yi sokağa atmasıyla son bulur. Halbuki Jennie, baba Gerhardt'ın zannettiği gibi, bir sokak kızı değildir. Jennie, kendisini yapayalnız bir

kiralık odada bulduğu zaman, şöyle düşünmektedir (J.G., 100):

> *Onlara sunacak bir mazereti yoktu. Ne de bir şikâyeti vardı. Ortada bir suç varsa, o kendisinindi. Bass'ın şanssızlığı ve ailenin dertleri ve kendisinin yaptığı fedakarlık, aynı şekilde unutulmuştu. Yabancı bir evde tek başına kalan Jennie, kendisini hüzne terk etti. Evden kovulmuş olmanın şok ve utancına yenilerek ağlamaya başladı. Jennie, tabiat itibariyle, üzüntüye yenilen ve durumundan şikayet eden bir yapıya sahip olmadığı hâlde, ümitlerinin bir felâket sonucu yıkılması, ona çok ağır geliyordu. Hayatta insanı yakalayıp yere atan fırtına neydi? Hayatında kendini en iyi şeyler vadeden şeyi paramparça eden ölümü getiren neydi?*

Karnındaki bebeğiyle, yapayalnız, kiralık bir odada kalan Jennie'nin karşısında bulduğu düşman güçler, sadece ileri teknolojisi, endüstrisi ile amansız kapitalizm ve onu temsil eden sosyal sınıf değildir. Toplumun alt sınıfı da kendisini koruma içgüdüsüne ve önyargılarına sahiptir. Jennie, toplumun istemediği bir davranışta bulunmuştur ve bunun cezasını çekmelidir. Katı gelenekleri ve töreleri olan toplumlardaki kör güçler de tabiat güçleri kadar acımasız ve tahripkâr olabilmektedirler. Toplum, Jennie'yi erdemsizlikle suçlarken, Dreiser, onu aynı şekilde görmemektedir. Jennie, toplumun anlayamadığı bir biçimde erdemli bir kişidir ve onun cömertliği erdemliliğin bir ifade şeklidir. "O kendisini gönül rızasıyla bir başkasının hizmetine sunmuştur." (J. G., 99). Jennie'nin yaşadığı toplumda ise 'erdemli' olmak uzun bir zamandır unutulmuştur. Bu dünyada değersiz de olsak kendimizi değerli göstermemiz önemliydi. Ancak o zaman saygı görürdünüz. Dresier, özellikle kitle hâlindeyken toplumun, insanları birbirinden ayırt etme gücünden yoksun olduğunu vurgulamakta, tek bir ölçütün herkesin görüşünü belirlediğini vurgulamaktadır.

Dresier, Jennie'yi toplumun zulmünden koruyan şeyin, onun hayata, eğitimini almadığı bu toplumdan daha büyük bir bakış açısından bakışı olduğunu ima etmektedir. Jennie tabiatın çocuğudur; o tanrı-merkezli bir evrene, ilâhî adalete ve tabiat kanunlarının koruyuculuğuna inanmaktadır. Bu bakımdan hamile bir kadın olarak karşılaştığı ezici ve yok edici toplumsal güç, onu etkilememekte ve çocuğu için ruhunu saran derin sevgi, hayatın güzelliğine ve doğruluğuna olan inancı, onu yıkılmaktan kurtarmaktadır. Jennie'nin içinde yaşadığı toplumun eğitimi ile şartlanmamış olması, onun beyninin dar kalıplar içinde kalmasını önlemektedir. O, gerçek eğitimini tabiattan aldığı için hayata daha merhametli ve hoşgörü ile bakmaktadır. Onun uyduğu tek kural sevgi, şefkat ve özveridir. Dreiser da, Hardy gibi, Jennie'nin ruhsal tecrübesini dramatik bir şekilde yani ayrıntılarıyla çözümlerken, materyalini kendi felsefesinin süzgecinden geçirmekte ve okuyucuyu yönlendirmektedir. Dreiser şöyle diyor (J.G.; 106):

> *Jennie, yaşı ve beyni itibariyle bir çocuktu; ama vücudu ve potansiyelleri bakımından bir kadındı. O, toplumdaki hayatı hakkında henüz bir karara varamamıştı. Yaşadığı büyük olay, onun bireysel kapasitesini genişletmişti - onu toplumda küçük düşürmüş olsa da onun zenginleşen ruhu, cesaretini içinde büyüttüğü varlığa duyduğu sevgiyi, değecek bir şey için fedakarlık yapma isteğini artırıyordu ... Onun kendisini koruma duygusu, doğacak çocuğa hissettiklerinin yanında hiç kalıyordu. Çocuğunun beklenen gelişi, onda biraz korku ve şaşkınlık da yaratıyordu; çocuğu ileride onu suçlayabilirdi; ama hayatta ilâhî adalet daimdi ve onun ezilmesine engel olabilirdi. Tanrının iyiliğine olan inancı ve varlığa duyduğu sevgi, onun ruhunu öyle sarmıştı ki, hayat en iyi ve en kötü haliyle güzeldi her zaman böyle olmuştu.*

William Gerhardt, Jennie'yi evden kovduktan sonra, kendisi de Youngstown'da, bir cam fabrikasında iş bulup evden ayrılır. Jennie, çocuğunu doğurmak için eve döner ve çocuğunu orada doğurur. Jennie'nin çocuğuna duyduğu sevgi ve şefkat, toplumun yasaklarıyla tabiatın kanunları arasındaki zıtlığa da bir yorum getirmektedir. Toplumun değerleri, insan için, insanın sağlığı ve mutluluğu için olmalıdır. Bir sınır hikâyesi olan *Benim Antoniom'da* Willa Cather, Antonio'nun ne hamileyken, ne de babasız çocuğunu doğurduğu zaman onun toplum tarafından itilip kakılmasına izin vermez. Aslında gerçek Amerikan değerlerinin tam bir ifadesi olan bu eserde, Antonio, babasız çocuğuna rağmen, ondan utanmaksızın büyük bir ailenin yaratıcısı olarak idealleştirilir. *Jennie Gerhardt*, Amerikan toplumunun gelişmesinin daha ileri bir safhasında yaratıldığı hâlde, bu değerlerin silinip kaybolduğu açıktır. Willa Cather, her doğan çocuğun toplumun çocuğu olduğu olgusunu vurgularken, Dreiser'ın eserinde Jennie'nin çocuğu, işlenen hatanın yükünü ömür boyu taşımak durumundadır. O hâlde artık insan tarihten ve geçmişinden kurtulamamakta, kendi değerlerini kendi yapamamakta, geçmişin yükünü omuzlarında taşımak gibi bir haksızlığa uğramaktadır. Dreiser, asıl özelliklerini kaybetmiş, bağnazlaşmış olan Amerikan toplumunu kınamaktadır.

Toplumdan gelen baskı o ölçüdedir ki, Sebastian bu baskıdan kurutulup geçmişi Columus'ta bırakmak amacıyla, Cleveland'a gitmeye ve ailesini de ortaya taşımaya karar verir. Dreiser, bir natüralist olarak eleştirisini Amerikan burjuvasının kastlaşmasına ve benciliğine yöneltir; ama o da Amerikan medeniyetindeki ekonomik ve endüstriyel ilerlemeden mutludur. Onun şikayet ettiği diğer bir konu da materyalizmin insan hayatının ve mutluluğunun üstünde tutulmasıdır. Cleveland endüstriyel gelişimin pat-

lama noktasında olduğu bir yerdir ve iş imkânları talebi karşılayacak durumdadır. Dreiser, Gerhardtlara yeni bir sosyal çevrede yeni imkanlar yaratır. Sebastian, Jennie ve William, yeni işler bulurlar ve babalarının gönderdiği para ile haftada on beş dolarlık bir gelirle nispeten daha iyi bir hayata başlarlar. Dreiser, bu parayla yaşamının, sadece iki yakayı bir araya getirmeye çalışmak olduğunu ifade etmektedir.

Cleveland, Jennie'nin hayatında yepyeni bir safhadır. O, artık Bracebridgeler'in malikânesinde oda hizmetçisi olarak çalışmaktadır. Bracebridgeler, Cleveland sosyetesinin zirvesinde yer alan bir ailedir. Jennie işe başladığı ilk günü Mrs. Bracebridge'ın takılarını parlatarak geçirir. Dreiser da, Hardy gibi, eserinin başkişisine büyük bir hayranlık ve saygı duymaktadır; onu düşmüş bir kadın olarak görmek şöyle dursun, ona olan sevgisini eserinde kullandığı her kelimede belli etmektedir. Ona göre, Jennie, koskocaman yüreği, sevgi ve şefkati ile, ailesinin ve kardeşlerinin refah ve eğitimi için, her fedâkârlığı yapan genç ve güzel bir kadındır. Dreiser, Cleveland'da iş arayan Jennie'yi şöyle tasvir etmektedir (J. G., 114):

> *Jennie, kabul edilişinden memnun, dudaklarında bir tebessümle oradan uzaklaştı. Başına gelenlerden sonra, tazeliğini kaybetmişti, yüzü daha incelmiş, derinleşen bakışlarıyla iri gri gözleri yüzüne incelik ve düşünceli bir ifade kazandırmıştı. Jennie'nin esvabı temizdi ve titiz bir şekilde ütülenmişti. Bu ona taze ve davetkâr bir görünüm kazandırıyordu. Boyu daha uzamış, görünüşte ve olgunlukta genç bir kadın olmuştu. Her şeyden önce, Jennie, tabiatı itibariyle, öyle pırıl pırıldı ki yoksulluğuna rağmen, bu onu daima neşeli yapıyordu. İşçi bir kadın arayan herkes, onunla olmaktan mutluluk duyuyordu.*

Dreiser, Jennie'nin yaşadığı trajik tecrübeden sonra, ona yepyeni ve zengin bir hayatın kapılarını açar. Bu dünya öyle caziptir ki onun da bu cazibeye kapıldığını fark etmemek mümkün değildir. Dreiser, Avrupalı meslektaşlarından farklı olarak Amerikan burjuvasının Amerikan medeniyetine yaptıkları katkıdan memnundur. Bu eserde, Amerikalı zengin veya kapitalist, başarısını alın teriyle kazanmış eski orta sınıfın insanıdır. Ancak onun bireysel teşebbüsü ile yaptıkları artık yetersizdir; bireysel teşebbüsün yerini kolektif tröstler almıştır ve tekelci kapitalizm; amacının insanın mutluluğu ve refahı olduğunu unutmuştur. Bu makalenin giriş bölümünde de söylendiği gibi, XIX. yüzyılın sonunda Amerika Birleşik Devletleri'ndeki teknolojik ve endüstriyel gelişme öyle hızlı olmuştur ki bu maddî gelişmenin getirdiklerini topluma yayma imkanı olmadığı gibi, ülkenin nüfusu zenginler ve fakirler olarak iki sınıfa bölünmüştür ve bu sınıflar kastlaştığından sosyal çözülme başlamıştır. Dreiser, hicvinin keskin uçlarını yaygın olan sosyal adaletsizliğe ve alt sınıflardaki eğitim düzeyinin düşüklüğüne yöneltmektedir. Zengin, bütün dünya nimetlerinden faydalanırken fakir yok olma sınırındadır. Bu bağlamda çok zengin bir aile olan Bracebridgeler'in malikânesi, Jennie için bir eğitim ve kültür merkezidir. Dreiser, Bracebridgelerin hayat şekli hakkında şöyle demektedir (J. G. 120):

> *Bracebridgelerin evlerinde harcanan iş günleri, insanın ufkunu genişleten mahiyetteydi. Bu muazzam ev, Jennie için okuldu; sadece giyim kuşam ve davranış konusunda değil; fakat bir varoluş felsefesi oluşturacak zenginlikteydi. Bracebridgeler, karı ve koca, kendilerine güvenen, davetlerinde zevk sahibi, giyimlerine dikkatli, verdikleri resepsiyonlarda misafir ağırlamakta ve sosyal hayatın çeşitli durumlarında bilgili ve görgülü insanlardı.*

Dreiser, Jennie'nin güzelliğine, sevgi ve şefkat dolu tabiatına eğitimi de ekleyerek onun bir hanımefendi olmasını istemektedir. Bu evde Jennie'nin karşılaştığı Lester, Jennie'de cinsel aşkı ve çekiciliği bulurken, Jennie ise, ilk defa âşık olacağı erkekle karşılaşmıştır. Dreiser, bir natüralist olarak, sosyal ve kültürel çevrenin insanı yaratan etkenler olduğuna inanmaktadır. Çok zengin bir endüstri kralının oğlu olan Lester Kane'nin karakterinin oluşumundaki faktörler, eserde şöyle ifade bulmaktadır (J. G., 137):

> *Maddî medeniyetimizin bu muazzam ve karışık gelişimi, sosyal yapımızdaki çeşitlilik ve çokluk, derinlik ve muğlaklık ve hayal gücümüzün zenginliği ve yarattığı etkiler, trenler ve telefonlar, telgraflar ve basın yoluyla önce bir araya getiriliyor, sonra da çoğalıp dağıtılıyordu. Kısaca sosyal ilişkilerimizin bütün sistemi varlığımızın bu unsurları, çok çeşitli renklerde ve parlaklıkta göz kamaştırmakta, hayatı rüyada görülen karmaşık hayaller gibi gösteriyor, insanı yoruyor, aptallaştırıyordu. Bu durum bir çeşit zihin yorgunluğu yaratıyor ve uykuda gezerleri, melankolik kişileri ve sürekli tedavi gören dengesizlikleri yaratıyordu. Her gün karşımıza çıkan bu muazzam ve çeşitli izlenimleri ve olguları biriktirmek ve sınıflandırmak için beynimiz henüz yeterli bir seviyede gelişmemişti.*

Dreiser'a göre Lester Kane, bu ters şartların yarattığı bir üründür. O, makineyi ve endüstriyi yaratan bu çok çeşitli ve zengin medeniyetin tam ortasında doğmuş ve büyümüştür. Onun yaratılıştan gözlemleyen bir beyni vardır; beyni ve duyguları aynı şekilde güçlüdür. Kültürel çeşitlilik ve soyut kavramlarla biraz şaşkınlaşan Lester, dine inanmayan, ait olduğu burjuva sınıfının yarattığı bir aristokrattır. O, yarım bıraktığı okul eğitiminden sonra, hemen iş hayatına atılmış, başarılı olmuştur. Ama Lester, kendi sınıfının değerlerine önem vermeyen, insanın doğuştan ve

hayattaki yeri ile başkalarından üstün olması gerektiğine inanmayan bir kişidir. O, hayatta 'dürüstlük' dışında hiçbir değeri eleştirmeksizin kabul edecek bir kişi değildir. Ona göre, değerlerimiz yaşama sürecimiz içinde ve eleştirel aklın süzgecinden geçerek yaratılırlardı. Ancak Lester de, Dreiser'a göre, kendi sınıfının şartlanmalarından geçmiş, kendi sınıf ve şartlarını aşamamış bir kişidir. O da, görünüşte, reddettiği değerleri silkip atacak ve kendi değerleri uğrunda mücadele verecek güçte bir kişi değildir. Eğer Lester'in yaşadığı ortamın değerlerini sadece görüntüde aştığını veya aşmış göründüğünü kabul edersek, onun Jennie'ye sadece maddî ölçüler içinde mutluluk ve rahatlık verebileceğini anlar, onun Jennie ile evleneceği ihtimaline inanmayız. Zaten Lester de Jennie'ye evliliği değil, birlikte yaşamayı teklif ettiği zaman -ki bu, Lester'in ailesinin bilgisi dışında gerçekleşecek bir birlikteliktir- Jennie, iç çatışmalarına ek olarak ailesinin muhalefeti ile de karşılaşmakta ve bu teklifi reddetmek zorunda kalmaktadır. O da Tess gibi, önce geçmişin geçmişte kalıp unutulacağını düşünmekte ve yanılmaktadır. Öte yandan ailesi ikinci bir skandalı taşıyacak güçte değildir. Dreiser, Jennie'nin yaşadığı iç çatışmayı şöyle ifade etmektedir (J. G., 142):

> *Şimdi Jennie, çok karmaşık ve farklı bir problemle karşı karşıya gelmiş olmanın verdiği azabı çekiyordu. Kendi çocuğu, babası, kız ve erkek kardeşleri ona karşı ayaklanmışlardı. Jennie'nin yaptığı bu iş neydi. O, kendisini bir defa daha toplumun ve ailenin reddettiği, aşağılayıcı bir ilişkinin içine mi atıyordu? O, bu adamla olan ilişkisini ailesine nasıl açıklayacaktı. Bu adam, bu sosyal sınıftaki zengin adam onunla evlenmeyecekti, bundan emindi ve eğer kendisi hakkında bilmediklerini öğrenirse!*

Gerhardtların ezici yoksulluğu ve düşük eğitim düzeyi ile tam bir zıtlık içinde olan Kanelerin zenginlikleri, geç-

miş ve gelecekleri, hem Jennie için hem de Lester için imkânsızı istemek anlamına gelmektedir. Dreiser, özellikle, Kanelerin yaşama seviyesini belirtmektedir (J.G., 149):

> *Kanelerin Cincinatti'deki malikânesi, Lester'in Jennie'den ayrıldıktan sonra bulunduğu yerdi. Bu muazzam malikâne etkileyici bir yapıydı ve Gerhartların yaşadığı evle tam bir zıtlık içindeydi. Bu, iki katlı, kocaman bir binaydı; Fransız şatolarını andıran bir yapıydı; ama kırmızı tuğla ve kahverengi taşlardan inşa edilmişti. Evin içinde ince bir zevkin yarattığı lüks ve konfor vardı. Yaşlı Archibald Kane baba, dürüstlüğü ve çalışkanlığıyla muazzam bir servetin sahibi olmuştu.*

Bu alıntıda da görüldüğü gibi; Dreiser, "çalışıp zengin olmanın" önemini bir Amerikan değeri olarak burada da vurgulamaktadır. O da, çalışarak zengin olmuş olan Archibald Kane'e saygı duymaktadır. Onun eleştirdiği şey, sosyal ve ekonomik dengelerin bozulması ve ümitsizliğin Amerikan halkının geleceğini karartmasıdır.

Jennie-Lester ilişkisine gelince, aile baskısı ve günahlı geçmişinden dolayı Lester'in birlikte yaşama teklifini reddeden Jennie, babası Youngstown'dan elleri yanmış olarak dönünce ve bir daha cam ustası olarak çalışma ümidini kaybedince, yine var ve yok olma çizgisinde bocalayan ailesini ve özellikle kardeşlerinin eğitim ve geleceğini garanti altına almak için, Lester'in metresi olma teklifini kabul eder. Jennie'nin bu kararı vermesinde etken olan sebepler arasında babasız bir çocuğa sahip olmasını ve bundan dolayı hiçbir şekilde evlenip yuva kurma ümidinin olmamasını sayabiliriz. Ayrıca bu zor günlerde ailenin sarsılan bütçesinin düzelmesinde, Lester'in bir ara Jennie'nin eline sıkıştırdığı iki yüz elli dolarlık bir paketin sebep olması ve annesinin bu küçük yeşil paketin hayatı nasıl da kolaylaş-

tırdığını söylemesi, kararı kolaylaştıran dış etkenler arasında sayılabilir. Ama sebeplerin en önemlisi, Jennie'nin kendisini daima ikinci plana atması ve kendisinden çok ailesinin refah ve saadetini ön plana alan özverili bir yaratılışa sahip olmasıdır. Ayrıca Jennie, ekonomik terör karşısında daima cesaretini kaybetmektedir ve hayatının bu döneminde gerekli parayı nasıl kazanacağını da bilmektedir.

O, Lester'den çok hoşlanmaktadır. Lester'in parası, ailesinin bütün ihtiyaçlarını karşılayacak kadar çoktur. Jennie kararını verir ve Lester'le birlikte olmaya başlar. Lester ise Jennie'nin tam zıttı bir yaratılışa sahiptir: o, güçlüdür, paralıdır ve kararlıdır; her zaman ne istediğini bilmiş ve elde etmiş bir kişidir. Ayrıca Lester, bencil bir erkektir; o Jennie'yi eş olarak değil, cinsel arzularını tatmin etmek için istemektedir. Lester, bu ilişkide zor durumda olanın Jennie olduğunun bilincindedir; onunla olabilmek için ailesine sürekli bir şekilde yalan söyleyen Jennie'dir. Gerhardtlara daha iyi hayat şartları satın alan Lester, karşılığında Jennie ile birlikte olmaktadır. Bu bir alış-veriş meselesidir başlangıçta; ama Jennie, Lester'e gerçek anlamda bağlanmıştır.

Dreiser, önce de söylendiği gibi, yorumlarıyla ve konudan sapan genellemeleriyle okuyucuyu açıkça yönlendiren bir yazardır. Onun bu hikâyesi içinde açıkça değil de ima yoluyla anlatmak istediği şey, Jennie'nin parayla satın alınamayacak değerli bir varlığa sahip olduğudur. Onu erdemler ve güzelliklerle donatan Dreiser, onu her türlü maddî değerin üstünde tutmaktadır. Jennie'nin sahip olduğu diğer bir erdem de, sahip olduğu bu güzelliklerin farkında olmayışıdır.

Dreiser'in dediği gibi, "Jennie bütün sineklerin bir şeyler almaya çalıştığı bir bal kutusudur." Eğer Jennie,

kendisini satıyorsa -ki o Lester ile ondan hoşlandığı için birliktedir- o zaman o, kendisini çok ucuza satıyor sayılır. O, sevdiği kişiyi her yönden mutlu eden ve bunu hiçbir şey talep etmeden yapan bir kadındır. Jennie fedakârlığıyla, vericiliğiyle mitleşen bir kadındır. Lester bile bu durumun farkındadır (J.G., 184):

> *Bazı zamanlar Lester'in Cleveland yoluyla işine gitmesi gerekmektedir. Bu zamanlarda Lester, Jennie'yi görmek için fırsatlar yaratır. Bütün bu zamanlarda Lester, bu zor durumun yükünü Jennie'nin omuzlarına attığının farkındadır, buna hiçbir çare bulamamaktadır. O, daha, gerçekten ne yapmak istediğini bile bilmemektedir.*

Jennie'nin özverisinin sonunda aldığı karar, aileye konforlu bir ev ve kardeşlerine daha iyi bir eğitim sağlamaktadır. Mrs. Gerhardt, hayatında ilk defa istediği gibi bir hayata kavuşurken, Jennie o kadar mutlu değildir. Hayatta hiçbir zaman istediğine kavuşamayan Jennie'nin diğer bir gücü ve aynı zamanda zayıf tarafı da kendisi için hiçbir şey istememesi ve şartlara rıza göstermesidir. O, zorluklara, başkalarının kendisinden istediklerine hiç şikayet etmeksizin boyun eğmektedir. Annesinin mutluluğu karşısında duygulanan Jennie için Dreiser şöyle der (J. G., 83):

> *Jennie tebessüm etti ve mutlu görünmeye çalıştı, gözlerinde yaşlar vardı. Annesi için o kadar mutluydu ki Lester'in ailesine yaptığı iyilikler için onun ayaklarına kapanabilirdi.*

Dreiser, bu durumda, ayakları öpülecek kişinin, Jennie olduğunu ima etmekte, bütün yükün onun tarafından taşındığına, fedakârlık yapan tek kişinin Jennie olduğuna inanmaktadır.

Fakirliğin ehlileştirdiği hatta yendiği bu soylu tabiat insanı, Jennie, ailenin, maddî ihtiyaçlarını temin etmek için, kendisini Lester'in arzularına teslim etmiştir. Bu durumu Dreiser, Lester'e şöyle ifade ettirmektedir, (J. G., 199): "Çok tatlısın, iyi ama biraz cesaretli olmalısın ve başkaldırmalısın, yeterince cesur değilsin." Ancak Lester, Jennie'nin bütün fedakârlıklarına rağmen, Jennie ile olan beraberliğini ailesinden ve toplumdan saklayacak kadar korkak bir kişidir. Dreiser, bu noktada, Lester'in temsil ettiği maddî ve manevî güçlerin Jennie'yi nasıl kötüye kullandıklarını da anlatmak istemektedir.

Jennie'nin annesi öldükten sonra, zaten Jennie-Lester birlikteliğinden memnun olmayan Gerhardt çocukları, babalarını da terk ederek kendi hayatlarını kurmak için dağılırlar. Baba Gerhardt, bekçilik yaptığı değirmende, bir barınakta kalmaya başlar. Jennie, varlığını Lester'den gizleyip bir bakıcının yanında tuttuğu kızı Vesta hastalanınca durumu Lester'e itiraf etmek zorunda kalır. Zaten yavrusu ve yalnız kalan yaşlı babası için yüreği sızlayan Jennie, evli bir kadın olmanın onurlu statüsüne özlem duymaktadır. Jennie şöyle düşünür, "Çocuğunu gizlice eve getirdiği zamanlarda Jennie, şerefli bir eş ve mutlu bir anne olmanın hayatını ne kadar güzelleştireceğini düşünmeden edemiyordu." Vesta'nın hastalığı bu sırrı ortaya çıkardığı zaman, asıl korkak olan kişinin gerçek yüzü ortaya çıkar. Bütün imkânlarına rağmen, yerleşik düzene karşı çıkamayan Lester, her şeyi öğrendikten sonra şöyle tepki verir (J.G., 215):

> *O, Jennie'nin yalan söylememesi gerektiğini biliyordu. Bu durum onun beynine sabit bir fikri iyice yerleştirmişti; artık Jennie ile evlenmeyi düşünmek bile faydasızdı. En iyi çözüm, Jennie'ye gereken maddî yardımı yapmak ve onu terk etmektir. Lester, oteli-*

ne kararını vermiş olarak döndü; fakat bu kararını hemen uygulamayacağını kendisine bile itiraf edemiyordu.

Görülüyordu ki Lester Kane, içinde yaşadığı toplumun önyargılarını aşarak Jennie ile evlenme cesaretini göstermek şöyle dursun, bu ilişkisinin pürüzlerinden bile rahatsız olan bencil bir kişidir. Sahibi olduğu imkânlar, yaşadığı lüks hayat ona özverili olmayı öğretememiştir. Lester'in tekrar Jennie ile yaşamaya devam kararı ise Jennie'nin parayla satın alınması mümkün olmayan değerlerinden ve ona sağladığı konfor ve güven duygusunun vazgeçilmez olmasından kaynaklanmaktadır, önce parayla satın aldığı bu kadın, Lester için havadaki oksijen kadar önemli olmuştur. Ayrıca iş günlerinin ardından gelen gecelerin yalnızlığı dayanılır gibi değildir. Lester, Jennie'yi terk etmek şöyle dursun, onun Vesta'yı kendisinden gizleme sebeplerinin bile haklılığına inanmaya başlar (J, G., 126):

Gerçek şuydu ki, ayrılmak elinde değildi. Jennie ile yaşadığı yıllar, onu Jennie'ye bağımlı kılmıştı. Jennie'den önce ona bu kadar kim yakın olmuştu? Jennie ona lazımdı, ondan ne kadar uzak bir süre ayrı kalsa, onu o kadar çok istiyordu. Nihayet kararını verdi. ...Jennie çocuğu eve getirmeli ve ona bakmalıydı.

Jennie'nin hayatındaki bu ikinci safha da Jennie'nin hayal kırıklığı ile bitmekte, Tess'in kaderinde olduğu gibi, o da evlilik rüyalarını burada noktalamak zorunda kalmaktadır. Ancak Lester, Angel gibi, katı bir idealist olmayan kendisini ve rahatını çok seven bir kişi olduğu için, Jennie'nin düşüşü yumuşak bir zemine olmaktadır. Jennie, Lester'in bu kararı niçin aldığının bilincine varamaz. Kendi değerlerinin farkında olmadığı için, meşru haklarını savunamaz. Burada Lester'in temsil ettiği kapitalist sınıfın

halkı sömürmesi gibi, biraz farklı da olsa, Lester'in Jennie'yi kendi konforu ve bütün ihtiyaçları için, karşılığını ödemeksizin nasıl kullandığını somut bir şekilde görmekteyiz. Böylece insanları eğitimsiz ve bilinçsiz bırakmak, onları her türlü sömürüye açık bırakmak anlamına da gelmektedir. Sonuçta, bozulan sosyal ve ekonomik dengeler, toplumun bütünü için tehlikeli bir gelecek hazırlamaktadır. Jennie, Lester'in kararına boyun eğdiği gibi, Vesta'nın varlığını gizleyerek Lester'e ne kadar nankörlük ettiğini düşünecek kadar büyük bir aymazlık içinde bulunmaktadır. Lester ise Dreiser'a göre, tam bir utanmazlık ve bencillik örneğidir. Jennie'ye şöyle der (J.G.,217):

> *Bu durumu saklamakla aptallık ettin, hatta çocuğun hayatının benimkiyle karışmasını istemediğin zaman bile. Bilmem gerekirdi ki böyle bir şey olmazdı. Ne burada ne de başka yerde, söylemek istediğim şu ki karşılıklı güven olmaksızın bizimki gibi bir ilişki yürümez. ...Bu esas üzerine seninle olan ilişkimin geçici olmaktan ileri gidebileceğini hiç sanmıyorum. Mesele çok karışık ve bir skandal çıkması için çok fazla şey var.*

Jennie'nin toplumun kendisini ne gözle gördüğünü anlaması, Lester hastalanıp onun bakımına muhtaç olduğu ve evde kaldığı zaman, Louise Kane'in ani ziyareti ve Lester'in gizli hayatını keşfiyle mümkün olur. Louise, Jennie'nin bilmediği öteki dünyanın bütün aşağılayıcı tavrıyla onun önüne çıkar. O, Lester ve Jennie'ye şöyle haykırır (J.G., 228):

> *"Lester! Ben seni daha şerefli bir insan olarak bilirdim, kendinden utanmalısın. Böyle bir o ... ile açıkça gizli bir şekilde yaşıyorsun ... ve dostlarımız şehrin her yerinde. Bu korkunç! Senin daha mantıklı ve namuslu biri olduğu sanırdım. "*

Bu olaydan sonra Jennie, ilk defa içinde yaşadığı durumun bir fahişeninkinden farksız düşünüldüğünün idrakine varır. Lester'in ailesi kendisine o kadar uzaktır ki sanki onlar bir başka gezegenden gelmiş gibidirler. Jennie, Lester'in ailesinin kendisini "yaratık" olarak gördüğünü anlar. "Ve kendisini dünyanın gözünde daha iyi bir duruma getirebilmeyi ümit" (J.G., 229) etmeye başlar. Bu durum onu derinden yaralar, namuslu bir hayat yaşamak isteğiyle dolar; ama bunu nasıl gerçekleştireceğini bilemez.

Nihayet Jennie, kinayeli bir şekilde, kendisinin gerçekten kötü bir kadın olduğunu anlar. O, hayatında iki büyük hata yapmış ve içinde yaşadığı şartlara yenilmiş olduğunu idrak eder. Ailesinin krizli devrelerinde başka seçimlerin de yapılabileceğini anlayan Jennie, kendi trajik zaafının da bilincine varır. "Sadece biraz cesaretli olsaydı! Sadece kendisini hiç bırakmayan korkuya yenilmeseydi! Sadece zamanında doğru seçimi yapabilseydi" (J.G., 239) diye düşünür. Kendisini tanıyan Jennie, Lester'in karakterinin özeliklerini de görecek kadar olgunlaşır: O, kurulu düzenin yarattığı, onun önyargılarını benimsemiş, ticari kafalı bir adamdır. Jennie, nihayet Lester'den ayrılmaya karar verir ve tam evi terk edeceği zaman, Lester'e yakalanır. Dreiser, Lester'in yanlış mantığa dayanan düşüncelerini, ona şöyle ifade ettirir (J.G., 246):

> *Gitmenin hiç manası yok, zaten o durumda da ahlaken şimdikinden daha iyi olmayacaksın. Geçmişi düzeltemezsin; ne yaparsan yap, hiçbir şey değişmez. Gelecekte; ama bu konuda söz veremem, ve hiçbir vaatte bulunmak istemiyorum. Ama beni benim rızamla terk edemezsin.*

Sonuçta Jennie'nin zaten çok cılız olan cesareti kırılır ve Lester ile yaşamayı sürdürür. Aslında Jennie'nin evde

kalma kararında en önemli etken, Lester'i seviyor olmasıdır. O, evli bir erkeğin yuvasını yıkmamış, onu eşinden ve çocuklarından ayırmamıştır. Jennie'nin kendi değerlerine göre, nikahlı veya nikahsız, o Lester'in eşidir. Onu yasal haklarından mahrum eden ve ona gerekli saygıyı göstermeyen, önyargılarına yenilen, kurulu düzenin diktasına boyun eğen Lester'in kendisidir, onun sınıfsal korkuları ve bencilliğidir. Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi, Lester bu konuya değeri kadar eğilmemekte, her şeyi oluruna bırakmakta, ne Jennie'ye ne de kendisine gereken saygıyı göstermemekte; çok önemli bir ahlâkî meseleyi çözümsüz bırakmaktadır.

Lester'in ailesi ve özellikle babası, bir kadınla bir erkeğin evlilik bağı dışında yaşamasını kabul edecek inançta değildirler. Babası, Lester'e, Jennie'yi evlenecek kadar sevmediği gerçeğini ifade eder. Evlilik kutsal bir kurumdur. Lester, ya evlenmeli ya da yaşadığı bu gizli hayata bir son vermelidir. Nihayet ölen Archibald Kane, Lester'i yasal miras haklarından mahrum eder. Lester, Jennie'yle evlenirse yılda on bin dolar alacaktır, aksi hâlde bu hakkından da mahrum olacaktır. Lester, yine karasızdır. Onun disiplinli hayattan hoşlanmayışı ve kararsızlığı, sosyal hayattan dışlanmasına sebep olur. Dreiser bu noktada yine kendi görüşlerini dramatik bir şekilde ifade eder (J. G. 23):

> *Bu bizim dünyamızda hayvanların etkinlikleri sınırlı bir çevre içinde yer almaktadır, sanki bu fasit daire içinde kalmak, onların yaratılışlarından kaynaklanan bir mecburiyettir; gezegenlerin güneşin etrafında dönmeleri gibi. Meselâ; bir balık denizlerin dışında yok olma tehlikesini göze almaksızın varlığını sürdüremez; bir kuş bedelini ödemeden balıkların alanına giremez. Çiçeklerin üzerinde yaşayan parazitlerden vahşi ormanlarda yaşayan canavarlara kadar bütün yaratıklar, davranışlarında tabiat tarafından sınırlandı-*

rılmıştır. ...İnsanın durumunda ise, bu sınırlılık teorisinin nasıl işlediği çok iyi bilinmemektedir. ...Yine de toplumun görüşleri istekleri ve hükümleri çok da az etkili değildir. ...Yok olmak, belki, hemen olan bir durum değildir; ama... insan da bir kuş gibidir ve belli bir atmosferin kesafetine alışıktır ve bunun dışında ne yüksekte ne de alçakta yaşayamaz.

Şüphesiz ki yukarıdaki genellemelerin özel iması, Lester'i ilgilendirmektedir. Lester'in Jennie ile töre dışı ilişkisi, önce onun ailesi sonra da toplum tarafından dışlanmasına sebep olmaktadır. Lester, Jennie ile evlenip evlenmemekte çok kararsız olduğu gibi, babasının şirketindeki sorumluluğundan da istifa eder. Bir süre Jennie ile Avrupa'da geziye çıkan Lester, döndüğü zaman, bu kadar kısa bir zaman içinde bile iş dünyasındaki hızlı gelişmelere ayak uyduramayacağının farkına varır. O, ağabeyi Robert gibi, keskin ve katı bir iş adamı olamadığı gibi, disiplinsizdir ve güçlükle boğuşabilecek sebat ve dayanıklılıktan yoksundur. Lester, bir yandan Jennie'yi terk edip yasal haklarını almak istemekte, öte yandan Jennie'nin onun için yarattığı cennetten kopamamaktadır. Robert olaya dışardan müdahale etmek mecburiyetini hisseder ve Lester'in çıkmazından Jennie'yi haberdar eder, Lester'i düşünen Robert kardeşinin karakterini oldukça iyi bir şekilde çözümler, "Eğer Lester, dürüst olduğu kadar da tedbirli olsaydı, ne büyük bir adam olurdu" der ve onda hile, kurnazlık ve beyin karmaşasının (J.G., 294) olmadığını idrak eder. Görülüyor ki Dreiser, esas karakterlerine gösterdiği özeni, fon karakterine de göstermektedir. Robert Kane, olgunlaşarak veya ruhsal bakımdan büyüyerek kardeşini daha iyi anladığı gibi, Jennie'nin babası William Gerhardt'ta, ahlaken düşük zannettiği kızı Jennie'nin bir melek olduğunu anlayacak kadar büyümekte ve Dreiser ile aynı bakış açısını paylaşmaktadır.

Lester'in malî durumunu O'Brien'dan öğrenen Jennie, Lester'in tam aksine, ondan ayrılmaya derhal karar verir. Lester, Jennie'nin kararını öğrendiği zaman, vurgulu bir "hayır" demek şöyle dursun, O'Brien'in ne dediği ile ilgilenir. Lester, Jennie ile olan ilişkisine hiçbir zaman durumun gerektirdiği sorumlulukla bakmamıştır. Jennie, onun, kendisini hiç yeterince sevmemiş olduğunun bilincine varır, (J. G., 389):

> *Jennie, Lester 'in ilgisizliğinden dolayı çok incindi, onun gazabı yerine sevgisini isterdi. Ona göre asıl mesele, birbirlerinden ayrılmalarıydı. Lester'e göre ise, O'Brien'ın araya girmesi önemliydi. ... Lester, onu bağrına basacak kadar sevmiyordu, özellikle daha önemli bir şey ortaya çıktığı zaman Jennie, şaşkındı, incinmişti ve yüreği kan ağlıyordu; ama ilk defa bu kadar kararlıydı. Lester istese de istemese de, Jennie ona bu fedakârlığı yaptırmamalı, onu kendisi terk etmeliydi.*

Philip Gerbev'in dediği gibi, Jennie, temsil ettiği değerlerin hiç anlaşılmadığı bir dünyada yapayalnız kalmaktadır, (Gerber, 1992, 44). Lester, Jennie'yi terk ederken, kendisini Dreiser'in felsefesiyle savunmak gereğini duyar. Ona göre de zengin, fakir, bütün insanlar, tarihî çağda hâkim olan evrensel güçlerin elinde oyuncaktırlar. O şöyle der (J. G., 386):

> *"Hepimiz az çok olayların elinde oyuncak değil miyiz? Satranç oyuncusunun elindeki taşlar gibi; kontrol edemediğimiz güçler bizi oraya buraya savurmuyorlar mı?"*

Jennie, kendisinin de düşündüğü gibi, kendisine ait olmayan, ödünç alınmış 'bir avuç elması' sahibine teslim ederek bir peri masalını hatırlatan Lesterli hayatına veda eder ve küçük kızı ile Sandwood'da küçük bir eve taşınır.

Bir müddet sonra aşksızlığı parayla telâfi eden Lester, hem yasal mirasını alır hem de Avrupa'da karşılaştığı zengin dul Letty ile evlenir. Jennie küçük kızı Vesta'yı kaybeder ve tekrar Chicago'ya taşınır. Dreiser, yine bir natüralist olarak, insanın, çevrenin gücüne karşı gelemeyeceğini; insanın kendisini kuşatan sebep-netice zincirini kırıp topluma yeni bir düzen getirecek güçte olmadığını vurgulamaktadır. Ona göre hem Lester'in hem de Jennie'nin trajik zaafları vardır; ama asıl onları yenilgiye uğratan, evrensel mekanik güçlerdir. Onlar sadece birer kum tanesi gibi sağa sola savrulmuşlardır. Alfred Kazin de Jennie Gerhardt'ın ön sözünde bu mealde bir yorumda bulunmaktadır. Ona göre, eserde hâkim olan tema, gelişmiş bir toplumda bireyi ezen mekanik güçler, tabiat güçleri kadar tahripkâr olabilmektedir. O da, hem Jennie'nin hem de Lester'in yaşadıklan tarihî devirde hâkim olan güçler tarafından yenildiklerini vurgulamaktadır.

Lester, Jennie'yi terk ettikten sonra karar ve hareketinin çok çirkin olduğunu, olaylardan üzülmesinin cezasının bir kısmı olduğunu anlamakta ve Jennie'yi terk etmiş olmanın utancını yaşamaktadır. Jennie cesur ve faziletlidir ve o bunu nihayet anlamıştır. Lester şöyle düşünür (J. G., 3):

> *Hayatta toplumsuz ve onun baştan çıkaran zevklerinden uzak yaşamak mümkündü. Bunu, o, yapabilirdi; fakat yapamamıştı; üstelik başka bir kadınla ilgilenerek durumu daha karmaşık bir hâle getirmişti.*

Sonuçta Lester'in olgunlaşması ve doğruları düşünmeye başlaması; yani Dreiser'la aynı bakış açısını paylaşacak olgunluğa erişmesi de onun acıklı sonunu geciktirememekte ve daha ellili yıllarının içinde, beyin kanamasıyla

hayata veda etmektedir. Bütün bu olumsuzluklar, Dreiser'ın hayat görüşünü Avrupalı meslektaşları kadar karamsar yapmamaktadır: Dreiser, evrendeki 'evrim sürecini' yöneten mekanik güçlere, Amerikan toplumundaki amansız kapitalizme, gelişmiş endüstri ve kendi çıkarları için insan hayatı ve mutluluğunu hiçe sayan tavırlarıyla kastlaşmış, tutucu burjuvaya rağmen, toplumun geleceğinin temelinde Jennie Gerhardt'ın tahammülünü, sabrını, insan sevgisini, tabiat sevgisini, şefkatini ve özverisini bulmaktadır. Dreiser, toplumun materyalist ve endüstriyel gelişmesine karşı değildir. Ne de Amerikan burjuvası Avrupa'daki gibi yozlaşmıştır; aksine onlar kendi değerlerine tutuculuk ölçüsünde bağlıdır. Dreiser'ın asıl eleştirdiği ve hicvini yönlendirdiği şey, Amerikan toplumunun kastlaşmış olmasından dolayı çözülmeye uğraması, çokluk ve çeşitlilikten oluşmuş organik bütünlüğünden ve zenginliğinden mahrum oluşu ve evrensel kardeşliğin ve demokratik eşitliğin bozulmasıdır. Jennie'yi eğitimden mahrum kılmış olan bu toplum, belki de Jennie'nin temsil ettiği erdemlerden ve eğitildiği takdirde, bütün toplumu yeniden yapılandırabilecek bir reformistten kendisini mahrum kılmıştır.

BENİM ANTONIOM

"Benim Antoniom" (My Antonio) (1918) Willa Cather (1873-1947) tarafından yaratılmış, Amerikan roman geleneğinde çok önemli bir yere sahip, büyük bir destan romandır. Destan roman olarak "Benim Antoniom" adlı eseri mercek altına almadan önce, bazı Amerikan edebiyat eleştiricilerinin bu konudaki düşüncelerini gözden geçirmekte yarar vardır. Harold Bloom, yayımladığı "Willa Cather's My Antonio" (1987) adlı eserin giriş bölümünde

Willa Cather'ın XX. yüzyıl Amerikan romancıları arasında pek az rakibi olduğunu söylemektedir. Bloom, Willa Cather'ı, vahşi hayata ve tabiata duyduğu sevgi, tabiatta yaşanan coşkuyu kutsaması bakımından Wordsworth ve Emerson gibi romantik bir mistik olarak tanımlamaktadır. David Daichas "Batının Çöküşü" (Decline of the West; *My Antonio*, 1987; 19) adlı makalesinde Willa Cather'ın yapısal kusurlarla dolu bir roman yazdığını; fakat büyük bir başarı sağladığını ve eserin şimdiden Amerikan klasikleri arasında yerini aldığını söylemektedir.

James E. Miller J. R. "Sınırda Bir Zaman Dramı" (A Frontier Drama of Time) (1958) *{My Antonio*, 1987, 24-29) adlı makalesinde, 'Benim Antoniom' adlı romanda Jim Burden ve Antonio Shimerda'nın yanında başka bir karakterin; yani tabiatın da büyük öneme sahip olduğunu ifade etmektedir. İnsanın tabiatla boğuştuğu, tabiatı ehlileştirmeye çalıştığı bu eserde, özellikle ilk bölümde, tabiatın ve tabiat güçlerinin hâkim olduğunu, hatta roman karakterlerinin kendilerini tabiatla özdeşleştirmeye çalıştıklarını vurgulamaktadır. Ona göre, Jim ve Antonio'nun karakterleri, tabiat güçleri ve mevsimsel güçler tarafından şekillendirilmiştir. Kısaca *Benim Antoniom*'da karakterler, insanın kahramanca savaştığı bu tabiat ortamında, geçmişin hale ve geleceğe aktığı bu dünyada destani bir dramın kahramanlarıdır. Robert Scholes "Benim Antoniom'da Ümit ve Hatıra" (Hope and Memory in My Antonio) *{My Antonio*, 1987, 32-39) adlı makalesinde, eserde Willa Cather'ın Amerikan kültürünün özünde var olan Âdem mitini bütün boyutlarıyla verdiğini söylemekte ve bu miti Mr. Lewis'in imbikten geçirdiği şekliyle özetlemektedir. Mr. Lewis'e göre, Amerikan Âdem mitinde, insan tarihten mutlu bir şekilde kurtulmuştur, yine mutlu bir şekilde kendi ecdadından yoksundur; ırk ve aile kalıtımı onu hiçbir şekilde etkileme-

miştir. Amerikan Âdem'i yapayalnız ayakta kalmasını bilen, sadece kendi benliğindeki kaynaklardan yararlanarak dünyada kendisine bir yer edinen kişidir. Ancak böyle masum bir destan kahramanı, kendisini ait olmadığı gerçek bir dünyanın ve onun yaşadığı tarih devrinin içinde bulur ve kendi tecrübe ve hatalarının sonunda hayal dünyasından gerçek dünyaya düşer; orada kendi kimliğini bulur veya *Muhteşem Gatsby*'de olduğu gibi, gerçeklerle barışamaz ve trajik bir düşüşün kahramanı olur. Benim Antoniom'da da böyle iki masum karakter vardır: Jim ve Antonio. Jim, hem öksüz hem yetimdir ve sıcacık Virginia'dan sert iklimli bir yer olan Nebraska'ya, geleceğine doğru, şikayet etmeksizin ilerlemektedir; "Ne olacaksa olacaktır." Antonio da masumdur; ama onun bir geçmişi ve ailesi vardır. O da Nebraska tabiatıyla yoğrulup benliğini bulacaktır.

Wallace Stegner "Willa Cather: Benim Antoniom" (Willa Cather: My Antonio) (My *Antonio*, 1987, 49) adlı makalesinde Antonio, her Amerikalının Antoniosudur, der. Ona göre, hiçbir yazar, Amerikan rüyasını bütün boyutlarıyla, sıcacık duygularla, özlem dolu, lirik bir ifadeyle ve konusuna büyük ölçüde hâkim olarak, Willia Cather kadar güzel bir şekilde ifade edememiştir.

Yukarıda *Benim Antoniom'un* bir destan roman olduğu söylenmişti. Şimdi bu tanım içinde eserin özelliklerini gözden geçirelim. Biliyoruz ki destanlarda gerçekçi unsur, trajik unsurdur; komik unsur ise bir kahramanlık destanının yer aldığı belli bir zaman ve mekândaki kültürel atmosferi oluşturan yücelik kavramları, bir toplumun sosyal bilincini oluşturan değerlerdir. Bir destanın yazılmasındaki amaç ise bir toplumu tanımlayan bu yücelik kavramlarının gelecek nesillere aktarılması ve onların kutsan-

masıdır. *Benim Antoniom*'da destanın bel kemiğini oluşturan trajik yapı, yerini traji-komik bir yapıya bırakmıştır; çünkü eserin sonunda yaşadığımız tecrübe, eserin kahramanlarından birisi olan Jim'in kaderi karşısındaki yenilgisi değildir. Aksine o, geçmişte yaşadığı ve yaşatmak amacında olduğu bu Amerikan mitinin değerlerini kutsamaktadır. Blanch Gelfant da "Antonio'da Cinsellik" (Sex in My Antonio) *(Benim Antoniom*, 1987, 97) adlı makalesinde, bu eseri muhteşem geçmişin destanı olarak görmekte, onun öğreticiliğini ve Amerikan hayatını bütün boyutlarıyla temsil ettiğini vurgulamaktadır. O da geçmişin bu değerlerini hem hâlde hem de gelecekte bulmaktadır. Böylece *Benim Antoniom*'da komik unsurların ön plâna çıkması, eserin traji-komik yapısına episodik bir yapı kazandırmaktadır. Pek çok eleştiricinin de benimsediği gibi, eserin yapı tekliği ve bütünlüğü bizde, eserin başından sonuna kadar bizi etkisi altında bırakan ve hayranlık duyguları uyandıran duygusal bütünlük sağlamaktadır. Yine de eserde sürekli olan bir bütünlük yaratan temanın eserin kahramanları olan Jim ve Antonio'nun büyüme süreçleri olduğunu söyleyebiliriz. *Benim Antoniom'da*, okuyucu, geçmişte, Amerika'da, batıda benimsenen, toplumun karakteristik özelliklerini oluşturan yücelik kavramlarını bulmaktadır. *Benim Antoniom*, bu yücelik kavramlarını kutsadığı için ve kahramanlarını Âdem miti çerçevesinde mitleştirdiği için, Amerikan roman geleneğinde çok özel ve önemli bir yere sahiptir. Bir edebiyat öğrencisi, aynı gelenekte yer alan fakat eleştirel olan eserleri okumadan önce, *Benim Antoniom'u* okumalıdır; çünkü bu eser, öteki eserler için bir ön-metin (pre-text) oluşturmuştur. Sosyal eleştiri, kinaye ve hicvi kullanarak toplumun normlarından sapmalarını ele aldığına göre, öğrenci önce hicvedilen değerlerin asıllarını bilmelidir.

Benim Antoniom'da, dramatize edilen; yani şahıslandırılmış bir hikâyeci kullanılmaktadır ve eserdeki kahramanlardan biri olan Jim Burden, hikâyeci olarak kullanılmaktadır. Sınırlı anlamda her şeyi bilen ve bu sebepten dolayı, yazarın sanatçı kişiliğinin bakış açısı ile kendi bakış açısı arasında, başlangıçta kinaye mesafesi bulanan bu hikâyeci, eserin sonunda olgunlaştığı ve büyüdüğü için, yazarla aynı bakış açısını paylaşmakta ve güvenilirlik kazanmaktadır. Eserde hikâyeyi anlatan kişi Jim Burden'dır; Jim tecrübelerinin sonunda olgunlaşmakta, büyümekte, tanrı-merkezli bir evrenden hareket ederek kendisini insan-merkezli bir evrende bulmakta ve bu süreci tamamlamaktadır. Willa Cather, hikâyesini Jim Burden'm sınırlı bir güvenilirliğe sahip olan bakış açısından vermekle, otobiyografik bir romanda nesnelliğe önem verdiğini göstermektedir; eser otobiyografik olduğu hâlde, bir otobiyografi değildir. Yazar, Amerikan Âdem mitini bir sanat eserinin estetik ortamında verirken, tecrübelerini hayal gücünün potasında eritmiş ve onlarla kendi arasına kinaye mesafesini de koyarak kişisel tecrübelerine nesnellik kazandırmıştır. Bu otobiyografik romanı okurken, James Joyce'un "Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi" *(A Portrait of The Artist as a Young Man)* adlı eserini hatırlamamak mümkün değildir. *Portre*'de Joyce, Stephen Dedalus'un hayat hikâyesini onun kendisine anlattırır ve bilinç akışı tekniğini kullanır. Eserde Stephen'in çocukken kullandığı dil ile büyüyüp genç bir adam olduğu zaman kullandığı dil arasında kelime seçimi ve dil birimlerinin yapıları bakımından büyük farklar vardır. *Benim Antoniom'da* ise Willa Cather, geriye dönüş (retrospection) tekniğini kullanmaktadır; çünkü eserin kahramanı Jim Burden, hikâyesini hatırlanan muhteşem bir geçmişin üzerine kurmaktadır. Romanda Jim'in on yaşından kırk yaşına kadar geçen zaman içinde, krono-

lojik bir sıra içinde, yaşadığı otuz yıllık tecrübeleri, duygu ve düşünceleri yer almaktadır. Kırsal alandan New York gibi kocaman bir metropole hareket eden Jim, bir demiryolu şirketi için çalışan bir avukat olarak, mutsuz evliliğin kırıklığını bile aşarak yaşadığı o muhteşem geçmişin anılarını bize de coşkuyla yaşatmaktadır ve biz, işte muhteşem bir milletin özüne yaraşan mit burada, demekteyiz. Stephen Dedalus gibi Jim de çocukluğunda içinde yaşadığı vahşi tabiat ve özellikle romanda ilgi merkezi olan Antonio hakkında duygu ve düşüncelerini anlatırken, hem kendi karakterini, hem romandaki fon karakterleri, hem de Antonio'nun karakterini çizmektedir. Kısaca Jim'i kendi söylediklerinden ve davranışlarından dolaysız olarak tanırken, onun Antonio hakkındaki duygu ve düşüncelerinde de Antonio, karşımızda boyutlu bir karakter olarak canlanmakta ve büyümektedir. Eser de hikâyeye hâkim kılınan bu dramatik teknik sayesinde kendi kendisini anlatmaktadır. Jim ve Antonio, eserin iki kahramanı, büyüme süreçlerini eserin sonunda tamamladıkları zaman, kendimizi iyi ve kötü yanlarıyla öğrendiğimiz tanrı-merkezli Puritan dünyanın dışında, insan-merkezli gerçekçi-idealist, hümanist bir dünyada bulmaktayız, tıpkı Jim Burden gibi. Şimdi Jim'in ve bundan dolayı da Antonio'nun büyüme süreçlerini, romandaki kinaye mesafesini takip ederek inceleyelim.

Jim, Virgina'dan Nebraska'ya büyük anne ve babasının yanına gönderildiği zaman, henüz on yaşında, öksüz ve yetim bir çocuktur. Eserin bitiminde kırk yaşında bir yetişkin olan Jim'in geriye dönüşle anlattığı şekliyle o, "Hiç bitmeyen, tükenmeyen" (Antonio, 3) "sonu olmayan" bir yolculuğa çıkmıştır, onun amacı, "yeni bir dünyada" talihini denemektir. Daha hikâyenin başlangıcında, Willa Cather, Jim'e, insan hayatının hiç bitmeyen bir "arayış" ol-

duğunu, hayatın yepyeni dünyalarda, yeni tecrübeler yaşamak olduğunu ifade ettirmektedir. Jim, hem öksüz hem de yetimdir; önemli olan onun yepyeni bir dünyada, yeni deneyimlerle kendi kendisini yaratmasıdır. O da, Shimerdalar gibi, bir göçmendir. Aradaki tek fark, onun kurulu bir düzene ve nisbeten varlıklı insanların himayesinde yaşamaya gidiyor olmasıdır. Çekoslovakya göçmenleri olan Shimerdalar ise, bu yabancı ülkenin dilini bile bilmemektedirler, onlar II. Dünya Savaşı sonrası fakirlik ve zulmün hüküm sürdüğü eski bir dünyadan, özgürlük ve refahın sembolü olan Birleşik Amerika'ya göç etmekte, yeni bir hâl ve gelecek aramaktadırlar. Onlar, yoksulluktan varlığa, ümitsizlikten ümide, adaletsiz bir dünyadan insanların eşit imkân ve fırsatlara sahip oldukları bir ülkeye kaçmaktadırlar. Onlar, Jim ile aynı trende Nebraska'ya doğru yol alırken, iki kıta ve bir okyanus aşmışlardır. Jim'in sözleriyle "dünyanın kıyısına" doğru yol almaktadırlar. Jim, yeni dünyanın; yani Nebraska'nın büyüklüğünü şöyle anlatmaktadır (Antonio: 7):

> *Topraklardan başka hiçbir şey yoktu: Bu bir ülke değil, ülkelerin yaratıldığı materyalin ta kendisiydi. Sanki dünyayı arkada bırakmıştık, ve onun kıyısında yeni bir dünyaya adım atmıştık; bu insan aklının alamayacağı bir şeydi. Aşina olmadığım dağların yükseldiği ufuklara doğru ilerliyorduk.**

Jim, geçmişi hiç özlem duymaksızın arkada bırakmış, geleceğe doğru ilerlemektedir. Shimerdalar için olduğu gibi, onun hayatında da geçmiş geçmiştir. Şimdi en önemli gerçek, gelecektir ve "Ne olacaksa olacaktır," (Antonio, 8).

---

* Çeviriler: Sevim Kantarcıoğlu

Jim, Walt Whitman gibi, Wordsworth gibi, romantik bir tabiat adamı olmanın potansiyellerini taşımaktadır. Jim için, yaşlı büyük anne ve babasının ona verdiği bir yuva ve rahatlıktan daha önemli olan şey, tabiattır. O, çevresindeki dağları, tepeleri, yaylaları, ırmakları ve bitkileri bütün özellikleriyle öğrenmektedir ve onlarla etkileşerek ilk eğitimini tabiattan almaktadır. *Benim Antoniom*'da tabiat, Jim ve Antonio kadar önemli olan üçüncü bir karakterdir. Tabiat, baş edilemez ve yenilemez olan, bütün insanüstü güçleriyle eserin karakterlerine hayatlarının savaşını verdiren, canlı, doğurgan, eneji kaynağı bir güçtür. Jim, şöyle demektedir (Antonio, 16):

> *Tabiatta bir hareket vardı, taptaze yumuşak bir şekilde esen sabah rüzgârında ve toprağın kendi içinde bu hareket hissediliyordu; sanki uzun otlar toprağı örten gevşek bir deri gibiydi, onun altında bufalo sürüleri dört nala koşuyor, koşuyorlardı.*

Daha on yaşında bir çocukken Jim tabiatla sevgi dolu bir ilişki içindedir. Tabiat onun için, hem bir dost hem de hayattaki en doğru yolu öğreten bir öğretmendir. Jim, Wordsworth'ün imtiyazlı anlarına benzeyen, insanın hayatta yaşadığı metaforik ölüş ve diriliş anlarından birini, çok erken bir yaşta tecrübelerine katar. Jim, tabiatla kurduğu sevgi bağının sonucu olarak kâinatın, çokluktan oluşmuş tekilliğinin bir parçası olur. Yani o, görülen dünyanın gözle görülmeyen boyutuna, varlığına inandığı ahlâk düzenine ve ruh bütünlüğüne erişir, onun bir parçası olur; hem ona benzer hem de ondan farklıdır. Jim şöyle der; (Antonio, 45):

> *Çok çok mutluydum, Belki de öldüğümüz zaman ve bir bütünün parçası olduğumuz zaman, böyle hissederiz. Bu bütün ister güneş, ister hava, ister iyilik veya bilgi olsun. Her ne ise. Bu mut-*

luluktur ve büyük ve bütün olan bir şeyin içinde erimektir. Bu anı yaşadığımız zaman, sanki bir uyku bütün benliğimizi kaplar" (Antonio, 15).

Jim, kendi milletinin benimsediği bu felsefeyi; yani çok ve farklı unsurların oluşturduğu bir bütünün birbirine eşit unsurları olmayı, böylece tabiatla yaşadığı bütünleşmeden öğrenmiştir. Bu tecrübe ona, insan sevgisini ve evrensel kardeşliği de hayatının çok erken bir safhasında öğretmiştir.

Jim ve Antonio'nun eserde temsil ettikleri sembolik değerler, onların daha ilk karşılaşmalarında altı çizilerek verilmektedir. Jim tipik bir kuzeylidir. Sarışın ve mavi gözlüdür. Antonio ise Jim'in sözleriyle şöyle tasvir edilmektedir (Antonio, 23):

Küçük kız güzeldi; fakat Antonio, ...çok daha güzeldi. Kondüktörün onun gözleri için kullandığı kelimeleri hatırladım. Onun gözleri kocaman ve sıcacıktılar ve ormandaki kahverengi göletlerin güneşin ışıklarıyla aydınlanması gibi, ışık doluydular. Antonio'nun cildi de kahverengiydi ve yanakları daha koyu bir kızıllıkla parlıyordu. Onun kahverengi saçları dalgalı ve vahşi bir görünüme sahiptirler.

Willa Cather, eserin daha başlangıcında, görünüş itibariyle birbirleriyle taban tabana zıt iki karakter yaratmış ve zıtlıkları ve farklılıkları bir toplumun temel unsurları yapmak istediğini belirtmiştir. Antonio, Jim'in mavi gözleriyle gökyüzü arasında ilişki kurmakta, ona duyduğu hayranlığı belirtmektedir. Mavi; gökyüzünü, özgürlüğü ve Amerikan medeniyetini sembolleştirmektedir. Jim maviyi, Antonio ise kahverengini, yani tabiatı ve toprağı temsil ederken, Willa Cather, aynı zamanda medeniyet ve tabiatın birbirinden koparılması imkânsız olan bir bütünün

parçaları olduğunu da ima etmektedir. 'Mavi' kelimesini Jim'den öğrenen Antonio, ona parmağındaki yüzüğü hediye etmekle, yine bir bütünün parçası olmak istediğini, mavinin temsil ettiği ideale kavuşturmak arzusunu belirtmektedir. Aynı zamanda, Mr. Shimerda, Jim'i Antonio'ya öğretmen tayin etmekte ve kızını ona emanet etmektedir. Jim ise bir Puritan olarak bu hareketin manasını yanlış tefsir etmekte ve kendisine verilen hediyeyi reddetmektedir. Antonio'nun bu hareketini "cüretkâr ve mübalağalı" (Antonio, 27) bulmaktadır. Jim ve Antonio'nun ilk eğitim aldıkları yer tabiattır. Onlar bakır rengindeki Nebraska otlaklarında Âdem ve Havva'nın cennetteki tecrübelerini yaşarlar, masum ve mutludurlar. Jim, tabiatta yaşadıkları imtiyazlı anları şöyle ifade etmektedir (Antonio, 40):

> *Bütün çayır, sanki kendisini tüketmeyen bir ateşle alev alev yanıyordu. O saatte zafer coşkusu içindeydik. Bu bir kahramanın zaferlerinin sonundaki ölümüne benziyordu -genç yaşta muhteşem bir ölüme mahkûm olanlar gibi- Bu aniden yaşanan ruhsal bir değişimdi, zaman ve mekanın dışına çıkmak gibi.*

Öte yandan Jim, tabiattaki bu mutlu anların yanında, tehlikelerin olduğunu da belirtmektedir. Yine Antonio ile birlikte Nebraska çayırlarını keşfe çıktıkları bir gün, muazzam bir çıngıraklı yılanla yüz yüze gelirler. Yılan güneşlenmektedir. Jim, ilk defa büyük bir tehlikeyle karşılaşmaktadır, yılanın kelepleri kasılmaktadır ve yılan saldırıya geçmek üzeredir. Jim, orada bulduğu bir kürekle yılanın başını ezer. O bu zaferini şöyle anlatır (Antonio, 45-46): *O bir sirk canavarıydı. Onun iğrenç, kaslı gövdesi, ikrah veren hareketleri, beni hasta etti. Kalınlığı bacağım kadar vardı ve öyle görünüyordu ki değirmen taşları bile bu iğrenç hayatı söndüremezdi. Korkunç başını kaldırdı ... Beni sanki deniz tutmuştu.*

Jim'in yılana gösterdiği tepkide, Puritan kültürünün bilinçaltı etkilerini görmek mümkündür. Jim, farkında olmadan yılanla cinsellik ve Hristiyanlıktaki ilk günah kavramı arasında bir ilişki kurmaktadır ve yılanı yok etmek istemektedir. O da bütün romantikler gibi, tabiatın platonik boyutlarını seçmekte, onun özündeki karanlık ve yaratıcı güçlere tiksinti ile bakmaktadır. O, ölen yılandan *"iğrenç bir kokunun"* geldiğini ve onun ezilmiş kafasından *"yeşil bir sıvının"* aktığını söyler. Ona göre yılan *"... tarih öncesi bir günah"* tır. Jim, yılanın kendi ruhunda *"korkunç hatıralar"* uyandırdığını ve bunun *"bütün tabiatın kaynayan kanında"* olduğunu söylemektedir.

Sonuçta bu yılan episodu, komik destana dönüşür. Çünkü bu büyüklükte bir yılanı, Jim'in öldürmesi mümkün değildir. Öldürülen yılan ya çok yaşlıdır, ya da uykudadır. Halbuki Jim, kendisinden dört yaş büyük olan Antonio karşısında ilk defa kendisini bir erkek gibi ve onun eşiti olarak görmüştür. Böylece Jim'in kahramanlık destanı, bir balon gibi söner. Willa Cather, tabiattaki karanlık güçler karşısında insanın kolay zaferler kazanmasının mümkün olmayacağını ima etmektedir ve insanın tabiatla kavgasının gerçek bir destanın da konusu olabileceğini söylemektedir.

Jim, ilk öğrenimini on üç yaşında bitirdiği zaman, Burdenler çiftlikten Black Hawk kasabasına göç ederler; çünkü Jim'in orta öğrenimine devam etmesi gerekmektedir. Mrs. Burden'ın tavsiyesiyle Antonio da, zengin bir tahıl tüccarı olan Harlingler'in yanında çalışmaya başlar. Jim'in Antonio'ya olan platonik aşkı büyümektedir. O, zaman zaman Antonio'yu evin oğlu Charley'den kıskanır. Tipik bir Puritan kasabası olan Black Hawk, Jim'e göre, hayatın canlılığından ve özgürlükten yoksundur. Sadece ka-

sabasının içinden geçen bir ırmak, Jim için, tabiatın ve özgürlüğün sembolüdür. O daha şimdiden tabiattaki mutlu anlarına özlem duymaktadır. Jim şöyle düşünmektedir (Antonio, 173):

> *...Kasaba soluk, soğuk bir ışıkla aydınlanmaktadır, güneş ışığı kasabayı güzelleştirmekten uzaktır - bu ışık gerçeğin ışığı gibidir- ... Bu, gerçeğin ta kendisidir. Yazın bütün güzellikleri, ışığı, gölgesi, her şeyi kuşatan yemyeşil maskesi, bir yalandır. İşte bu çirkinlik onun sakladığı şeydir. İşte bu, gerçeğin kendisidir.*

Jim de romantik şairler gibi, tabiatı şehir hayatına tercih etmekte, insan hayatının gerçek ve ideallerin sentezinde mana kazandığını söylemek istemektedir. Ona göre hakikat, hayal gücü ve gerçeğin oluşturduğu sentezdedir. O, bu Puritan kasabada hiç hayat olmadığını, insan icadı âdet ve törelerin tabiata ters düşen sisteminin, hayatı kasabanın dışında bıraktığını anlamaktadır. Büyük babasının ve büyük annesinin temsil ettikleri Puritan erdemlere hayran olan Jim, bu kasabada Puritan olmanın, hayatta ölümü temsil ettiğini vurgulamaktadır. O, bu Puritan kasabayı şöyle eleştirir (Antonio, 219-230):

> *Bu baskılı yaşama tarzı, bir çeşit uranlıktı. İnsanların konuşmaları, sesleri sanki kaçamaktı, bakışları, her şey baskı altında tutuluyordu. Her bireysel zevk, her tabii istek tedbirle gemleniyordu. Bu evlerde uyuyan insanlar, kendi mutfaklarındaki fareler gibiydiler. Gürültü yapmaları, ortada iz bırakmaları yasaktı. Karanlıkta yüzeysel bir yaşamları vardı. Arka avlulularda biriken çöpler, onların bir şeyler yiyip tükettiklerini gösteren izlerdi.*

Görülüyor ki Jim, Puritan tarzı bir hayatı artık reddetmekte, onun yerine duyguları, ihtirasları, hayal gücü ve sezgileri olan capcanlı bir hayatı seçmektedir. Jim, Black

Hawk'ın gri, solgun, soğuk çerçevesi içine Antonio, Lena, Tiny ve Danimarkalı Mary'leri yerleştirir ve aralarındaki zıtlığın altını çizer. Bu kasabadaki hayat ölümse, göçmen kızların temsil ettikleri yaşama şekli hayatın ta kendisi, yaşamın özüdür. Onlar köyden kasabaya gelmiş, ailelerinin borçlarını ödemek ve geleceğini güvence altına almak için çok çalışan ve aynı zamanda çok eğlenen kızlardır. Antonio ve diğer kızlar, Vanilerin açtığı çadırda danslarıyla hayatı temsil etmekte, kasaba ve köy delikanlıları için bir cazibe odağı oluşturmaktadır. Sabun kokulu, şık ve yaşama sevinci dolu olan bu kızlar, hayatı yaşayarak öğrenmiş, genç yaşta toprağı işlemiş, fakirliğe meydan okumuş, keseği kırmış, kardeşleri kendilerinin mahrum kaldığı eğitimi alsın diye, fedakârca ailelerini destekleyen kızlardır. Jim "Bu kızlarla dans ederken, onların tertemiz, yeni ütülenmiş, güzel kokulu, çiçeklerle süslenmiş esvaplarının kokusunu alırdınız," (Antonio, 222) demektedir. Jim'e göre, bu kızlarla dans etmek çok zevkliydi; ama Antonio ile dans etmek bir "macera" gibiydi.

Jim, kasaba burjuvasının küçümsediği bu kızlarla Puritan kızlarını kıyasladığı zaman, aileleri tarafından fiziksel etkinlikten mahrum edilen bu kızların vücutlarında omuzlarından aşağısının yokmuş gibi olduğunu, onların pembe çehreleri, yuvarlak omuzları ve boş göğüsleriyle oturuşlarını hatırlar. Puritan burjuva, bu göçmen kızları kasaba delikanlıları için bir "tehlike" olarak görmektedir. Onlar "saygın" olmayı yaşamaya tercih etmektedirler. Görüldüğü gibi Jim, daha genç bir delikanlı iken, Willa Cather ile hemen hemen aynı bakış açısını paylaşmaya başlamıştır bile. O, insan-merkezli, capcanlı bir dünyayı, bu dünyada kalbin değerleriyle yaşamayı, Puritanizmin tanrı-merkezli, katı muhakemeyle hayatı yok sayan yaşama biçimine tercih edecek kadar değişmiş ve büyümüştür. Jim'in

eğitiminde, göçmen kızların payı da küçümsenemeyecek ölçüdedir.

Jim, klasik edebiyat çalışmak için Lincoln Üniversitesine gitmeden önce, bu göçmen kızlarla bir pazar günü pikniğine gider. Ona göre, toprağı işleyen ve bunu başarmak için gençliklerinin bir kısmını feda eden bu kızlar, tabiatın karanlık güçlerini ışığa ve medeniyete dönüştüren kızlardır. Jim'in gözünde destansı boyutlar kazanan bu kızlar, ona eserin asıl temasını da ilham eden kızlardır. Jim batan güneşin kıpkızıl çemberi içinde kakılmış gibi görünen bir sabanın simsiyah gölgesi için şöyle der (Antonio, 245):

> *Yukarı çiftliklerden birinde, bir saban tarlada bırakılmıştı. Güneş bu sabanın arkasında Batıyordu. Ufuğu aydınlatan ışık, bulunduğumuz mesafeden onun gölgesini büyütüyordu. Saban güneşe karşı yüceliyordu ve güneşin çemberi onu içine alıyordu. Sabanın bütün parçaları onun ışığında kesin çizgileriyle belirginleşiyordu. Güneşin kıpkırmızı ateşine düşmüş simsiyah bir gölge, saban, sanki güneşin kızıllığına bir kahramanlık destanı yazıyordu.*

Jim, daha on dokuz yaşında, üniversiteye yeni başlayan genç bir adamdır; ama kendi milleti ile paylaştığı hayat felsefesini hemen hemen oluşturmuştur. Ona göre, insan hayatı destansı bir mücadeledir. İnsan ve tabiat bu mücadelenin iki temel unsurudur. İnsan için kahramanlık hem kendi içindeki hem de dışındaki tabiatın karanlık güçlerini işleyip onları ışığa, medeniyete dönüştürmektir. İşte bu göçmen kızlar, böyle bir savaşa talip olmuşlardır, hem de en olumsuz şartlar altında. Bu göçmen kızlar "göçmenlik" kavramının sembolü olarak bütün Amerikan halklarının temsilcileridir. Onlar eski bir dünyadan özgürlük ve refah için yeni bir kıtaya göç etmiş ve en ağır

şartlarla savaşarak bir milletin temel unsurlarını oluşturmuşlardır. Onlar da Jim gibi, organik bir bütün olan Amerikan kültürünün ve milletinin vazgeçilmez unsurlarıdırlar. Onların bu bütünlüğe sundukları farklılıklar, Amerikan kültürünün zenginlik kaynaklarını oluşturmaktadır. Jim ise göçmenliği onlarla paylaşmakta, bu kültürün temel unsuru olarak yeni katılanlar için bir baba figürü oluşturmaktadır, onları sevip korumaktadır. Amerikan kültürü, farklılıklarla zenginleşirken benzerliklerle de organik bir bütün ve bir sentez olarak evrensel değerlere sahip olmaktadır.

Eserde, pek çok eleştiricinin yersiz bulduğu Lena Lingard ile ilgili bölüm ise aslında Jim'in ruhsal büyümesinde çok önemli bir safhayı içine almaktadır. Lincoln'de klasik edebiyat çalışan Jim, kitaplarla haşırneşir olmanın kendisine uygun olmadığını anlamaktadır. Lincoln'de Jim'in hayatına yenilik ve mana katan kişi, Lena'dır. Lincoln'e terzilik yapmak için gelmiş olan Lena ile gerçek anlamda kadın-erkek ilişkisi yaşayan Jim, Antonio'ya duyduğu platonik aşkın yerine bu aşkı yerleştirir. Bu aşk sayesinde biyolojik hayatın sırlarına eren Jim, hayata bir başka boyutta açılır. Willa Cather, böyle bir ilişki olmaksızın insanın gerçek anlamda ruhsal büyümesini tamamlayamayacağına inanmaktadır. Jim, bir erkek olarak Lena ile böyle bir ilişki yaşar ve bu tecrübe onda Lena'ya saygı ve hayranlık uyandırır. Jim, doğuya bir avukat olmak amacıyla dönerken, Lena ile vedalaşır ve *"Nihayet beni yumuşacık ve haklarından gönüllü olarak vazgeçen bir kişi gibi, bir öpücükle gönderdi"* der (Antonio, 293).

Harvard'da akademik çalışmalarını iki yıl içinde tamamlayan Jim, yirmi bir yaşında Black Hawk'a döndüğü zaman, işittikleriyle şaşkına döner. Antonio, nişanlısı Lar-

ry Danovan tarafından terk edilmiş ve hamile olarak çiftliğe dönmüştür. Mrs. Harling ondan "zavallı Antonio" diye söz etmektedir. Öteki göçmen kızlar, özellikle Lena ve Tiny, hayatta başarılı olmuş ve San Fransisko'ya yerleşmişlerdir. Willa Cather, eserin bu bölümünde hikâyeci olarak Mrs. Stevens'ı kullanır. O, Antonio'nun "zavallı" olmak şöyle dursun, bir erkek gibi tarlalarda çalıştığını ve hamile olmaktan hiç utanmadığını, çocuğu doğurduktan sonra da, onunla gurur duyup onu sevdiğini söyler (Antonio, 318):

> *Sen çocuklarla pek ilgilenmezsin; ama Antonio'nun çok hoş bir bebeği var. Antonio, bebeğini daha ilk günden itibaren, sanki parmağında evlilik yüzüğü taşıyormuş gibi; çok sevdi ve ondan hiç utanmadı. Bebek şimdi on sekiz aylık ve hiçbir bebek onun kadar iyi bakılmamıştır. Antonio, anne olarak doğmuş bir kadın. Keşke evlenebilse ve bir aile sahibi olabilseydi; fakat zannederim bu konuda onun fazla şansı yok.*

Ertesi gün çiftlikte Antonio'yu görmeye giden Jim, onu çok çalışmış olmaktan yorulmuş ve zayıflamış bulur. Antonio'nun yüzünde daha ciddi bir ifade vardır; ama yüzündeki canlı renk, onun hâlâ çok sağlıklı bir genç kadın olduğunu göstermektedir. Antonio, Jim'i özlemiş; ama onu hiç unutmamıştır. Şimdi Antonio ait olduğu yerdedir ve anne olmak, onu erişmesi gereken ahlâk seviyesine getirmiştir. O, *"Father Kelly, herkesin belli bir amaç için bu dünyaya geldiğini söyler ve ben de ne yapmam gerektiğini biliyorum. Benim küçük kızımın benden daha iyi bir talihi olması için çalışacağım. Jim, ona çok iyi bakacağım"* der (Antonio, 321).

Antonio'nun ruhsal yücelişini kendi ruhunda hisseden Jim, Willa Cather'ın onda görmek istediği ideal Ame-

rikan erkeğinin niteliklerine sahip olacak kadar büyür, adeta mitleşir ve Amerikan Âdem'inin sembolü olur. O, Antonio'ya şöyle der (Antonio, 32):

> *Biliyor musun Antonio, buradan uzaklaştığımdan beri, dünyanın bu kısmında yaşayan herkesten çok seni düşündüm. Senin, benim sevgilim, karım, annem, kızkardeşim -bir kadının bir erkek için olabileceği herhangi bir şey- olmanı çok isterdim. Sen benim düşüncelerimde yaşıyorsun; hoşlandığım, hoşlanmadığım her şeyde varsın; benim zevklerimi, yüzlerce kere, ben farkında olmadan, sen etkiledin. Sen benim bir parçamsın.*

Bir erkeğin, bir kadına söyleyeceği en güzel sözler, Jim'in dudaklarından dökülmektedir. O, genç bir adamın, çocukluk aşkına olan duygularını, dünya edebiyatında az rastlanır bir güzellikte ifade edecek olgunluğa erişmiştir. Akşamın karanlığı çökerken, o, Antonio'nun kesek kıran, toprağı işleyen, ona tohum atan kahverengindeki ellerini kalbine bastırır. Antonio, Jim için, en gerçek kadın olmuştur artık; bütün kadm çehreleri onun sadece bir "gölgesi"dir (Antonio, 322). Antonio, Jim için, arketip Amerikan kadınıdır. O, platonik aslı gibidir. Willa Cather'a göre ise, Jim de arketip Amerikan erkeğidir. Willa Cather, göçmen kızı Antonio'yu ve Amerikalı Jim'i, bir elmanın iki yarısı olarak yaratmıştır. O, Jim ve Antonio'nun ruhsal büyüme süreçlerinde Amerikan milletinin büyüme sürecini bulmaktadır. Bir milletin kültürünü oluşturan farklı kültür unsurları da insanları gibi, aynı bütünün içinde birleşmişlerdir.

Eserin V. bölümünü; yani son bölümünü, Willa Cather, Antonio'nun büyük başarısını kutlamak için ayırmıştır. Jim'in son defa Antonio'yu ziyaretinden beri on dokuz yıl geçmiş, Jim kırk, Antonio kırk dört yaşında olmuşlar-

dır. Jim son defa Antonio'yu ziyaret ettiği zaman, onu bir şehir adamı olan Anton Cuzak ile evlenmiş ve on iki çocuk sahibi bir anne olarak bulur. Willa Cather, bu bölümde bir tabiat ve toprak kadınını bir şehir adamıyla evlendirirken, kendi bütüncül felsefesine ifade kazandırmaktadır: Hayat bir bütündür; insan, duygu ve düşünceleri, ruh ve bedeni arasında, E. M. Forster'ın dediği gibi, altın bir köprü kurarken tabiat ve medeniyet, karanlık güçler ve ışık, şehir ve kırsal alan arasında da aynı köprüyü kurmalıdır. Jim, yine Antonio'yu başarısız bulanların sözlerini boş çıkaran tecrübesini yaşar. Jim Antonio'yu ziyaret ettiği zaman, gördüklerini şöyle ifade eder (Antonio, 331):

> *Onun bana uzattığı iskemleye oturmadan önce, hayatın mucizesi oldu; kalbi bütünüyle yakalayan, hayatın gürültülü, hırs dolu anlarından daha çok cesaret isteyen sessiz anlarında olan bir mucize. Antonio geldi ve önümde durdu güçlü ve kuvvetli, göğüsleri yassılaşmış, dalgalı kahverengi saçları kırlaşmış bir ladin. Bu bir şoktu, tabii ki uzun bir ayrılıktan sonra insanlarla tekrar karşılaştığınız zaman, daima bu şoku yaşarsınız; özellikle onlar, Antonio kadar çok çalışmış ve zora koşulmuşlarsa. Durduk ve birbirimize baktık. Endişeyle beni süzen gözler, Antonio'nun gözleriydi. Binlerce insan yüzü gördüğüm hâlde, Antonio'nun gözleri gibisine hiç rastlamadım. Birbirimize öylece bakarken fark ettim ki değişiklikler, ondan pek bir şey alıp götürmemişlerdi. Antonio karşımdaydı, kişiliğinin bütün gücü ve canlılığıyla; yorgundu; ama tükenmemişti.*

Jim için Antonio, toprağa hayat veren, on iki çocuğa hayat veren ve onları yetiştiren bir verimlilik tanrıçasıdır. Antonio ve çocukları, varlıklı ve başarılı olduklarını göstermek için, onu ambara görürürler. Jim şöyle der (Antonio, 338-339):

Mağaradan çıkmak için geri döndük. Antonio ve ben merdivenleri kullanarak yukarı çıktık ve çocukları bekledik. Dışarıda durmuş, konuşuyorduk ki çocukların hepsi koşarak yukarı, dışarıya çıktılar, irili, ufaklı, kumral, sarı, kırmızı kafalı çocuklar, güneşte parıldayan çıplak bacaklar; bu gerçek bir hayat patlamasıydı, karanlıktan ışığa doğru fışkırıyorlardı. Bir an için başım döndü.

Jim, son olarak, Antonio'yu Astarte, Cybele ve Demeter'e benzetir ve *"Onun oğullarının uzun boylu, sağlam yapılı çocuklar olduğuna hiç şaşmıyorum. Antonio zengin bir hayat kaynağıydı, tıpkı ilk insan nesillerini kuran kadınlar gibi,"* (Antonio, 353) der. Böylece eserde Antonio'nun büyüme çizgisi traji-komik bir yapı oluşturur. Antonio'nun çektiği azap ve zorluklar, onun kendisine güveni, tahammül ve seBatı ve çok çalışması sayesinde aşılır. Jim de Antonio'nun zaferini kutsayacak bir olgunluk seviyesine erişmiş olarak Amerika'nın geleceğine ümitle bakan kişidir.

Son olarak eserin gevşek dokusuna sebep olan sapmaların konusu komik unsuru ele almak, esas Amerikan değerlerini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır. Puritan ahlâkı eserdeki güçlü temalarından birisidir. Jim'in büyükbabası ve annesi tipik Puritanlar olarak çok çalışan ve çok ibadet eden imanlı kişilerdir. Çiftlikte, iş bölümü dışında, insanların eşitliği, çiftlik sahipleriyle işçilerin aynı masada yemek yemeleri ve kışın aynı sobanın sıcaklığında ısınmaları; büyük annenin işçileri Otto Fusch'nın ve Jake Marpole'un yırtık çoraplarını yamaması iyi insanlığa örnek olarak görülebilir. Kışı yamaçta oyulmuş bir mağarada geçiren Shimerdahar'a Burdenların yardım ve destekleri takdire değer davranışlardır. Mrs. Burden'ın Antonio'ya ev işlerini öğretmesi, Mr. Burden'ın çalınan buzağıyı bağışlaması ve gece dualarını işçileriyle icra etmesi insanlığa ders olacak mahiyettedir.

Fon karakterlerden Otto ve Jake soylu tabiat adamları olarak tipleştirilmektedirler. Onlar, çok az bir ücret karşılığı ellerinden gelenin en iyisini yapmakta, Burdenler için hayatı kolaylaştırmaktadır. Jim'in eğitimi onları da ilgilendirmekte, onun yanında edebe aykırı söz söylememekte ve herhangi bir davranışta bulunmamaktadır. Onlar, Burdenları Black Hawk'a taşıyıp yerleşdirdikten sonra, bir teşekkür bile beklemeden, kendi maceralarını yaşamak için, sessizce uzaklaşırlar. Rusya'dan kaçarak hürriyeti ve hayatı seçen Peter ve Pavel gönlü bol, fakir insanlardır, dost canlısıdırlar, Shimerdalar'ın yegane dostlarıdırlar. Willa Cather fon karakterlerini, onların yaşaması gereken değişme süreci dışında kusursuz bir şekilde boyutlu olarak yaratmıştır. Onlar konuşurlar, çeşitli davranışları kendilerine özgüdür, sadece bizi şaşırtacak büyüme sürecini yaşamazlar.

Yine fon karakterler olarak yaratılan Harlingler, saygıdeğer Amerikan burjuvalarıdır. Onlar çiftçileri tefecilerden korumakta, onlara ihtiyaçları olan parasal desteği vermekte ve gerekirse onların borçlarını ödemektedirler. Mrs. Harling, güçlü, kuvvetli, neşeli ve daima olumlu, çok çocuklu tipik bir Amerikan annesidir. Antonio'ya, çocukları iyi beslemek için en iyi yemekleri hazırlamayı, onlar için temiz rahat yataklar yapmayı, o öğretmiştir. Bir bakıma yaşlı nine ve dedesiyle yaşayan Jim için bir anne, ona evinde sıcacık bir köşe hazırlayan, onun eğitimi ile ilgilenen sevecen bir kadındır.

Benim Antoniom'da, en önemli temalardan birisi ve belki de Amerikan toplumunu ayakta tutan temel taşı, bu ülkede 'çok çalışmanın' esas olduğu ve çok çalışanın mutlaka mükafatlandırılmasıdır. Shimerdalar, Soderballar ve diğer göçmen aileleri, hayatlarına 'hiç'ten başlamaktadır-

lar. Ama onlar, güçlünün yaşaması ilkesine uygun bir şekilde, tabiatla, fakirlikle savaşan ve sonunda başaran insanlardır. Antonio, ölmüş babasının çizmelerini ayağına geçirip kendisini sabana koşan, toprağı işleyen bir kızdır. Tiny Soderball, yalınayak, yarı çıplak ailenin hayvanlarını otlatan, çalışan ve kardeşlerine ve ailesine destek sağlayan ve sonunda başarıya kavuşan kızdır. Jim, bu kızların, böyle çok çalışarak iyi aileler kurduklarını ve başarıya ulaştıklarını vurgulamaktadır. Bu ülkede çalışan mutlaka ödülünü almaktadır. Fitzgerald'ın Muhteşem Gatsby'sinde örneklerini verdiği karapara, hazır para, köşe dönme, normdan sapmalardır. Amerikan kültüründe çok çalışmak, çok kazanmak ve alın teriyle zengin olmak bir meziyettir, bir erdemdir.

Eserde Mr. Shimerda'nın intiharı karamsar bir atmosfer yaratsa da Willa Cather, çok başarılı bir göçmen olan Anton Jelinek'i hemen ortaya çıkararak bu karamsar havayı dağıtmaktadır. Bazı tutucu çevreler, Mr. Shimerda'yı kendi mezarlıklarına kabul etmedikleri zaman, buna karşı çıkan kişi, büyükbaba Burden olmaktadır. O, baba Shimerda için *"Biz de daha liberal bir mezarlık kurarız"* (Antonio, 112) diyerek krize çözüm getirmektedir. Yine Willa Cather, Antonio'nun başarısını bir Amerikan değeri olarak kutsamakta, bu ülkede çalışan ve dürüst olan insanların başarısız olmalarının mümkün olmadığını vurgulamaktadır.

Sonuç olarak Benim Antoniom, Amerikan toplumunu yaşadığı ve yaşattığı ideallerden dolayı kutsayan bir destan romandır. Jim, New York'taki hayatında mutlu olmasa da bu romanda yaygın olan duygu, bu değerlere duyduğumuz hayranlık ve ümittir, yaşama sevincidir. Çünkü orada adalet, dürüstlük ve çalışkanlık zafer kazanmaktadır. Eserdeki felsefe bütüncüldür, modernizmin felsefesine

uygundur. Willa Cather daima, gerçeklerle idealleri, insan yüreğinin talepleriyle aklın değerlerini, bireyle toplumu, tabiatla medeniyeti barıştırmak ve bağdaştırmak istemiştir. Bu âlemde tek savaş vardır: Karanlığı ışığa çevirmek ve tabiatı ehlileştirmek; bu, insanın tek hedefi ve kazanacağı tek zaferdir.

MUHTEŞEM GATSBY

F. Scott Fitzgerald (1896-1940) "Muhteşem Gatsby" (The Great Gatsby) (1925) adlı büyük eserinde, bir yeryüzü cenneti kurmayı amaçlayan Amerikan romantisizminin ve püritan idealizminin yozlaşarak doğurduğu materyalizmi ve Amerikan plütokrasisinin tahripkâr cazibe ve gücünü eleştirmektedir. Muhteşem Gatsby'de, romantik bir aşk hikâyesinin sınırları içinde, Fitzgerald, duygusal romantisizmin sembolü olan Jay Gatsby'nin trajik tecrübesini bireysel ve evrensel boyutlarda somutlaştırmakta, bu trajik sonu hazırlayan maddeci dünyayı hicvine hedef yapmaktadır. Fitzgerald, hikâyecisi Nick'i Orta Amerika'nın gelenekçi toplumundan alıp ticaretin merkezi olan New York'a, paranın hâkimiyet kurduğu bir ortama getirmekte ve ona orada bu değerlerin nasıl yok olduğunu göstermektedir. Hikâyenin sonunda Batıdan gelen bu ideallerle, doğunun maddeciliğinin çatışmasını ve tarihî gerçeklerin idealleri yok edişini gören Nick Carraway, yine Amerika'yı hâlâ ayakta tutan geleneksel değerlere, Batıya dönmektedir. Gatsby'nin trajik düşüşünü gerçekten kopuk idealizmine atfetmekte ve çağdaş gerçekçiliğin ruh-madde, ideal-gerçek, özne-nesne tekliğine dayandığı sonucuna varmaktadır.

Fitzgerald, Muhteşem Gatsby'de hikâyesini Nick Carraaway'e anlattırmakla, her şeyi bilen yazar-hikâyeciyi ro-

man dünyasının dışında tutmuş ve bu dünyanın gerçeklerini objektif bir şekilde sergilemiştir. Roman dünyasının gerçekleri büyük ölçüde Nick'in bakış açısından verilmekle beraber, Nick'in bakış açısıyla her şeyi bilen yazarın bakış açısının çakıştığı söylenemez. Yazar, her şeyi bilen kişi olduğu hâlde, Nick, yaşadığı büyüme süreci içinde Gatsby'nin trajik düşüşünün sebeplerini öğrenecek ve bu düşüşte bir milletin ve bütün insanlığın düşüşünü bulacak kadar olgunlaşacaktır. Fitzgerald, en kısa kinaye mesafesini Nick'le kendisi arasına koymakla beraber, Nick'in Gatsby'nin cennetine veya hayal dünyasına girişi bir ölçüde romanın diğer karakterlerinin yardımıyla gerçekleşmektedir. Gatsby'nin geçmişi, Nick'in sevgilisi Jordan Baker, Gatsby'nin kendisi ve Gatsby'nin iş arkadaşı Wolfshiem tarafından, geriye dönüş ve özetlerle verilmekte ve böylece hikâyenin anlatılmasında diğer karakterler de kendilerine düşen görevi yerine getirmektedirler. Romanda yaşadığı büyüme süreci içinde Nick, Fitzgerald'a en yakın karakter olarak, tasvir, yorum ve ruh tahlillerine mümkün olduğu kadar az yer veren, sahne tekniğini büyük bir başarıyla kullanan bir hikâyecidir. Böylece hikâye dramatik bir şekilde, objektiflik ilkesine uygun olarak anlatılmaktadır. Ancak, Fitzgerald'ın objektiflik kavramına uygun olarak bir taraftan sahne tekniği içinde verilen gerçekler, bir taraftan da hikâyecinin yorum, tasvir ve tahlilleriyle anlatılmakta, gerçeklerin Nick'e dayalı olan sübjektif boyutları da verilmektedir.

Roman karakterleri hem Nick'in yorum, tasvir ve tahlillerinde şekillenmekte, hem de kendi söz ve davranışlarında somutlaşmaktadırlar. Nick, hikâyesinde ustaca seçtiği kelime ve mecazlarla okuyucusunun duygularını, sempati ve antipatisini yönlendirmekte büyük ustalık göstermektedir. Karakterlerin yaratılmasında karakterlerin için-

de yaşadıkları maddî ortam ve zevklerini sergileyen giyim tarzları da yapısal bir işlev icra etmektedirler. Eserde değişme süreci yaşayan karakterler, Gatsby ve Nick'tir. Tom Buchanan, eşi Daisy, arkadaşları Jordan, otomobil tamircisi Wilson ve eşi Myrtle, toplumun iki farklı sınıfından gelen ve sosyal ortamı oluşturan kişilerdir. Eserde herhangi bir değişme sürecinden geçmeseler de bu karakterler, söz ve davranışlarıyla öyle başarılı bir şekilde çizilmişlerdir ki onlara boyutsuz karakterler olarak bakmak haksızlık olur. Conrad'ın Karanlığın Yüreği'nde Marlow, nasıl Kurtz'un cehennemî tecrübesini paylaşıyorsa, bu eserde Nick de aynı şekilde Gatsby'nin temsil ettiği moral seviyenin sırlarına eren, bu seviyedeki ihtişam ve eksiklikleri gören ve geleneksel değerlere dönen gerçekçi kişidir. Gatsby ise Amerikan rüyasını yanlış bir tarihî devirde gerçekleştirmeye çalışan, kötülük bilgisinden ve kendi çağının gerçeklerinden habersiz bir kişidir. Yaşadığı sürece ideallerine bağlılığıyla kendi hayatına ve dünyaya mana kazandıran Gatsby, içinde yaşadığı zamanın gerçekleri tarafından yenilmekte ve trajik bir kaderi yaşamak mecburiyetinde kalmaktadır.

Eserde Gatsby için kader teşkil eden sosyal ortamın en güçlü temsilcisi Tom Buchanan'dır. Tom, alınteri dökmeksizin miras yoluyla elde ettiği servetle muhteşem ve mesuliyetsiz bir hayat yaşamaktadır. Böylece kolayca elde edilen servetin getirdiği bunalımı evlilik dışı ilişkilerle gidermeye çalışan, gerektiği zaman şiddete başvurmaktan kaçınmayan, daha yirmi bir yaşında moral çözülmeye yüz tutmuş bir karakterdir. Tom, Gatsby ile tezat teşkil etmektedir; Gatsby ne kadar kötülük bilgisinden yoksunsa, Tom o kadar tecrübeli ve kötülük bilgisine sahiptir; bencildir ve menfaatlerini korumak için her kötülüğü yapmaya hazır bir kişidir. Her önüne gelen kadınla aldattığı karısı Da-

isy'nin Gatsby'ye duyduğu ilgiden dolayı, metresi Myrtle'ün kocası Wilson'a Gatsby'yi öldürten ve cinayetten sonra hiçbir sorumluluk duymaksızın tatile çıkan kişidir. Nick'in sözleriyle Tom, "kibirli"dir, "saldırgan"dır, "zalim ve aksi"dir, (Fitzgerald, 1950: 13). Daisy çok cazip bir züppedir, duyguca sığ ve steril bir kadındır. Ait olduğu imtiyazlı sosyal grubun görgüsüne ve mesuliyetsizliğine sahiptir. Nick'in Daisy'de ısrarla vurguladığı özellik, onun heyecan verici (1950: 15) cinsî cazibe dolu sesidir. Daisy, sanki sadece davetkâr bir sestir, ruhu sesindedir. Daisy, Myrtle'ün hayat dolu, et ve kemikten oluşmuş şehvetli varlığından yoksundur. Boş ve amaçsız hayatının bunalımından kurtulmak isteyen Tom, Myrtle'ün hayat dolu bedeninde şehvetini tatmin ederken, bir yandan da duygularını çoktan kaybetmiş olan Daisy'nin steril varlığından kaçmaktadır. Myrtle ise, burjuva Daisy'nin zerafet ve güzelliğinden mahrum, ait olduğu alt sınıfın cinsî iştahına sahip, kocasından ve yoksulluktan kaçıp Tom'un metresi olarak mutluluk arayan bir kadındır. Myrtle'ün kocası Wilson ise fakirliğin yendiği, hastalıklı ama eşine bağlı bir kocadır. Tom ve Daisy, maddî her şeye sahip olup hiçbir manevî değeri kalmamış olan, hem kendilerinin altındaki hem de üstündeki herkesi mahveden varlıklı sosyal bir grubun temsilcileridirler. Bu refah sınıfının sorumsuzluğu çok çarpıcı bir şekilde Jordan Baker'in araba kullanışında ifade bulmaktadır. Çok dikkatsizce araba kullanan Jordan, sorumluluğu dikkatli sürücülerin omuzlarına yükleyerek zevk prensibine göre yaşayan bir kişidir. Yani 1920'li yıllarda, ahlâklı bir şekilde yaşanmış olan bir geçmişin bıraktığı zenginliklere hiçbir gayret sarf etmeksizin sahip olmuş olan sosyal bir sınıf, toplumda tahrip edici bir güç olarak Tom, Daisy ve Jordan tarafından temsil edilmektedir.

Fitzgerald, eserinin giriş bölümünde, Gatsby'nin ve onun temsil ettiği gerçekten kopuk hayalciliğin ve duygusal romantisizmin trajik sonunu hazırlayan sosyal ortamın tablosunu büyük bir başarıyla çizmektedir. Eserin birinci bölümünde Long Island'ın Batı bölümünde yaşayan Nick, Doğu bölümünde küçük bir sarayda yaşayan, ikinci kuşaktan yeğeni Daisy ve kocası Tom'u ziyaret etmekte ve paranın alabileceği her şeye sahip olan bu genç çiftin aşktan ve gerçek değerlerden yoksun evliliklerinin çökmüş olduğunu görmektedir. Ona göre, Daisy'nin yapması gereken tek şey vardır; o da kucağında çocuğuyla, zaten çözülmüş olan bu evlilik bağlarından kaçıp kurtulmaktır (1950: 27).

Eserin yine giriş bölümünü oluşturan ikinci kısmında Amerikan materyalizminin doğurduğu sosyal adaletsizliğin açıkça görüldüğü cehennem vadisi (the valley of ashes) bütün renksizliği, korkunçluğu ve çirkinliğiyle ortaya serilmektedir. Bu ümitsizlik tablosuna ebediyen bakan, Dr. Eckleburg'un gözleridir. Bir göz doktorunun para kazanmak amacıyla vadiye yukarıdan bakan bir yere yerleştirdiği bu bir çift muazzam mavi göz, materyalizmin sembolü olarak, daha çok işçilerin çalıştığı bu fakir bölgeyi ilgisiz ve sevgisiz bir şekilde ebediyen seyretmektedir. Tom ve Daisy evliliğinde toplumun orta sınıfın üst tabakasındaki çöküşü sergileyen Fitzgerald, Wilson ve Myrtre evliliğinde de toplumun tabanındaki çöküşünü göstermektedir. Ancak bu fakir insanların hayatlarını tahrip eden güç, paralı sınıfa aittir. Myrtle, Tom'un metresidir; Tom, eserin sonunda bu ailenin çökmesine sebep olacaktır.

Toplumun en yüksek ve en alt katlarında aile kurumunun çöküşünü bütün yönleriyle ifade eden yazar, nihayet Gatsby'yi gotik stilinde yapılmış sarayında ve muhteşem davetlerinden birinde sunmaya hazırdır. Davetsiz bile

gelenlerin bol bol yiyip içtiği, caz müziğiyle dans ettiği bu muhteşem davetlerde, Gatsby'nin kötü şöhreti, kolay kazanılmış parası dillerde efsanedir. Ancak, hikâyeci Nick için Gatsby, gerçekten tanınmaya değer bir efsane kahramanıdır. Baştan sona kadar Gatsby'nin temsil ettiği idealizme ve kendi değerlerine duyduğu inanca sonsuz saygı duymaktadır. Romanın IV. bölümünde de devam eden girişte Nick, Gatsby'nin parasını nasıl kazandığını öğrenmektedir. Hikâyesini anlatırken zamanda geçmişe, geleceğe ve hâle sıçramalar yapan Nick, Gatsby'nin geçmişinin bir kısmını Jordan'dan öğrenir. Gatsby, 1917'de Daisy ile tanışmış ona âşık olmuştur. V. bölümde Daisy ile Gatsby'nin tekrar karşılaşması, Nick'in Gatsby'nin esrar dolu dünyasına girişini sağlar ve onun hayatının beş yılını, idealleştirdiği kadına lâyık olmak amacıyla çalışıp zengin olmak için harcadığını öğrenir.

Gatsby'nin Tom ile tanışması eserdeki çatışmanın ritmini hızlandırır. Bu çatışma ruh ve madde, birey ve toplum, iyi ve kötü, hayal ve gerçek, ideal ve gerçek arasındadır. Sonuç bölümünde Tom'un kötü zekâsı Gatsby'nin kötülük bilgisinden yoksun hayalciliğini yener ve Gatsby, tek bir rüya ile uzun yıllar yaşamış olmanın, gerçekten kopuk romantisizminin bedelini hayatıyla öder. Sonuç olarak Muhteşem Gatsby'de her bölüm, eserin organik bütünlüğü içinde yapısal bir işleve sahiptir.

Eserin yapısında sentezleyici unsur karakterdir. Romanda büyüme süreci yaşayan iki karakter, Nick ve Gatsby'dir. Nick, Gatsby'nin hayatındaki sırlara erdikçe kendi benliğinin gerçeklerini de öğrenmektedir. Fitzgerald, Nick'e seçtirdiği kelimelerle Gatsby'ye olan saygısını her fırsatta ifade etmektedir. Nick, Gatsby'yi ilk gördüğü an şöyle der:

"Gatsby'nin tebessümünde anlayıştan daha fazla bir şey vardı. Bu tebessümde hiç eksilmeyen, hayatta üç veya dört kere rastlayabileceğimiz güvenin varlığını hissediyordunuz. Gatsby, sanki ebediyete tebessüm ediyordu ve sonra dikkatini dayanılmaz bir iyi niyetle üzerinizde topluyordu. Sizi anlaşılmak istediğiniz kadar anlıyor, size kendinize inandığınız kadar inanıyor ve sizi en iyi özelliklerinizle görüyordu," (1950: 54).

Kendisi hakkında çok kötü şeyler düşünen insanlara "mavi bahçelerinde "en büyük cömertliği ve misafirseverliği gösteren ve onları pervaneler gibi ışık dolu sarayına toplayan Gatsby'nin Nick üzerinde bıraktığı etki çok olumludur. Batının cömertliğini ve insanseverliğini doğuya sunan Gatsby ruh, ideal, duygu ve hayalgücü ise onun toplantılarına lütfedip gelen doğulular analitik zekâları, maddecilikleri ve duygusuzluklarıyla hiciv konusudurlar. Gatsby, bütün bu ihtişam içinde yalnız adamdır, ait olmadığı tarihî bir devirde yaşamak bahtsızlığına uğramıştır.

Nick'in Gatsby'yi tanıması ve onu anlaması, kendisini anlaması açısından da çok önemli bir gelişmedir. IV. bölümde Nick, Gatsby'nin hayatında her şeyini üzerine inşa ettiği tek tuğlanın Daisy'ye duyduğu aşk olduğunu anlar. 1917'de bir teğmen olarak orduya katılıp I. Dünya Savaşına katılan Gatsby, hayatının beş yılını Daisy'ye lâyık olabilmek için harcamıştır ve şimdi bütün varlığıyla ona erişmek istemektedir. Nick de, Fitzgerald gibi, Gatsby'yi kutsal kitabı arayan bir Orta Çağ şövalyesine benzetmektedir. Ancak Gatsby'nin, gerçekten kopuk idealizmi ile, şövalye Gawain'in efsanede sağladığı başarıya erişmesi imkânsızdır. Başarılı bir kadın-erkek ilişkisinde kalp ve dimağ dengesi şart olduğu gibi, ideallerin gerçekleşebilir olması ve eyleme dönüştürülebilir nitelikte olması şarttır. Nick,

Gatsby'nin gelecekteki hayal kırıklığını görebilecek durumdadır; çünkü onun aksine Nick'in gerçeği kavrama seviyesi yüksektir. Nick, Gatsby ve Daisy'yi kendi evinde karşılaştırdığı zaman, Gatsby'nin hayalindeki Daisy'nin gerçek Daisy'den çok farklı olduğunu, bu ölçüde gerçekten kopukluğun hüsranla biteceğini şöyle ifade eder: "Hattâ o öğleden sonra bile Daisy'nin Gatsby'nin hayalindeki yeri dolduramadığı anlar olmuştur. Bu Daisy'nin herhangi bir kusurundan dolayı değil, aksine Gatsby'nin hayallerinin gerçekle bağdaşamayacak ölçüdeki ihtişamından ileri geliyordu" (1950: 102). Nick'e göre Gatsby, Tanrı'nın oğludur ve yaratıcısı gibi hayalinde kendi platonik aslını yaratmıştır ve ona erişmek için ömrünün beş yılını hasretmiştir. Daisy, insanî aşkı, Gatsby'nin ideallerini gerçekleştirip ulaşacağı son noktayı temsil etmektedir. Gatsby, onu öptüğü zaman, yeniden doğuşu veya oluşta birliği yaşadığını zannetmektedir. Zor geçen yıllardan, açlık ve sefaletten sonra, Daisy için zengin olmuş ve ona kavuşmuştur. Rüyalarıyla ve hayalleriyle o ölçüde doludur ki onun aynı coşkuyla kendisine koşmasını beklemektedir. Gerçekçi Nick, hayalci Gatsby'ye geçmişi tekrar yaşayamayacağını hatırlattığı zaman, Gatsby imkânsızı gerçekleştirmek ve geçmişi hâle getirmekte ısrar eder.

Fitzgerald, Gatsby'nin, kolay kazanılan parasına rağmen, idealine bağlılığı, hayata getirdiği mana, coşkun sevgisi, cömertliği ve cesaretiyle hayata kendisinden çok avantajlı noktalardan başlayan kişilerin değersizliği karşısındaki üstünlüğünü, saygıdeğer oluşunu sık sık vurgulamaktadır. Ancak hayatlarıyla ve kendileriyle ne yapacaklarını bilemeyen Tom ve Daisy gibi değersiz kişilerin kurnazlıkları karşısında masumiyetiyle silahsız kalan Gatsby, kendi trajik sonunu hazırlamaktadır, Dünü tekrar yaşamakta ısrar ettiği, hâlin gerçeklerini görmezlikten geldiği

ve hâli ebediyen elinden kaçan bir gelecek için feda etmek günahını işlediği için, kendi trajik sonuna hızla yaklaşmıştır. O, geçmişi tekrar yakalamak isterken, geleceği elinden kaçıran, hâlin gerçeklerine sırt çevirmiş bir adamdır. Fitzgerald, nasıl olursa olsun, kendi kendisini yaratan, gönlü büyük, hayali zengin, cömert, sevdiği kişi için hayatını tehlikeye atabilen Gaysby'ye bir kahramanın boyutlarını kazandırmakta -idealizme inanmasa da- ona büyük bir sevgi ve saygı duymaktadır. Eserin sonunda Nick, Gatsby'nin hayatına yön veren sırları öğrenip Amerika'yı yaratan geleneklere, eski değerlere dönerken, Gatsby'nin ölmeden önce eriştiği olgunluk seviyesini "(Gatsby) ölüm kendisine yaklaşırken, yepyeni, gerçek olmayan maddî bir dünyanın varlığını hissetmiş olmalıydı." diyerek ifade etmektedir, (1950: 168). Fitzgerald'a göre, dış dünyada objektif karşılığı bulunmayan idealler ne kadar gerçek değilse, hayalsiz ve ideallerden yoksun maddî bir dünya da o kadar gerçek olmaktan uzaktır.

Sonuç olarak, Gatsby'nin kusurlarına rağmen, değer dolu hayatının değersiz ve inançsız insanların elinde mahvolması trajik bir sondur. Fitzgerald, Gatsby'nin bireysel kaderinde Amerikan idealizminin trajik sonunu bulduğu kadar, insan hayatında gerçeklerle ideallerin ebedî uzlaşmazlığını da başarıyla ifade ederek büyük bir eser yaratmıştır.

GÜNEŞ DE DOĞAR

Ernest Hemingway (1899-1961)'in "Güneş de Doğar" (The Sun Also Rises).(1926) adlı eseri, yalnız çağdaş Amerikan romanı olarak değil, dünya edebiyatı içinde de önemli bir eserdir. Yazar, bu büyük eserde klasik bir yapı içinde I. Dünya Savaşı sonunda Batının içine düştüğü de-

ğer boşluğunu işlemiştir. Hemingway, T.S. Eliot'un "Prufrock'un Aşk Şarkısı," "Gerontion" ve "Çorak Toprak" gibi üç eserinde işlediği Batı medeniyetindeki bu değerler anarşisinin insan ruhunda meydana getirdiği parçalanmayı, insanın kendisine ve içinde yaşadığı kültüre yabancılaşmasını, roman karakterlerinde somutlaştırmıştır. Eserinde Pedro Romero'nun kusursuz kişiliğinde ideali de veren Hemingway, pek çok eleştiricinin dediği gibi, karamsar bir dünya görüşü vermemiş, reddettiği varoluş şekillerini eleştiriye sunarken, hayatın hangi değerler için ve nasıl yaşanmaya değer olduğunu güçlü bir anlatımla dikkatlere sunmuştur.

Güneş de Doğar, birinci tekil şahıs bir karakter hikâyeci tarafından anlatılmaktadır. Romanın başkişisi de olan Jakob (Jake) Barns'ın çoğunlukla Hemingway'inkiyle çakışan bakış açısı eserde hâkim olmakla beraber, hikâyenin bütünüyle onun tarafından anlatıldığı söylenemez. Eserde Jake ile Hemingway'in bakış açıları arasındaki kinaye mesafesi, en kısa olandır. Fakat diğer karakterler de hikâyenin tamamlanmasında kendilerine düşen görevi farklı bakış açılarından ve daha uzak kinaye mesafelerinden yerine getirmektedirler. Böylece eserin başlangıcındaki birkaç sayfa hariç, hikâyeyi dramatik şimdiki zaman içinde Jake Barns'tan ve öteki karakterlerden dinlemekteyiz. Yazar, çağımızın objektif anlatım tekniklerini kullanarak en kusursuz bir şekilde, okuyucuyla roman dünyası arasına hiçbir engel koymaksızın hikâyesini anlatabilmektedir. Hikâyede dramatik şimdiki zaman; yani okuyucunun kendi şimdiki zamanı ile aynı tuttuğu zaman, Jake Barns'ın Robert Cohn'un Paris'e gelmeden önce ve Paris'te yaşadığı üç yıllık geçmişini geriye dönüşle, özetle vermesinden sonra başlamaktadır. Dramatik şimdiki zamanın başlamasıyla eserde sahne tekniği veya dramatik teknik hâkim kı-

lınmakta, gerekli yorum, tasvir ve özetler Jake Barns tarafından, dramatik sahneleri birbirine bağlamak için yapılmaktadır.

Güneş de Doğar'da karakterler, yalnız Jake Barns tarafından çizilmekte, aynı zamanda çeşitli bakış açılarının sağladığı çeşitli boyutlarla da somutlaştırılmaktadırlar. Karakterler, dramatik sahneler içinde konuşmakta, hareket etmekte, hikâyenin kendilerine düşen bölümlerini anlatmakta, küçük ölçüde yorum, özet ve tasvirler yapmaktadırlar. Yani karakterler, kendi söz ve davranışlarıyla ve birbirlerinin bakış açısından somut bir şekilde çizilmektedirler. Hemingway konuşma dilini birkaç fırça darbesiyle bir tablo çizecek kadar güçlü bir şekilde kullanabilen en yetenekli yazarlardan biridir. Jake Barns, eserdeki tek cazibe merkezi olan Brett Ashley'i birkaç satır içinde şöyle tasvir etmektedir: "Brett çok güzeldi. Jarse bluzu ve twit eteği içinde, bir erkek çocuğununki gibi taranmış saçlarıyla çok cazipti. Bu modayı benimsemişti. Üstündeki jarse bluz, vücudunda bir yarış yatını hatırlatan bütün kıvrımları sarıyordu." (Hemingway, 1926: 22).

Eserde ruh tahlilleri birkaç satırı geçmemekte, karakterlerin duygu ve düşünceleri gözlenebilen tepkilerde ifade bulmaktadır. Robert Cohn'un Brett'i ilk gördüğü zaman neler hissedebileceği hikâyeci tarafından tahlil edilmemekte, onun gösterdiği tepkiler şöyle ifade edilmektedir:

> *"Brett, elinde bardağı öylece duruyordu. Robert Cohn'un onu seyrettiğini gördüm. Chon Brett'e kutsal toprakları ilk defa gören Yahudi gibi bakıyordu, tabiî ki ondan çok gençti. Chon'un bakışları istek doluydu ve Brett'ten karşılık beklemek hakkıymış gibi bakıyordu,"* (1926: 22).

Aynı şekilde Brett'in Jake'e duyduğu derin sevgi de gösterdiği tepkilerde ifade bulmaktadır. Jake şöyle diyor:

> *"Brett gözlerime bakıyordu. Gözlerinde duygularını yansıtan farklı derinlikler görülüyordu, bazen de aynı gözler derinliklerini kaybediyorlardı. Bu gözlerde bütün duygular, farklı boyutlarıyla ifade buluyorlardı,"* (1926: 26).

Hemingway'ın "Güneş de Doğar" adlı eseri, eski Yunan oyunlarındaki gibi, yoğun bir dil ve kusursuz bir yapı içinde gerçekleştirilmiştir. Eserin bir giriş, bir düğüm, bir dönüm ve bir de sonuç bölümü vardır. Yazar, giriş bölümünde ruhlarındaki parçalanmadan dolayı gerçeği objektif olarak kavrayamayan ve sosyal yapının temeli olan kadın-erkek ilişkisinde başarısız roman karakterlerinin özelliklerini, yarattığı tezatlarla vermekte ve düğüm bölümündeki çatışmaların potansiyellerini ifade etmektedir. Robert Cohn, Eliot'un Prufrock, Gerontion ve Tiresias'ı gibi, ruh-beden bütünlüğünü sağlayamamış steril bir erkektir, hem kendisine hem de topluma yabancılaşmıştır. Jake Barns, Batı medeniyetinin, manevî değerlerin ihmalinde, erkeklikten yoksun kıldığı bir sevgi, şefkat, dostluk, sadakat, dürüstlük örneğidir. Fakat onun da bedenden yoksun kişiliği, Batı medeniyetinin geleceğini teminat altına almaktan acizdir. Brett'in nişanlısı Mike Campbell, Joyce'un Bloom'u gibi, kusurlu bir ruh-beden dengesinin örneğidir. Bili Gorton, norm karakter olarak, sağlam bir ruh-beden dengesine sahiptir ve romanın tek mutlu karakteridir. Brett, cinsî cazibesi ve güzel fiziğiyle, romandaki bütün erkekler için bir cazibe merkezi olmakla beraber, Batının erkekleşmiş, çok erkekli kadınıdır.

Paris'te geçen bu giriş bölümünden sonra, İspanya'nın Pamplona kasabasında San Fermin festivalinin sar-

hoş edici atmosferinde yer alan düğüm bölümünde, hasta olan Batı medeniyetinin yarattığı bu hasta kişiler, hayatlarının en kritik günlerini yaşarlar. Cohn-Mike, Brett-Cohn, Pedro Romero-Cohn çatışmaları bu bölümde yer alır. Pedro Romero gibi bedenini ve yaratıcı olduğu kadar da tahripkâr olan içgüdülerini manevî değerlerle disiplin altında tutan, doğuştan seçkin ideal bir kişiliğin karşısında kişiliklerindeki çarpıklıkları gören bu roman kişilerinin çektikleri ıstırap, davranış ve sözlerinde ifade bulmaktadır. Cohn'un hayalleri yıkılmakta ve grubu terk etmektedir. Brett ise, aynı grubu Pedro Romero için terk etmektedir.

Eserin en sürprizli; fakat ihtimal kanunlarını bozmayan bölümü sonucudur. Giriş bölümündeki potansiyeller gerçekleşmekte ve meyvelerini vermektedir. Brett, adi bir fahişe olmadığını ispatlamakta, yaşadığı gerçek aşkın sonucu olarak sosyal ahlâk seviyesine sıçramaktadır. Roman başkişisi Jake Barns ise, Brett'le beraberliğinin sadece düşüncede kalacağını, eylemde gerçekleşmeyeceğini idrâk etmekte, bağımsız bir kişiliğe erişmekte ve onu Mike'a bırakmaktadır.

Güneş de Doğar'ın yapısında karakter, sentezleyici unsur olarak kullanılmıştır. Eserin iki anlamda da dramatik olan yapısı içinde hem sahne tekniği kullanılmış, hem de roman karakterlerinin ıztıraplı büyüme ve değişme süreçleri başarıyla verilmiştir. Roman dünyasıyla okuyucu arasına hemen hemen hiçbir bilinç süzgeci koymayan yazar, okuyucunun bu dünyanın gerçeklerini dolaysız olarak yaşamasını ve yorumlamasını kolaylaştırmıştır. Eserin başkişisi Jake Barns olmakla beraber, değişme sürecinden geçen sadece o değildir. Robert Cohn ve Brett Ashley de ruhsal değişme sürecinden geçmektedirler. Böylece eserin dramatik yapısı içinde en az üç ruhsal değişme süreci yer almaktadır.

"Güneş de Doğar" adlı eserinin temasını anlayabilmek için, eserin mito-poetik boyutunu da gözden kaçırmamak gerekir. Hemingway de, Eliot gibi, manevî değerlerini kaybetmiş olan Batı dünyasını çorak bir toprak olarak görmüştür. Ancak o da, şehvetin kol gezdiği bu çorak toprakla *Kutsal Kap Efsanesi* (The Holy Grail Legend)'nin eleştirdiği, cinsî ilişkinin yasaklandığı çorak toprak arasındaki farkı görmüştür. Kutsal Kap Efsanesi'nde, Orta Çağda, hayatın fiziksel boyutunu inkâr ettiği için kısırlaşmış insanın sembolü, artık balık yakalayamayan yaşlı bir kraldır. Efsanede Galahad, kutsal kabın ve mızrağın başarılı bir kadın-erkek ilişkisini temsil ettiğini bilen, ama bu moral seviyeyi atlayarak kendisini Tanrı'ya adayan, azizliğe namzet bir şövalyedir. Yine aynı efsanede Gawain ise, hayatı fiziksel seviyede başarılı bir şekilde yaşamış, tabiatla bütünleşmiş, sosyal ahlâk seviyesine erişmiş, verimli, güçlü bir şövalyedir. Antropolog, Jessie Weston, "Ayinden Romansa" adlı eşsiz araştırmasında Kutsal Kap Efsanesi'nin insan hayatındaki manasını incelemiştir. Weston, eserinde eski tabiat kültleri ve Hristiyanlık arasındaki ilişkiyi incelemiş ve insanın evrensel tecrübesini bu kültlerin ve Hristiyanlığın özünde bulmuştur. Ona göre, insanın gerçeği arayarak kendisini gerçekleştirme süreci iki seviyeden oluşmuştur: Hayatın dinamik oluş süreci içinde birinci seviyede insan fiziksel ve biyolojik hayatın sırlarına ermekte, ruh ve beden arasındaki mucizevi köprüyü kurabilmektedir. Bu bütünlük içinde kendi varlığının sırlarına eren ve onu aşan insan, sosyal ahlâk seviyesine sıçramakta ve Tanrı ile kendi arasında da ilişki kurmaya hazır bir duruma gelmektedir, (1926: 182). Yani birinci seviyede insani aşkı başarı ile yaşayan insan, ikinci seviyede onu ilahî aşka dönüştürebilecek mertebeye erişmektedir.

Güneş de Doğar'ın modern şövalyelerini bu görüşün ışığında incelemeden önce, eserde sembolik açıdan büyük bir önem taşıyan boğa güreşinin manasını ölüş ve diriliş mitlerinde aramak yerinde olur. Sir James Frazer'in "Altın Dal" (The Golden Bough) adlı büyük eserinde incelediği pek çok ölüş ve diriliş mitlerinden "Dionysos ve Boğa" mitini ele alırsak, bu mitte de insan hayatının anlamını açıklayan imâlar buluruz. Tabiattaki verimlilik ve doğurganlığı, insanın yaratıcı güçlerini, içgüdülerini ve duygularını temsil eden Dionysos, boğa olarak doğmuş bir tanrıdır. Tabiatta verimliliğin devamı için ölmesi ve dirilmesi gerekmektedir. Tanrılar tarafından paramparça edilerek öldürülen Dionysos'u tekrar canlandırıp dirilten güç, akıl ve ışığın sembolü olan Apollo'dur, (Frazer, 1959: 418-419).

Hemingway'in İncil'den aldığı parçayı ise Türkçeye şöyle çevirebiliriz;

> *"Bir nesil geçip gitti, bir başka nesil onun yerini aldı... Güneş de doğdu ve battı ve tekrar doğduğu yere ulaştı... Rüzgâr güneye doğru esti ve tekrar kuzeye vardı; sürekli bir şekilde dairesel akışını sürdürdü... Bütün nehirler denize dökülürler; buna rağmen deniz hiçbir zaman taşmaz; nehirler geldikleri yere tekrar akar, kaynaklarına dönerler."*

Hemingway'in İncil'den alıp eserinin temasını açıklamak için başa koyduğu bu âyetle de hayatın yaratıcı kaynaklarının hiç kurumadığı, mecazî ve gerçek anlamlarla ölüş ve dirilişlerin hayattaki değişme ve oluş sürecinin özü olduğu ifade edilmektedir. Hatta ölüş, dirilişin şartı olarak vurgulanmaktadır.

Tabiat kültlerinde ve bütün dinlerle ifade bulan bu evrensel tecrübenin şartları içinde değerlendirildiğinde, "Güneş de Doğar" adlı eserin teması, bütün boyutlarıyla orta-

ya çıkmaktadır. Hemingway, eserinde, bir romancı olarak, insanın metafizik anlamda gerçek anlayışıyla ilgilenmemiş, onun sosyal ahlâk seviyesine sıçrayabilmesinin şartlarını incelemiştir. Romanın başkişisi Jake Barns, manevî değerlerden yoksun bir medeniyetin, bilim ve teknolojisini tahripkâr amaçlarını gerçekleştirmek için kullandığı I. Dünya Savaşından erkekliğini kaybederek çıkmıştır. Sembolik boyutta Batılı erkek, erkekliğini kaybetmiş ve kadınını erkeksiz ve eksik bırakmıştır. Jake, aslında güçsüz bir erkek değildir; fakat aşkını gerçekleştirmek veya eyleme dönüştürmek artık elinde değildir. Bu bakımdan cinsî güce sahip bir erkek olduğu hâlde, cinsî tecrübeden mahrum yaşamak zorundadır. Duygularını, içgüdülerini çelik gibi bir irade ile yenmek gibi bir işi başarmak mecburiyetindedir. Kendi içindeki karanlık güçleri yenip aydınlığa dönüştürebilen Jake Barns, medenî bir insanın sahip olması gereken bütün niteliklere sahip olduğu hâlde, herhangi bir kadını mutlu etmekten mahrumdur. Daha doğrusu Batılı kadın, aşkta gerekli bir ruhsal niteliğe sahip olan bu ölçüde güçlü bir erkeğin aşkından mahrumdur, gerçek eşini kaybetmiştir. Robert Cohn ise, Eliot'un Prufrock, Gerontion ve Tiresias'ı gibi; ruh ve bedeni arasında gerekli köprüyü kuramamış steril bir erkektir. O, sadece aşkın materyalizmi olan şehveti yaşayabilir ve gerçek anlamda sevemediği için, edilgen ve çok kadınlıdır. Hemingway'in en çok sempati duyduğu karakter, Brett Ashly'dir. Savaş, Brett'i gerçek eşinden mahrum kılmıştır. Eliot'un bütün kadın karakterleri gibi, gerçek erkeğini bulamayan Brett, Jake'de aşkın dostluk, şefkat gibi ruhsal boyutlarını bulur; fakat Jake'in bedensel sakatlığından dolayı, aşklarının gerçekleşmesi mümkün değildir. Brett, bir erkeğin kadında aradığı bütün niteliklere sahip, her zaman verici olmasına rağmen, karşılığında hiçbir şey alamayan Batılı kadındır... Böylece ro-

manda Cohn ve Brett, önce fiziksel hayatın sırlarına ermedikleri için, kendilerini sosyal ahlâk seviyesinde gerçekleştiremeyen kişilerdir. Bu durum, Pedro Remoro ve Brett ilişkisi başlayana kadar devam eder.

Hemingway'in romanda yarattığı ideal erkek, Pedro'dur. Pedro, on dokuz yaşında olmasına rağmen, coşkun duygularını sahip olduğu değerlerle kusursuz bir şekilde gemleyebilen, son derece disiplinli, ölçülü, kısaca ruh-beden bütünlüğüne ermiş bir kişiliğe sahiptir. Varlığındaki tabiî kaynakları, değerleri ve disiplini sayesinde yapıcı, yaratıcı güçlere dönüştürebilen bağımsız ve mesuliyetli bir kişiliğe sahiptir. Jake'de olduğu gibi, Pedro'da da manevî güçler, maddî güçleri kontrol altında tutmaktadır. Hemingway, Cohn'un fena hâlde hırpaladığı Pedro'nun bu manevî güçler sayesinde azgın bir boğayı nasıl yendiğini şöyle anlatır: "Cohn'la yaptığı kavga yüzünü ve vücudunu hırpalamış; ama ruhuna dokunamamıştı bile. Boğa ile yaptığı mücadele esnasında indirdiği her darbe o kavganın izlerini temizliyordu. Dövüştüğü iyi ve koca boynuzlu iri bir boğaydı, hareketleri kıvrak ve saldırıları amansızdı. Bu, Pedro'nun beğendiği cinsten bir boğaydı." (1926: 219) Brett, böyle ideal bir erkeğe rastladığı zaman, kısır şövalyelerini terk eder ve Pedro ile gerçek aşkı yaşar. Batılı kadın, hakiki şövalyeyi, yeniden doğuşu sağlayan hayat suyunu taşıyan Osiris'i, Adonis'i bulmuştur; fakat artık çok geçtir. Çünkü Pedro, Brett gibi erkekleşmiş bir kadın değil, gerçek bir kadın istemektedir. Hemingway, böyle bir beraberliğin artık çok geç ve imkansız olduğunu imâ etmekle beraber, Pedro'yu yeniden doğuşun müjdecisi olarak görür. Brett ise, Pedro ile olan ilişkisinden sonra, zevk prensibine göre yaşamayı terk eder, bencilliğini yener ve sosyal ahlâk seviyesine erişir. Cohn'la ve Jake'le yaşamadığı bir tecrübeyi Pedro ile yaşayan Brett, fiziksel

hayatın sırlarına erer ve sosyal ahlâk seviyesinde kendisini gerçekleştirir.

Hemingway, bütün egzistansiyalistler gibi, bireyin irade hürriyetine ve tecrübeye dayalı olarak değerlerini seçmek ve yapmak bakımından mesuliyetine inanmaktadır. Savaş, Batıda genç kuşağı değer boşluğunda bırakmış da olsa, genç kuşak kendi değerlerini geçmişin enkazı içinde arayıp bulacak ve yeniden bir değerler hiyerarşisi kurabilecek güçtedir. Hemingway, insan ve Tanrı ilişkisini eserinin dışında bırakmakla beraber, insanın kendisiyle, bütün dünya insanlarıyla olan ilişkisini işlemiş ve bu ilişkilere temel teşkil edecek şartları incelemiştir. Ona göre insan, her şeyden önce, kendi gerçeğini objektif bir şekilde algılamak ve bilmek zorundadır. Romanda Jake Barns, gerçek seviyesi en yüksek olan karakterlerdir. Kendi varoluş seviyesini bildiği için, ilişki içinde bulunduğu diğer karakterleri de en objektif bir şekilde anlayabilmektedir. Jake, ruhsal güçlülüğüyle tezat teşkil eden bedenî güçsüzlüğünün azabına kahramanca katlanabilen, sevdiği kadına kendisinin veremediğini Pedro'nun vermesine rıza gösterecek kadar diğergâm bir kişidir. Jake, gerçek boğa güreşini kendi benliğinde gerçekleştiren, benliğindeki karanlık güçleri ışığa; yani medeniyete dönüştürebilen soylu bir erkektir. Jake ahlâk seviyesi yüksek olduğu ölçüde de dürüst bir kişidir. O, kendisine karşı ne kadar dürüstse başkalarına karşı da o kadar dürüsttür.

Romanda kendisini aldatarak yaşayan ve Hemingway'in hicvine hedef olan en önemli karakter, Robert Cohn'dur. Cohn, Brett için can sıkıntısını gidermek için yaşanan kısa bir macera olduğunu bir türlü göremeyen kişidir, gerçekçi ve dürüst olmadığı için, kendi kendisini aldattığı ölçüde de kendisine saygısını kaybetmiştir, grup-

taki dürüst insanların eleştirilerine hedef olmuştur. Cohn, bağımsız bir kişiliğe sahip olmadığı için, Brett'in de bağımsızlığına saygı duymamakta, onu kendisine ait bir mülkmüş gibi görmektedir. Jake ve Brett'in cinsî ilişkiden yoksun, şefkate ve karşılıklı güven ve dürüstlüğe dayanan ilişkisiyle mukayese edildiği zaman, bir bunalım anının yaşattığı kısa bir macerayı, bir hatayı abartan Robert Cohn, San Fennin Festivalindeki beraberliklerini öteki kişiler için işkence hâline sokan kişidir. Brett ve Romero ilişkisini öğrendiği zaman, çılgına dönen Cohn, şiddete başvurmakta, Jake'i ve Pedro'yu dövmektedir. Sonuçta Brett ile olan ilişkisinin gerçek bir aşk olmadığını anlayan Cohn, zaten ait olmadığı grubu terk etmektedir, öte yandan, Jake, kendi bağımsızlığına önem verdiği ölçüde Brett'in bağımsızlığına ve irade hürriyetine önem vermekte ve saygı duymaktadır. Brett, Pedro ile yaşamak isterse, bu sadece onun bileceği bir iştir. Ayrıca hayatta her şeyin bir bedeli olduğuna inanan Jake, Brett'in çok şey verip hiçbir şeyin karşılığını almadığının da bilincindedir. Jake, Brett'i her derecede bencilliğin çok ötesinde sevmektedir; kıskançlık ve sahip olma gibi duyguları yenebilen bir kişi olarak onu Pedro'ya teslim etmiş olmaktan utanç da duymaktadır. Ama Brett farklı bir kişidir ve kendi değerlerini tecrübelerini sonunda kendisinin bulması gerekmektedir. Eserin sonunda Brett'in güvendiği ve himaye istediği tek kişi de Jake Barns'tır.

Sonuç olarak Hemingway, "Güneş de Doğar" adlı şaheserinde yalnız XX. yüzyıl insanının ruhsal çıkmazını vermekle kalmamış, bu tecrübenin evrensel boyutlarını da işaret etmiştir. Hemingway, insanın hayatını dinamik bir oluş veya büyüme süreci olarak düşünmüştür. Bu süreci fiziksel ve fizik ötesi boyutlarda yaşayabilmenin şartı olarak insanda ruh-beden bütünlüğünün gerekli olduğunu

görmüştür. Tabiatın bir parçası olan insanın yaratıcı güçlerini aklın ve iyinin emrine vererek bütünlüğünü koruyabileceğine inanmıştır. Hayatı destanî bir mücadele olarak gören Hemingway, insanın en büyük zaferinin, tabiattaki ve kendi benliğindeki karanlık güçleri aklıyla disiplin altına alarak ışığa, medeniyete dönüştürmek ve onları insanlığın hizmetine vermek olduğunu bütün roman karakterlerinin mücadelesinde vurgulamıştır.

AYI

Tanınmış Amerikan roman yazarı William Faulkner (1891-1963)'ın "Ayı" (The Bear) (1942) adlı, Nobel mükâfatı kazanmış olan kısa romanı, zenci esirlerin alınterine dayalı bir ekonomik sisteme ve şahsî çıkarlar için Amerikan demokrasinin yozlaştırılmasına karşı yazarın gösterdiği şiddetli tepkinin ifadesidir. Romanın başkişisi Isaac McCaslin (Ike), yaşadığı değişme ve olgunlaşma süreci içinde, önce evrenin sınırlarına ermekte, Tanrı ile insan, insan ile insan, insan ile tabiat arasındaki ideal ilişkinin niteliğini öğrenmektedir. Sonra bu ideal ahlâkî ölçülerin ışığında, kendi toplumunun ve atalarının yozlaşmış değerlerini beğenmeyip reddetmekte ve İncil'den kaynaklanan yeni değerlerin üzerinde gelecekte yaşanacak hayatın temellerini inşa etmektedir. Ike McCaslin de, Faulkner gibi, radikal bir romantiktir. Çağımızın geleneği olan radikal romantisizm, yeni değerlerin seçiminde veya geleneğin hâlin ve tecrübenin şartları içinde yeniden yorumlanmasında bireyin irade ve seçim hürriyetine her şeyden çok önem vermektedir. Radikal romantikler, bireyin değer yapma ve yorumlama sürecinde tecrübenin önemini vurgulamaktadırlar. Onlara göre gerçek, fikrin kendisinde değil, tecrübe sonunda bu fikirde meydana gelecek değişik-

liktedir. O hâlde önemli olan şey, seçilen değerlerin yeni veya eski olması değil, bu değerlerin tecrübenin denetiminden geçmiş olmaları, insan hayatının gerçeklerine ters düşmemeleridir. Bireyin seçtiği değerlerin bütün insanlar için faydalı ve uygulanabilir olması gerekmektedir. İşte Ike McCaslin de, avlanmaya gittiği vahşi tabiatın bağrında gerçek anlamda insan olmanın manasını öğrenmekte, Âdem'in cennetten kovulmadan önce temsil ettiği ahlâk seviyesini yaşayarak anlamaktadır. Bundan sonra Ike, içinde büyüdüğü toplumun uygulamakta olduğu değerlerin çürümüşlüğünü fark ederek onları reddetmektedir. Ike'm seçtiği değerlerin İncil-kaynaklı olmaları, yapılan seçimin modernliğine gölge düşürmemektedir. Çünkü çağımızın tekçi metafiziğine göre seçilen değerlerin duygu düşünce birliğinde yapılması ve eyleme dönüştürülmesi esastır. Ike da, inançlarına göre davranış geliştirmekte ve bu inançları eyleme dönüştürmektedir.

Faulkner, Ayı'da izlenimci bir anlatım tekniği kullanmaktadır. Hikâye, orta yaşlı bir adam olan, eserin başkişisi Ike MsCaslin'in bakış açısından anlatılmaktadır. Orta yaşlı bir adam olan Ike McCaslin'in bilinç akışı içinde çocuk ve genç adam Ike McCaslin'in de bilinç akışları yer almaktadır. Böylece hikâyenin başkişisi olgun Ike McCaslin'in Faulkner'inkiyle çakışan bakış açısı içinde, aynı bakış açısından kinaye mesafesiyle ayrılan farklı bakış açıları iç içe yer almaktadırlar. Okuyucu geçmişten hale doğru hikâye içinde ilerlerken, dinamik bir zaman anlayışı içinde, kendisini bir anda geçmişte, gelecek zamanda veya -di'li geçmiş zamanda ifade bulan dramatik şimdiki zamana nazaran -miş'li geçmiş zamanda ifade edilen geçmişte buluvermektedir. Faulkner, eserin bilinç akışı veya başkişinin serbest çağrışımlardan oluşan dramatik yapısı içinde kronolojik zamanı belirtmek için büyük gayret göstermiş olsa da,

okuyucunun çeşitli tecrübe bloklarını bütün ayrıntılarıyla kronolojik bir sıraya koyabilmek oldukça zordur.

Eserin yapısında sentezleyici unsur olarak karakter unsurunun kullanıldığı açıktır. Faulkner, geleneksel romanda hâkim olan özet, tasvir, tahlil gibi anlatım tekniklerine hemen hemen hiç yer vermemekle, başkişisinin ruhsal tecrübesinin dramatik bir şekilde, tecrübe ile okuyucu arasına girmeksizin vermektedir. Okuyucu, çocuk, genç adam ve olgun Ike McCaslin'in bilinç akışlarında içice verilen, farklı moral seviyeleri temsil eden ruh tecrübelerini dolaysız bir şekilde yaşayarak öğrenmektedir. Bu bilinç akışları ve çeşitleri bilinç seviyelerinin süzgecinden geçerek okuyucuya gelen hikâye içinde sahne ve tasvirler de yer almaktadır. Ustaca kullanılan sahne tekniğiyle yazar, roman karakterlerini çeşitli bakış açılarından ve kendi söz ve davranışlarıyla objektif bir şekilde çizmektedir. Böylece Ike Mc Caslin'in ruhsal büyüme sürecini çeşitli seviyelerde takip eden okuyucu, sübjektif tecrübenin derinliklerine indikçe, onu çeşitli boyutlarda öğrendikçe, tecrübenin objektif boyutlarını da görmektedir.

Eserde Ike'ın evrenin sırlarına erdiği, Tanrı'nın insanla, insanın insanla ve insanın tabiatla olan ilişkisini kavradığı bölümler, I., II. ve III. bölümlerdir. Ancak III. bölümün ikinci yarısında; yani Ike, on üç yaşında evrenin sırlarına erdikten sonra "Lion" adlı köpeğin öldürücü bir silah olarak eğitilmesi ve "Yaşlı Ben" adlı ayının öldürülmesi yer almaktadır. V. bölümde, on sekiz yaşındaki Ike, yaşayarak öğrendiği tecrübenin felsefesini yapmakta ve eriştiği akıl seviyesinin metafiziğini açıklamaktadır. IV. bölüm ise, Ike'nin vahşi tabiatla yüz yüze gelerek edindiği ahlâki değerlerle, Amerika'nın güney eyaletlerindeki maddeci ve ahlâksız hayat tam bir tezat teşkil edecek şekilde verilmek-

tedir. Bu bölümde Ike'ın evrenin sırlarına erdikten ve aslında insanlık tarihi kadar eski olan İncil'den alınmış yeni değerlerini seçtikten sonra ve bu seçimin tabiî bir sonucu olarak içinde yaşadığı toplumu ve onun yozlaşmış değerlerini reddedişi yer almaktadır; Romandaki, her bölüm, eserin organik bütünlüğü için gereklidir. Eserin giriş bölümünde, Ike'ın Âdem'in cennetten kovulmadan önce sahip olduğu değerleri edinmesi, eserin dönüm bölümünde vereceği önemli kararı etkileyecektir. Yani giriş, dönümün sebebidir. Dönüm ise, Ike'ın içinde büyüdüğü toplum değerlerini yeni değerler için reddetmesini sağladığı için, sonucun sebebidir. Böylece eserde psikolojik bir gelişmenin dramatik yapısı, sebep-netice ilişkisi içinde, bütün boyutları ve canlılığıyla somut olarak sunulmuştur.

Eserin temel çatışması, madde ve ruh, toplum-birey, zekâ-hayal gücü, plütokratik yönetim ve demokratik yönetim anlayışları, kötü ve iyi, yaradılışın karanlık ve aydınlık güçleri, tabiat ve medeniyet arasındadır. Faulkner, ekonomisini kölelerin alınteri üzerine inşa etmiş, kendisinin olmayan para ve toprağa sahip çıkmış, ırkçı ve insan haklarını ihlâl eden, Tanrı'nın ve tabiatın kanunlarını çiğnemiş bir toplum içinden çıkmış olmasına rağmen, gerçeğin ruh-beden, zekâ-hayal gücü, varlığın aydınlık ve karanlık güçleri, tabiat ve medeniyet gibi birbirlerine zıt görünen bu unsurların aynı gerçeğin farklı görünüşleri olduğunu savunmaktadır ve Amerika'da Âdem idealinin gerçekleşmesi için, bu unsurların denge içinde yer almaları gerektiğini vurgulamaktadır.

Ike McCaslin'in evrenin gerçeklerine vakıf olma sürecini anlamak için, Ayı'yı sembolik boyutlarıyla görmek ve eseri sembolik terimler içinde yorumlamak gerekir. Eserde on yaşında bir çocuk olan Ike ve romandaki sosyal ortamı

oluşturan amcası McCaslin Edmunds, Majör de Spain, General Compson, Walter Eweli, Boon Hogganbeck, Tennie'nin Jim'i ve Sam Fathers gibi karakterler, vahşi tabiatın kucağına atılmakta, ormanda ava gitmektedirler. Orman, Faulkner'ın yarattığı bütün imajlar göz önüne alındığında, ana rahminin sembolü olup çıkmaktadır; ıslaktır, karanlık ve koyu yeşildir. Ike ormana dalışında, sanki kendi doğumuna şahit olmaktadır, (Faulkner, 1942: 190). Kesif ormanda ilerleyen Ike, yolunu güçlükle açmaktadır; fakat açtığı yol, onun arkasından hemen kapanmakta ve bu yolculuk, geriye dönüşü olmayan bir çıkış olmaktadır. Vahşi tabiat, karanlık ve sır doludur. Onun içinde ilerlemek, duyu organlarından ziyade, sezgiyle mümkün olmaktadır. Biraz Kızılderili, biraz da zenci kam taşıyan Sam Fathers, Ike'in rehberidir ve kirvesidir. Ike'ın erkekliğe erişmesi onun yardımıyla gerçekleşmektedir. Sam Fathers, Coleridge'in Yaşlı Denizci'si gibi, büyük ıstıraplar pahasına evrenin sırlarına ermiş gerçek bir Âdem'dir. Hayatın bütünlüğüne inanmakta, insanın soyluluğunu, sevgi ve şefkati temsil etmektedir. Gerçekte Sam Fathers, insanın cennetten kovulmadan önceki bütünlüğüne ve değerlerine sahiptir. Sam, Yaşlı Ben'in, Ayı'nın temsil ettiği madenin ruhunun sırlarını bilen tek kişidir. Yaşlı Ben avlanacak bir ayı olduğu kadar, tabiatın dehası, yaratıcı gücü, sevgi, şefkat ve koruyucu cesaretidir ve muhteşemdir. Ike'ın V. bölümde anlattığı metafiziğin özüdür. Çokluktan oluşmuş, tekliğin özü ve bütünleştirici gücüdür. Gerçek hem madde hem de mananın oluşturduğu bir sentez ise, Ayı bu sentezi oluşturan ve yaratan ruhtur. O, kusursuz ve muhteşem insanın sembolüdür, (1942: 192). Ike, hür iradesini kullanarak hayatta arayışı seçen tek karakterdir. Arayış, tahammül, ıstıraba dayanıklılık, alçak gönüllülük ve gerçek cesaret ister. Çok kinayeli bir şekilde ormana avlanmaya çıkan Ike, eriştiği

aklın sonunda avlanmamayı öğrenecek, yaşlı Ben'in sevgi dolu, koruyucu cesaretini edinecektir. Ike, Sam Fathers'in rehberliğinde, insan zekâsının icatları olan silâhını, pusulasını ve saatini terk edip Ayı'yı yani tabiatın ruhsal boyutunu aramaya çıkmaktadır. Zekânın potansiyelleri tüketildikten sonra, gerçeği sezgi ve hayal gücüyle aramak gerekmektedir. Ike da, Ayı'yı ve onun temsil ettiği evrenin ruhunu sevgiyle ve gerçek cesaretle arar ve bulur. Ike'ın avdan öğrendiği şey, gerçek cesarettir, sebatla desteklenen ve gücünü sevgi ve imandan alan koruyucu cesarettir. Ike, Tanrı'nın evreni insan için, insanı da evreni korumak için yarattığını, insanın insanla olan ilişkisinin sevgi, eşitlik, kardeşlik ve adalete dayandığını öğrenir. İnsan, Tanrı'nın bahşettiği zenginlikleri korumak, eşit imkânlarda onlardan faydalanmak, çalışmak, sebat etmek, zorluklara tahammül etmek ve kendisiyle gurur duymak için yaratılmıştır; Tanrı'nın yeryüzündeki vekilidir, (1942: 241).

Hikâyede "Lion" adlı köpek, Ayı kadar muhteşem bir varlıktır. O da, tabiattan bir parça, bütünün bir parçasıdır. Avlanır; Ayı'yı öldürmek üzere eğitilir. Ike, on altı yaşındayken gidilen son avda Lion, Ayı'ya saldırır. Ayı tarafından ölümcül bir şekilde yaralanan Lion'u yarım-kan kızılderili Boon, ölmesine engel olamasa da kurtarır ve Ayı'yı öldürür. Faulkner'ın yarattığı imajlarda Lion, bir lokomotif gibidir; kurşunî rengiyle öldürücü bir silaha benzemektedir. Lion, tabiatın yine muhteşem olan maddî gücüdür; nihaî gerçeğin önemli bir unsurudur; Ayı'nın temsil ettiği koruyucu, sevgi dolu, müşfik cesaretin emrinde olduğu sürece insanlığın hizmetindedir. Ancak tabiatın maddî unsuru, manevî değerlerden mahrum edilip bencil amaçlara alet edildiği zaman, zalim ve tahripkâr olmaktadır. İşte Lion da zalim, sevgisiz, tahripkâr bir güçtür. Boon gibi. Yine de maddenin ruhsal boyutlarını, onun arkasındaki ahlâki

değerleri temsil eden Ayı, Boon olmaksızın, tahrip etmeye, manayı korumak için tahrip etmeye muktedirdir. Boon, kıt zekâsı ve korkunç fiziksel gücüyle manayı öldüren ve maddeyi manadan ayıran insandır. Gerçeğin maddî ve manevî unsurlarını birbirinden ayırıp birbirine karşı kullanmak; ancak geri zekâlı bir insanın gerçekleştirebileceği bir iştir. Ike gibi evrenin sırlarına ermiş, Tanrı'nın sonsuz şefkat ve koruyuculuğuna inanmış bir kişinin şiddetle reddedeceği bir günahtır.

Eserin IV. bölümünde yirmi bir yaşına basan, Ayı'nın ve Lion'un temsil ettiği değerlerin ve moral seviyelerin bilincine varan Ike, çiftlikteki hesap defterlerini inceler ve zaten çok iyi bildiği çirkin gerçekleri öğrenir. Bu defterlerde beyaz güneylilerin zenci güneylilere karşı işledikleri günahların kayıtları vardır. Beyazlar, kendi çıkarları için, kendi öz kardeşlerini her anlamda bencilce kullanmış, insan haklarını çiğnemiş, onları en tabiî haklarından mahrum etmişlerdir. Bu bölümde Ike, amcası McCaslin'e karşı Marksist olmayan, daha çok İncil'deki değerlere dayanan toplumcu hayat görüşünü savunmaktadır. Ike, ona tabiatın bütün zenginliklerinin sevgi, adalet ve mutlak eşitlik ilkelerine göre insanın hizmetine amade olmasının Tanrı buyruğu olduğunu söyler. Faulkner da Dostoyevski gibi, "Tanrı yoksa her şey mubahtır" demekte ve tabiatın maddî gücünü, manevî değerlerin emrine vermek istemektedir. İnsan bedensel ve ruhsal potansiyellerini güzel ahlâkın emrine vermek, Tanrı'nın kendisine emanet ettiği tabiatın zenginliklerini insanlığın refah ve mutluluğu için kullanmalıdır. Ayı'yı ve onun temsil ettiği değerleri yok etmemek, avlanmamak, gerçek cesaretin ve soyluluğun gereğidir. İnsan, güçlerini ahlâkî değerlerden yoksun kıldığı zaman, bu güçlerin Lion gibi öldürücü birer silaha dönüşmesi beklenmelidir.

VI
ÖRNEK İNGİLİZ ROMANLARI

TESS

Thomas Hardy (1840-1928) natüralizm gibi bir hayat felsefesinin içine "Tess" (*Tess ofthe d'Urbervilles)* (1891) adlı büyük trajedisini yerleştirmiştir. Bu felsefenin, insanı kimyasal etki-tepki maddesi ve biyolojik kalıtımının mahsulü olarak görmesine rağmen, Hardy, böyle bir felsefeyi çerçeve olarak kullanmış ve onun içinde büyük bir trajedi yazmanın mümkün olduğunu göstermiştir. Büyük trajedi yazarları Sofokles ve Shakespeare, sınırlı olanın sınırsızla, insanın kaderiyle olan savaşını trajedinin özü olarak kullanmış ve sınırlılığına rağmen, birer kahraman olan karakterlerine ilâhî kaderle savaşmak fırsatını tanımışlardır. Onların yarattığı büyük trajedilerde, zaten bir kahraman olan insan, içinde bulunduğu sosyal şartlar ve kendi sınırlılığına rağmen, kendi potansiyellerini geliştirmekte, ilâhî aslı-

na benzemekte, kendi sınırlılığının sembolü olan moral körlüğünün (tragic flaw) bilincine varmakta ve daha büyük bir kahraman olarak kaderine yenik düşmektedir.

Bu büyük yazarların trajedilerinde, insan, kendi ruhunda, içinde yaşadığı toplumda, dünyada ve evrende varlığına inanılan ahlâk düzenlerini, kendisinin moral körlüğünden dolayı, işlediği günah veya yaptığı hatayla bozmaktadır. İnsanın içinde de yaşadığı bu ahlâk düzenlerinin, kendilerini restore etmeleri bir ahlâkî mecburiyet olduğu için, onu bozan kahramanın telef olması kaçınılmazdır. Okuyucu, bir yandan özündeki kahramanlık potansiyellerini geliştiren ve sonuçta daha büyük bir kahraman olan insana hayranlık duyarken, öte yandan da onun hak etmediği biz cezayla da ziyan oluşundan dolayı acı çeker. İşte büyük trajedide yüceliğine rağmen, sınırlı olan insanın kaderine yenik düşmesi vardır. Bunun inançlı bir toplumda ilâhî adaletin yerine getirilmesi ve ahlâkî düzenin tazelenmesi olarak görülmesi, insana yaşama sevincini tattıran ve önündeki geleceğe ümitle bağlanmasını sağlayan bir olgudur.

Bir natüralist ve pesimist olan Hardy'nin felsefesinde, ne insanın ruhunda ne de içine doğduğu dünyada ve evrende, Sofokles ve Shakespeare'in inandığı anlamda bir ahlâk düzeni vardır. İnsan milyonlarca yıldır sürüp gelen bir evrim sürecinin mahsulüdür ve evrimin daha ilkel safhalarında yaşamaktadır. Aynı süreci yaşayan tabiat da, daha evrimin başlarındadır ve onu tanımlayan en uygun kelime kargaşadır, "kaos"tur. Tabiat, dünya, evren, hiçbir ahlâk sistemine tabî olmayan, "amoral" bir varoluşu sürdürmektedir. İnsan ve içinde yaşadığı toplumun "ahlâkî" olmak adına yarattıkları sistemler, nisbî anlamda gerçeği temsil etmekte ve tabiatla çatışma durumunu yaşamakta-

dır. Sofokles ve Shakespeare'in yaşadıkları dünyalarda, sistem hiyerarşisinin temeli olan, mutlak anlamda hakikati, güzeli ve doğruyu temsil eden bir Tanrı vardır. Bu Tanrı, Darwin'in evrim teorisinin yarattığı fikir fırtınasında yok olmuştur. Bu durumda insan, hem kendi ruhunda, hem de dış dünyada varlığını ve hükmünü sürdüren, sosyal ahlâkla bağdaşmayan, tabiat güçleriyle ve evrensel güçlerle savaşmak zorundadır.

İşte Thomas Hardy, Tess'te eğitimi sınırlı, tecrübesi sınırlı; fakat içinde yaşadığı maddî ve manevî imkânsızlıklar içinde bile, sahip olduğu erdemler sayesinde, kendi içinde, toplumda ve dış dünyada yaşadığı mücadeleye rağmen, ahlâkî inançlarını eyleme dönüştürebilen, cesareti, sabrı, tahammülü, çalışkanlığı, bağımsızlığı ile insanlığa örnek olabilecek bir genç kadını, yarattığı trajedinin merkezine yerleştirmiştir. Ve de amoral bir dünyada bile, insanın bu erdemler sayesinde nasıl yücelebileceğini bize göstermiştir. Burada çaresizlik, pesimizm; trajedi kahramanının ahlâkî ideallerine bağlılığından dolayı, böyle amoral bir dünyada telef olmasında değildir. Eserdeki pesimizm, Tess'in ahlâkî ideallerine bağlı kalırken, gerçeklere olan körlüğün hiç farkına varmayışından ve böyle bir ziyanın farkında bile olmayan amoral bir alemde yaşayışından kaynaklanmaktadır. Tess'in kaybı, adaletli ve güzel bir dünya yaşamaya devam etsin diye değildir. Hardy'ye göre "her şey"in "boş" oluşu acıdır. İşte Hardy, bu anlamda karamsar bir dünya görüşüne sahiptir. Hardy'nin insanı içine yerleştirdiği dünya ve evreni, onun "Kader" (Hap) adlı şiirinde açıkça görmekteyiz. O, şöyle diyor (*Modern Poets ofBritain*, V, I; 10):

Eğer gazap dolu bir Tanrı bana seslenseydi,
Gökyüzünden bakıp haline gülseydi ve şöyle deseydi;

"Sen zavallı muzdarip şey, ızdırabın sevincindir,
Kaybolan aşkın nefretimi körükler.
" Ben de dişlerimi kenetler, ölümü beklerdim.
Hak etmediğim bu gazaba karşı tahammülümü sabrıma eklerdim.
Benden çok güçlü olan Tanrı'yı düşünür, kendimi teselli ederdim,
Akan göz yaşlarımın sebebi "O" dur derdim.
Ama hiç öyle değil! Mutluluklar ansızın ölür,
Ümitler goncayken solar, nedendir?
"Hayat" denen kıyım, güneşi ve yağmuru engeller,
Zaman zar atar, mutluluğa zehir katar.
Kör talih insanın bahtına düşen sevince azap kadar, acı katar.[*]

Görüldüğü gibi, Hardy'nin insanı, tanrısız bir evrende şans eseri, kendisini evrimin erken bir safhasında bulmuştur. Şiirdeki mask, Hardy ile hemen hemen aynı bakış açısını paylaşmaktadır. Ona göre, evrende insanın iyilik ve mutluluğunu düşünen, ilâhî adaletin gerçekleşmesini sağlayan bir Tanrı'nın varlığı şöyle dursun, insanın felâketini hazırlayan ilâhî bir güç bile yoktur. Şiirdeki mask, böyle zalim bir gücün varlığını bile yokluğuna tercih etmektedir; çünkü hiç olmazsa, onun varlığında, kendini onun zalim düzenine karşı hazırlamak imkânına sahip olacaktır. Ama insan, şansın, kazanın ve tesadüflerin kol gezdiği, hiçbir ahlâk düzenine sahip olmayan, anlaşılması zor, daha doğrusu henüz sırları çözülmemiş olan bir kaosun ortasındadır. Böyle bir evrende insanın, hem kendi ruhundaki, hem de dışındaki tabiat güçlerine ve evrensel güçlere karşı savaşması ve kurulu düzen içinde erdemli kalabilmesi ve kaçınılmaz olan kaderine boyun eğmesi, klasik trajedide olduğu gibi, zaten var olan bir ahlâk düzenini ihlâl ettiği için

---

* Çeviri: S. Kantarcıoğlu

cezasını bulmasından daha korkunç bir kaderdir. İnsan, hiçbir amaca hizmet etmeyen bu kaosta bir kahraman da olsa, telef olup gitmektedir.

Şimdi Hardy'nin trajedi kavramına çeşitli bakış açılarından ışık tutmak, konuyu daha iyi anlamamızı sağlayacaktır. F. Manning, "Karakter Romanları ve Çevre" (Novels of Character and Environment, 1912) (Draper; *Hardy; The Tragie Novels*, 1975: 60) adlı makalesinde, yukarıdaki tezi bir bakıma destekleyen fikirlerini açıklamaktadır: Ona göre, büyük trajedi; yani klasik trajedi, hayatı bütünüyle; yani hayatı trajik ve komik yönleriyle gören trajedidir. "Büyük sanat eserleri, Sofokles'in veya Shakespeare'in eserleri, bizi varoluşumuzla ilgili olarak kötümser duygularla bırakmaz. Büyük eserlerde "... ıstırabın dinişi ve mutluluğun, yaşama sevincinin bize geri dönüşü vardır" (a.g.e.; s. 59). Ona göre, trajedi kahramanının moral körlüğünün sonucu olarak bozulan evrensel ahlâk düzeninin restore edilişi ve moral körlüğün bilinçlendirilmesi ümit vericidir. Manning'e göre, hayatın sadece trajik yönünü vermeye niyetli olan Hardy, eserlerinde insan hayatını bütünüyle vermeye niyetli görünmediği için, Sofokles ve Shakespeare gibi büyük bir trajedi yazarı sayılmaz. Yine de Manning, Tess'i büyük bir sanat eseri olarak görür (Draper: 62):

> *Tess, duygusallığın zirvede olduğu büyük bir eserdir, kendi çeşidinde bir şaheserdir; fakat kendine özgü bir büyüklüğe sahiptir, Victoria çağında hiçbir yazar, Hardy'nin sahip olduğu duygu derinliğine ve sezgi gücüne sahip değildir.*

David Herbert Lawrence ise, "Gerçek Trajedi" (The Real Tragedy, 1914) (Draper; *Hardy. "The Tragie Novels*, 1975: 76-74) adlı makalesinde, Hardy'nin trajedi kahra-

manlarının, diğer trajedi kahramanları gibi, içinde bulundukları sosyal değer sistemlerinin dışına çıkmadıkları için ve daha büyük bir değerler âlemi olan tabiata ve onun gerçeklerine uymadıkları için, trajik sonlarını yaşadıklarını söyler. Ona göre de büyük trajedi kahramanları Sofokles ve Shakespeare'in trajedilerinde olduğu gibi, varlığına inandıkları makrokozmik güçlerle savaşırlar ve eşit olmayan bu savaşın sonunda, kendi moral körlüklerinin de katkısıyla, hak etmedikleri bir cezayla telef olurlar. Hardy'nin trajedilerinde ise, kahramanlar, kendi içlerinde ve dışlarında olan tabiata karşı savaşır ve onlara yenik düşerler. Yani tabiatın henüz bilinmeyen sırları karşısında ve tabiatın güçleriyle savaşırken, sosyal ideallerine sarılan Hardy kahramanları, tabiat güçlerine yenik düşerler (a.g.e.; s. 71):

> *Oedipus, Hamlet, Macbeth kendilerini devasa tabiat güçleriyle karşı karşıya bulurlar ve bu güçler onların ölümüne sebep olur. Halbuki; Anna Karenina, Eustacia, Tess, Sue ve Jude, kendilerini insanların kurduğu düzenin kanunlarıyla savaşır bulurlar, kendilerini bu değerlerden koparamazlar ve (kendi içlerindeki ve dışlarındaki) tabiat güçlerine yenik düşerler. Onların gerçek trajedileri, aslında henüz yazılmamış olan daha yüce bir ahlâk düzenine bağlı olmamalarından kaynaklanır. Bu yüce değerler sistemi, mümkün olsaydı, Anna'ya sabırlı olmasını ve toplumdan hakkı olanı almasını, Vronsky'ye kendisini sistemden koparmasını, onun dışına çıkmasını; yani birey olmasını ve Anna ile birlikte yepyeni bir ahlâk sistemi kurmasını, ... Tess'e ise, Angel'a sahip çıkmasını söylerdi. ...Halbuki onlar Tanrı ile değil, içinde bulundukları toplumla savaşırken, daha büyük değerlere sırt çevirmektedir ve onları insanların hükümleri öldürmektedir. Ne kendi ruhları ne de tabiatın kanunları onlara zarar vermektedir.*

Kısaca Lawrence, Hardy'nin kahramanlarının tabiata ve insan tabiatına ters düşen toplumsal törelerin kurbanı

olduğunu vurgulamakta ve onların asıl barışık ve bağdaşık yaşamaları gereken güçlerin, tabiat kanunları olduğunu söylemektedir. Hardy'nin kahramanları, sosyal töreleri tabiat kanunlarına ters düştüğü için, kendilerini hiç bilmedikleri ve farkında olmadıkları bu iç ve dış güçlerle karşı karşıya buldukları zaman, savunmasız kalmakta ve hayatlarını kaybetmektedirler. Bu durumda Tess'in ahlâkî ideallerine son derece bağlı olduğu ve ıstırap çekme ve tahammül etme kapasitesi çok yüksek olduğu için, eylemsiz kalarak bastırdığı güçler, onun en zayıf anında bıçağı Alec'in kalbine saplamasma sebep olmaktadır.

"Virginia Woolf, "Thomas Hardy'nin Romanları, 1928 (The Novels of Thomas Hardy) (Draper, 1975: 76-77) adlı makalesinde, Hardy'nin karakterlerinde büyük trajedi karakterlerinin sahip olduğu boyutları bulmaktadır. Woolf onların "... tanımı imkânsız, ... aşk gibi, nefret gibi, dayanma gücü gibi, acı çekme gücü gibi" barındırdıkları niteliklerle, hayatla ve tabiatla mücadele ettiklerini ve büyük trajedi kahramanları gibi; bu büyük güçlere yenik düştüklerini söylemektedir.

Douglas Brown "Karakter Romanı ve Çevre": (Novel of Charecter and the Environment, 1954) (Draper; *Hardy; The Tragic Novels;* 1975: 166) adlı makalesinde, trajedinin insanüstü güçlerin insanın kaderine yön vermesini konu edindiğini söylemektedir. Ona göre Tess'te eserin kahramanı Tess, tabiatın canlılığını, yüceliğini ve saflığını temsil etmekte ve onun kişiliğinde bu değerler, Angel Clare'in temsil ettiği şehrin değerleri, ekonomik ve endüstriyel değerler tarafından yok edilmektedir. Böylece insan, farkında olmaksızın tarihî bir perspektifin içinde yer alan ve başat olan değerler arasındaki diyalektik çatışmanın aracı hâline gelmektedir. Sonuçta insan, tarihî süreç içinde kendi-

sinin çok üstünde olan ve yenemeyeceği, yönlendiremeyeceği güçlerin kurbanı olmaktadır. D. Brown şöyle söylemektedir (Draper, 1975: 159-160):

> *Hardy'nin insan kaderine hükmeden insanüstü güçleri, romanlarında güçlü bir temadır. Clare, hikâyede ima edildiği gibi kendi dışında insanüstü bir iradenin etkin bir enstrümanı olmaktadır; bu irade veya güç, kahredici şehir hayatının özüdür, şehir hayatının, endüstriyel hayatın yarattığı bilinçtir ki bu bilinç, tabiatın ve köy hayatının dışındadır. Bu güç, niyeti olmasa da, tabiattaki canlılığı ve yüceliği mahvetmeye yöneliktir. ...Hardy, köy ve tabiat hayatının şehir güçleri tarafından yok edilişini hissetmekte ve bütün güzelliklerin yok oluşundan ümitsizlikle söz etmektedir. ...Tess, Marlott'ta hasadı toparlarken ve sabahın erken saatlerinde Talbothays 'de kusursuzdur; çünkü Tess, sadece bekâreti ve temizliği temsil etmekle kalmamaktadır, o aynı zamanda bir köy kızıdır: O, çökmek üzere olan ziraat toplumunun da temsilcisidir.*

Thomas Hardy'nin "Tess" *(Tess of the d'Urbervilles)* adlı eserinin büyük bir trajedi olduğunu tespit ettikten sonra, eserin biçimsel özelliklerini gözden geçirmekte fayda vardır; çünkü bizi öze götüren araçlarımız, eserde kullanılan biçimsel kategorilerdir. Hardy, Tess'te hikâyesini kendisinin sanatçı kişiliğiyle hemen hemen aynı bakış açısını paylaşan, dramatize ettiği, gözlemci ve hemen hemen her şeyi bilen bir hikâyeciye anlattırmaktadır. Bu demektir ki Hardy, hikâyeyi anlatan kişinin bakış açısı ile kendi bakış açısı arasında bir kinaye mesafesini hemen hemen kullanmamaktadır. Eserde kinaye mesafesini, her şeyi bilen ve şahıslandırılmış olan hikâyecinin bakış açısı ile diğer karakterlerin bakış açıları arasında aramak gerekmektedir. Hardy, eserinde geleneksel anlatım tekniklerini yoğun bir biçimde kullanmaktadır. Eserde diyalogların dışında, ruh çözümlemelerinde ve ayrıntılı tasvirlerde, hikâyeyi anla-

tan kişinin varlığı, yönlendiriciliği hissedilmektedir. Hardy'nin seçtiği ve kullandığı kelimeler, sanatlı veya sanatsız dil, her yönden okuyucuyu yönlendirmek görevini icra etmektedir. Hardy'nin bu aydınlatıcı, yönlendirici yorumlarından istifade etmeyenler sadece roman karakterleridir, onlar kendi savaşlarını vermeye ve kendi kaderlerini yaşamaya mahkumdurlar. Onlar, kendi içlerindeki ve dış dünyadaki ve toplumdaki güçlere karşı, opak bir âlemde, yapayalnız savaşmak durumundadırlar. Hardy'nin geleneksel roman tekniklerini kullandığı bu eser, geleneksel romanla modern roman arasındaki bir geçiş noktasında yerini almaktadır.

Romanın yapısına gelince, bu büyük trajedide karakter unsurunun sentezleyici unsur olarak kullanıldığı bir gerçektir. Hardy'nin natüralist felsefesi, felsefî terimlerde değil; romanın kahramanı olan Tess'in tecrübesi içinde ve tecrübenin terimleri içinde ifade kazanmaktadır. Eserin belkemiğini Tess'in yaşadığı büyüme süreci oluşturmakta, bu büyüme süreci içinde yer alan olaylar katı bir mantık dokusu ve sebep-netice zinciri içinde ifadelerini bulmaktadırlar. Bu durumda bu eser, dramatik bir yapıya sahiptir, denebilir; Tess'in yaşadığı trajik tecrübeyi bu dramatik yapı içinde bulduğumuzu düşünürsek, Hardy'nin felsefesini ve sosyo-kültürel unsurları eserin komik unsurları olarak görebiliriz. Tess'in yaşadığı trajik tecrübenin içinde köşe taşları olan olaylar, öyle sıkı bir mantık dokusuyla birbirine bağlanmışlardır ki onlardan bir tanesinin eksikliğinde, pek çok unsurdan oluşmuş, organik bir bütün olan eser, ciddi bir şekilde hasar görecektir.

Hikâyenin geçtiği yerler, Londra'ya dört saatlik bir mesafede bulunan henüz endüstrileşmemiş bir alan olan Wessex'in içinde yer almaktadırlar. Bu bölgede insanlar,

toprağa bağlı bir hayat sürmektedirler. Demiryolu bu bölgenin çevresini kuşatmakta; fakat içine girmemektedir. Hardy, eserin birinci ve ikinci bölümlerinde, trajedinin geçtiği yerleri medeniyetten koparmakta ve bölge halkına toprağa ve tabiat şartlarına bağımlı bir hayat sürdürmektedir. Bu kendi yalnızlığına terk edilmiş alanda, Tess'in bir yerden bir yere gitmesi saatler ve günler almakta ve onun fiziksel anlamda bitip tükenmesine sebep olmaktadır. Hikâyenin birinci bölümü "Marlott" adında bir vadi köyünde başlamakta, yine aynı alanda yer alan Trantridge'de gelişmekte ve trajik bir şekilde yine Marlott'ta bitmektedir. Hardy, kahramanı Tess'in köyü Marlott'un bulunduğu vadiyi "... dağlarla çevrilmiş ve dünyadan tecrit edilmiş ... büyük ölçüde turistlerin ve manzara ressamlarının çiğnemediği" (Tess, 18) küçük ölçekli tarım alanlarının bulunduğu yemyeşil bir yer, tepeleri karlı, ormanla kaplı dağların kuşattığı bir vadi olarak tasvir etmektedir.

Hikâye, beyaz esvaplar içinde bir grup genç kızın, pagan bir geleneği, tabiattaki uyanışı kutsamak için, bir mayıs günü yemyeşil bir çayırda yaptıkları dansla başlar. Tess, "... öteki kızlardan daha güzel olmayan; ama güzel ve alımlı genç bir kız" (Tess, 21) olarak takdim edilmektedir. Tess'in "gonca" gibi ağzı ve iri masum gözleri, yüzüne mana ve renk katmaktadır. Hardy, Tess'in başına bağladığı kırmızı kurdeleye özellikle dikkatimizi çekmektedir. Tess'in beyaz esvabı masumiyet ve bekâreti temsil eden geleneksel bir sembol olarak kullanılırken, başına bağladığı kırmızı kurdele, bu masum ve bakir genç kızın gelecekte yaşayacağı kanlı ve acı tecrübelerin habercisi olmaktadır. Aynı şekilde vadi de henüz şehirleşmenin tahrip edilmediği, yemyeşil bir cennet olarak sunulmaktadır (Tess, 19):

Sahilden içeriye doğru ilerleyen bir kişi, yirmi mil kadar kalkerli bir araziden ve mısır tarlalarından geçtikten sonra, aniden Marlott'u bir harita gibi gözleri önüne seren bir manzarayla karşılaşır ve şaşırır. Gördüğü manzara, geçtiği yerlerden çok farklıdır. Arkasında kalan dağlar sanki açılmışlardır. Güneş, manzaraya açıklık veren, sınırları çizilmemiş tarlaların üzerine ışıklarını saçar. Yollar beyazdır; bahçeleri sınırlayan çitler alçaktır ve atmosfer berraktır.

Tess; fakir, cahil, Batıl inançlarla yaşayan, fikir hayatı uykuda, çok çocuklu bir ailenin en büyük kızıdır. Tabiatın küçük bir uzantısı olan bu aile, fakirliği ve çaresizliği ile Tess'in trajedisinde çok önemli bir işlev icra edecektir. Çayırda, mayıs dansında, çok zevkli dakikalardan sonra eve dönen Tess, "... tek bir mumla aydınlatılmış (odanın) melankolik atmosferi" ve insanı aşağılayan sefaleti karşısında vicdan azabı içindedir. O, eve daha erken gelmediği için, kendisini suçlar ve ıztırap çeker. Hardy, daha şimdiden, Tess'in trajik potansiyellerini önümüze sermektedir. Onun sorumluluk duygusu ve ahlâkçı idealizmi daha şimdiden Tess'in trajik zaafı olarak ön plana çıkmaktadır. Tess, bir yandan çamaşır yıkayan öte yandan da tek ayağıyla ailenin en küçük çocuğunun beşiğini sallayan annesini gördüğü an, vicdan azabından kıvranır. Hardy, köydeki ilkokulun altıncı sınıfından ayrılmış olan Tess ile annesi, babası ve kardeşleri arasında, gelişme bakımından iki yüz yıllık bir fark olduğunu belirtmektedir. Göçüp gitmiş aristokrat bir ailenin, d'Urberviller'in bir uzantısı olmakla övünen John ve Joan Durbeyfield, bu safsatayla sarhoş olurken Tess, bu durumun kendilerine bir faydası olup olmadığını soracak kadar yüksek bir bilince sahiptir.

Daha önce de belirtildiği gibi, Hardy, Tess'in yaşadığı trajik tecrübenin dokusunda katı mantık kurallarını kusur-

suz bir şekilde uygulamaktadır. Bir d'urberviller olduğunu öğrenen John Durbeyfield, keyfinden içip sarhoş olduğu için ertesi sabah bal peteklerini pazara götürmek, Tess ve Abraham'a düşer. Alaca karanlıkta yarı uyanık bir şekilde, hayallere dalarak araba süren bu ikili, beklenmedik bir anda, bir kazada, ailenin geçim kaynağı olan atı, Prens'i kaybedince, Tess vicdan azabından kendisini kurtaramaz; onun sorumluluk duygusu ve vicdanî değerleri, bu zararı telafi etmesi için onu zorlar. Hardy, "Hiç kimse Tess'i kendisi kadar suçlamadı." (Tess, 43) diyerek onun taşıdığı vicdan yükünü vurgular. Tess bu zararı telâfi etmek için, Trantridge'de yaşayan –akrabaları olduklarını zannettikleri– zengin d'Urberviller'in yanına çalışmak için gider. Hardy şöyle der (Tess, 47):

> *Her gün giderek artan aile yükünü Tess'in genç omuzlarına yüklüyor göründü. Tess, d'Urberville malikânesinde, Durbeyfield-lerin temsilcisi olmalıydı. Bu çok tabiî idi. Bu olayda şu kabul edilmeliydi ki Durbeyfieldler, en güzel taraflarını dünyaya gösteriyorlardı.**

Tess'in niteliklerine sahip olmayan bir başka genç kız, Trantridge'de tavuklara bakmak gibi bir işi bulamayabilirdi. Ama Hardy, Tess'i öyle cazip bir yem olarak donatır, onu öyle alımlı özelliklerle süsler ve onun karşısına Alec gibi genç bir adamı, avını bekleyen aç bir kurt olarak çıkarır ki Tess'in bütün hayatını karartan tecrübenin yaşanması kaçınılmaz olmuştur. Hardy, önce Tess'i çocuksu yüzü ve zamanından önce gelişmiş vücudu ile, kendisinin hiç farkında olmadığı cinsel bir cazibe odağı hâline getirmiştir. Alec ise, tecrübeli, kararlı ve istek doludur, o hâlde avı-

---

* Çeviri: S. Kantarcıoğlu

nı mutlaka yakalayacaktır. Kaza ve tesadüflerle dolu olan Tess'in dünyasında, doğru adamın doğru kadınla, doğru kadının da doğru adamla karşılaşması bir mucizedir. Hardy şöyle der (Tess, 53-54):

> *İyi kararlarla planlanan işlerin kötü kararlarla bozulduğunu, davetin nadiren davetliyi cezp ettiği, sevilen erkeğin sevişme zamanında nadiren bulunduğu bu dünyada tabiat, zavallı insanı nadiren mutlu sona erdirecek kararlar için ikaz eder. İnsanın gelişmesinin zirvesinde bu anakronizmlerin, gelişmiş bir sezgiyle ve sosyal sistem tarafından yöneltilip yöneltilmeyeceğini merak edebiliriz. ... Fakat bugün bizi oraya buraya fırlatan güçlerin hâkimiyetinde böyle bir şey öngörülemez ve mümkün görülemez. Bu durumda da milyonlarca durumda olduğu gibi; kusursuz bir bütünün yarımları hiçbir zaman birbirini bulamaz.*

Hardy'nin, Tess ve Alec'in durumlarındaki uygunsuzluğu yukarıdaki sözlerle vurgularken, Tess'in Alec tarafından baştan çıkarılması için gereken bütün şartları hazırlamakta büyük ustalık gösterdiğini görüyoruz. Trantridge'de çalışanlar, hafta sonu Chaseborough'ta kurulan fuarda eğlenmektedirler. Bir hafta sonu Tess de onlara katılır. Her zamanki gibi aşırı derecede içip çılgınca eğlendikten sonra, Tess ile Trantridge'e yürüyerek dönen işçi kızlardan Car, Tess ile kavgaya tutuşur. Muhteşem bir ayışığı tabiatı uyuşturucu bir atmosferle sarıp sarmalamıştır. Tess, aşırı derecede yorgundur. Alec, bu fırsatı kaçırmaz ve Tess'i bu kavgadan çekip atının terkisine alır. Hardy, bu kurtuluşu Car'ın annesine şöyle ifade ettirir; (Tess, 84): "Kızgın tavadan ateşe." Tess, kavgadan kurtulurken, zaten fırsat kollayan Alec'in ağına düşmüştür. Tess, yorgun ve bitkindir, bu mesajı anlaması imkânsızdır.

Gece gökyüzünde parlak bir ay vardır; ama yol ve tabiat, garip bir şekilde, kalın bir sis tabakasıyla kaplanmış-

tır. Sis sanki "ayışığını askıya almıştır." (Tess, 86). Sis açık havada olduğundan daha yaygındır. Yorgun olan Tess, Alec'in Trantridge kavşağından bir başka yöne saptığını fark etmez, Tess, kendisini sisle kaplı bir ormanda, Alec'in terkisinde bulduğu zaman, artık yürüyerek eve dönmesi için çok geçtir. Alec, yolu bulma bahanesiyle, Tess'i bir ağacın altında bıraktığı zaman, "... ayın Batışıyla soluk ışığın azalması." (Tess, 89) yani karanlığın artması, Tess üzerinde hem ruhsal hem fiziksel bir etki yapar. Hardy burada şiiri, ayışığını ve karanlığı sembolik olarak da kullanmaktadır. Tess yorgundur, bitkindir ve içindeki tabiatı; yani karanlık güçleri kontrol edecek durumda değildir. Onun zihin faaliyetleri yavaşlamış, bilinci zayıflamış, sisle kaplanmıştır. Tess, kendisini tabiat güçlerine teslim etmiş ve uykuya dalmıştır. Alec'in beklediği an gelmiştir. Tess, artık kolay bir avdır ve gereken mücadeleyi veremez ve direnme gösteremez. Hayatının yanlış adamıyla, bir anlık zayıflığından dolayı, yanlış adımı atan Tess'i Hardy, böylece her türlü karalamaya karşı savunmuştur. Hardy'nin sözleriyle "yanlış adamın yanlış kadınla ve yanlış kadının da yanlış adamla" buluşması "binlerce yıldır analitik felsefenin açıklamakta aciz kaldığı" (Tess, 91) bir durum olarak gerçekleşmiş olur.

Ertesi gün Tess, bekâretini kaybetmiş olarak Marlott'a dönmek üzere, yaya olarak yola çıkar. Kendisine arabayla yetişen Alec'in yardımını çaresiz kabul eden Tess ile Alec arasında geçen aşağıdaki diyalog, yorumsuz olarak her iki karakterin özelliklerini ortaya serer, (Tess, 94-95):

Alec, soğuk bir şekilde sorar:

– Niçin ağlıyorsun?

– Keşke hiç doğmasaydım, ne burada ne de orada.

– Eğer Trantridge'e gelmek istemiyorduysan, niçin geldin?

...

– Yemin ederim bana olan aşkından gelmedin.

– Bu doğru. Eğer senin aşkından gelmiş olsaydım, eğer seni sevseydim, kendimden bu kadar iğrenmez ve zaafımdan dolayı kendimden bu kadar nefret etmezdim. Sadece kısa bir an için gözlerimi kamaştırdın. Hepsi bu kadar. Ve senin ne yapacağını çok geç olana kadar anlamadım.

– Her kadın böyle söyler.

– Bu sözleri ne cesaretle söylüyorsun? diye haykıran Tess'e, Alec, yapabileceği en iyi teklifi yapar.

– Bunun karşılığını son kuruşa kadar ödemeye hazırım. Biliyorsun, tarlalarda ve süthanelerde çalışmak zorunda değilsin. Biliyorsun ki en iyi şekilde giyinebilirsin.

– Senden hiçbir şey almayacağımı sana söyledim.

Tess ve Alec'in birbirine zıt olan karakterlerinin yorumsuz olarak verildiği bu sahnede, Tess'in kadın-erkek ilişkisinde önem verdiği tek şeyin "aşk" olduğunu, Alec'in de her şeyin parayla satın alınabileceğine inandığını açıkça görüyoruz. Alec, açıkça Tess'e metresi olmasını teklif etmektedir. Hardy, Tess'i gurur, öz saygı, cesaret, bağımsızlık, çalışkanlık gibi ahlâkî değerlerle donatırken onun trajik zaafını veya trajik paradoksunu ahlâki idealizminde bulmaktadır. Tess'in bu soylu nitelikleri, onun ailesi ve toplumu içinde yalnızlığına ve anakronik bir varlık sürdürmesine sebep olmaktadır. Tess, içinde yaşadığı topluma ait olmadığı gibi, yüzünde hatlarını taşıdığı aristokrat d'Urberviller ailesine de ait değildir. Marlott gibi bir köyde, çok fakir ve kendisini hiç anlamayan bir ailenin çocuğudur ve sanki bu ailenin bütün yükünü omuzlarında taşımak için doğmuştur. Tess, ailesine karşı hissettiği bu so-

rumluluğu da diğer erdemleri gibi abartmaktadır. O, sanki ana ve babasının da sorumluluklarını taşımak gibi bir görevi üstlenmiş görünmektedir.

Trantridge'den döndükten sonra bir de çocuğu olan Tess, aynı yılm sonunda yavrusunu kaybeder. Aynı yılın baharında tarlalarda çalışan Tess, hem ailesine yardım eder hem de bağımsız ruhunu ve gururunu tatmin eder. Tess, işlemediği bir günahın sorumlusu olarak toplumca dışlanmanm acısını çekerken, tabiat olaylarında bile kendi günahının ve hikâyesinin yankısını bulmaktadır. Hardy'nin dramatik çözümleme tekniğiyle verdiği, Tess'in ruhsal tecrübesi şöyledir (Tess, 104):

> *Bazen garip bir şekilde canlı olan hayali, tabiat olaylarının kendi hikâyesinin bir parçası gibi görünmesini sağlayacak kadar yoğunlaşıyordu. Onlar, daha çok, kendi hikâyesinin bir parçası gibiydiler. Dünya onun için sadece psikolojik bir olaydı ve onun hikâyesini anlatıyordu. Gece yarısı havası ve esintileri, goncalar ve kışın çıplak bıraktığı dallar arasındaki uğultu, sanki onu suçlayan sözlerdi. Yağmurlu günler, zaafın sonucu olarak işlediği ve tamiri mümkün olmayan günahının ifadesiydi. ... Uyuyan kuşlar ve bitkilerden oluşan bahçe duvarları arasında gezinirken, ... kendisini masumiyetin sınırlarını zorlayan, suçla yüklü bir kişi olarak görüyordu.*

Sonuç olarak Tess'in eserin birinci bölümünde yaşadığı ilk trajedinin sebebi, onun masumiyeti, tecrübeden yoksun oluşu ve zayıf bir anında ruhundaki tabiat güçlerine; yani bireysel olduğu kadar da evrensel olan güçlere yenilişidir. Hardy, sosyal gerçekleri inkâr etmeksizin kahramanın trajik paradoksunu ön plana çıkarmakta, Tess'in ahlâkî idealizminin yokluğunda ortaya çıkan ruhsal zaafiyete; yani zayıf bir anında pusuda bekleyen tabiat güçlerine yenilişini vurgulamaktadır.

Tess'in yaşadığı dramatik olaylar dizisinde, birinci safhayı ikinci safhaya bağlayan sebep, onun yaşadığı büyük acılardan sonra hayata ikinci doğuşudur. Hardy, Tess'in dıştan görünüşünü ve yaşadığı yeniden doğuşu dramatik bir teknikle şöyle anlatmaktadır (Tess, 119):

> *... Hemen hemen bir sıçrayışta Tess, basit bir genç kızdan karmaşık bir kadına dönüştü. Düşüncelerinin işaretleri yüzünde, yaşadığı trajedinin izleri zaman zaman sesinde vardı. Tess 'in gözleri daha iri ve daha manalı oldu; o, çok tatlı bir yaratık olup çıkıverdi; yüzü güzel ve çekiciydi, bir veya iki yıl önce yaşamış olduğu şiddetli olaylar, artık onun ruhunu sarsamıyordu. ... Tess, artık ümit doluydu ve sıcacık bir hayatın damarlarında aktığını hissediyordu. Hafızası olmayan bir köşede mutluluğu yakalayabilirdi. Geçmişten kaçmanın ve onun anılarından kurtulmanın yolu, onları yok saymaktı ve Tess, bunu yapabilmek için evden uzaklaşacaktı.*

Hardy, Tess'in bu kararının içine yeni bir trajedinin tohumlarını ekerek ne büyük bir usta olduğunu göstermektedir. Tess'in duygu ve düşüncelerindeki ve kararındaki kinaye açıktır. Hiç kimsenin geçmişinden kaçıp kurtulmak ve yaşadığı azapları ruhundan tamamen silmek gibi bir şansı olmadığını her şeyi bilen gözlemci hikâyeci ve Hardy bilmektedirler. Natüralist gerçekçiliğin romana getirdiği kinaye, olaylara ve karakterlere bir ayna tutarak onları objektif bir şekilde verebilmek, okuyucuyu yönlendiren yorumlarına rağmen, Hardy'nin de dikkatle takip ettiği bir ilkedir. Başta da işaret edildiği gibi, Hardy'nin kullandığı her şeyi bilen, gözlemci hikâyecinin bakış açısıyla karakterlerin bakış açıları arasında büyük kinaye mesafeleri vardır ve bu mesafeler, karakterler yazarın ideallerini paylaşacak ölçüde değişemedikleri için nispeten küçülürler. Gerçekçi idealizmin yer aldığı modern romanda eserin

başkişisi, hem olduğu gibi, hem de olması gerektiği gibi çizildiği için, başkişinin bakış açısı ile yazarın bakış açısı arasındaki kinaye mesafesi, başkişinin ruhsal büyümesini tamamladığı an yok olur; yani bu bakış açıları birbiriyle örtüşürler.

Hardy, Tess'e hayatının ikinci ve çok önemli tecrübesini yaşatmak için, onu Marlott'un güneydoğusundaki bir hayvan çiftliğine götürür. Adı "Talbothays" olan ve süt mamulleri imal eden bu çiftlik, Var Vadisi'ndedir. Tess, yine yapayalnız bir insan figürü olarak vahşi tabiatın ortasında, bazen yürüyerek bazen de kendisine yardım sunan bir arabacının yanında dağ tepe demeden yol alır. Hardy'e göre, "(O) en basitinden en tekâmül etmişine kadar bütün hayatı kuşatan, karşı konulmaz, evrensel ve otomatik bir yaşama sevincini veya zevkini tatma meyline yenik" (Tess, 124) olarak; yani yeni bir yaşama sevinci ile kanı kaynayarak yeni hedefine doğru tek başına yürür; bağımsızlık onun kanında vardır. Talbothays'a varan Tess, yine güzelliği ve cazibesiyle ilgi merkezi olur. Hardy özet tekniğini kullanarak Tess'in fiziksel ve ruhsal özelliklerini şöyle ifade eder (Tess, 119):

> *Denebilir ki annesinin çok geniş olmayan ailesinden gelen ve yaşadığı acı tecrübeden sonra, Tess'in yapı itibariyle sahip olduğu tabiî enerji onun bütün benliğini zaptetmişti. Gerçeği söylemek gerekirse, kadınlar bu gibi küçük düşürücü olayları yaşar ve eski enerjilerini tekrar kazanırlar ve etraflarına yine arayan gözlerle bakarlar. "Hayat varsa ümit de vardır" hükmü, bazı teorisyenlerin söyledikleri gibi, ihanet gören kişi için geçerli bir hükümdür.*

Hardy, Var Vadisi'ni işlevsel bir tasvirle önümüze sermektedir. Eğer Marlott, Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmadan önceki masumiyetine fon olmuşsa, Var Vadisi

de onların cennetten kovulmadan hemen önceki ruh durumlarına uygun bir çerçevedir. Hardy şöyle der (Tess, 145):

> *(Bu vadide) nehir, yükseklerden doğmuş ve oradan sürüklediklerini vadiye, yatay bir durumda ufka doğru uzanan bu topraklarda biriktirmiştir. Şimdi yaşlanmış, tükenmiş bir hâlde, yılan gibi kıvrılarak vadiye boşalttığı toprakların arasından akmaktadır*, (Tess, 123).

Nehrin yılan gibi kıvrılarak vadide akışını belirten Hardy, özellikle "yılan" imajını vurgulamaktadır ve Tess'in ikinci denemede de, yine trajedik zaafından, yanlış seçim ve kararlarından dolayı ikinci trajik düşüşüne bizi hazırlamaktadır. Hardy, romanın ikinci bölümünde, Tess'in karşısına Alec'in tam zıttı olan bir karakteri, Angel Clare'i çıkartmaktadır. Angel Clare, Emmister Papazı'nın oğludur, iyi eğitim görmüştür. Kiliseye girmek istemediği ve modern bir çiftçi olmak istediği için Talbothays'te bulunmaktadır. Angel, geceleri elden düşme bir harpla müzik yapmaya çalışmaktadır. Hardy, "... hem enstrüman hem de icraat çok kötüydü." (Tess, 144) demektedir. Ancak duygusal olarak yeni bir aşka yelken açmış olan Tess, yılanın büyüsüne çoktan kapılmıştır, "büyülenmiş bir kuş gibi" bu müziğin cazibesinden kendisini kurtaramamaktadır.

Hardy, Tess'in gerçeklere olan moral körlüğünü, duygusallığını ve büyük bir yaşama coşkusu ve açlığı içinde Angel Clare'in çekim alanına nasıl sürüklendiğini aşağıdaki satırlarda anlatmaktadır. Orta sınıfın bir üyesi olan bu genç adam, kendi sınıfının katı törelerine, ön yargılarına ve idealizmine sahiptir. Alec d'Urberville, ne kadar gerçekçi ve tabiata bağlıysa, şehvete ne kadar düşkünse An-

gel da o kadar idealist ve platonik bir âşık olma kapasitesine sahip bir kişidir, Tess ise gerçekleri görmekten çok uzak, yılanın büyüsüne kapılmış, Angel'in harpından gelen kötü musikiyle kendinden geçmiş bir hâldedir. Hardy şöyle diyor (Tess, 145):

> *Tess, ne zamanın ne de mekanın farkındaydı. Bir yıldız seyrederken istekle ruhunun yücelişi, şimdi farkında olmadan onu kendinden geçiriyordu. Elden düşme harptan çıkan zayıf nağmelerde yüzüyor, bu müziğin nağmeleri meltem gibi ruhuna işliyor ve gözleri doluyordu. Havada uçuşan polenler; sanki notaların görünen sembolleriydi, havadaki nem ise bahçenin coşkudan dökülen gözyaşlarıydı.*

Tess'in duygusal mizacı, Angel Clare'e olan duygularını idealize etmektedir. Kısaca Tess, kendisini gerçeklerden kopuk bir romans duygusallığına kaptırmaktadır. Hardy, hem Tess'i hem de Angel Clare'i duygusal ve hayalperest oldukları için, gerçeği bütünüyle göremeyen; ama onu çarpıtan karakterler olarak aynı manyetik alana koymuş ve onları birbirlerinin hem güneşi hem de gezegeni olarak görmüştür. Şüphesiz ki Hardy'nin onları sabahın erken saatlerinde tabiatla yalnızlıklarını paylaşırken, Âdem ve Havva'ya benzetmesi kinaye mesafesinden verilmiş bir mesajdır. Aslında ne Angel, Âdem ne de Tess, Havva'dır. Hardy onların cennetten kovulduktan sonraki mutlu düşüşü yaşamalarını tercih ederdi; onlar kendi geçmişlerinin gerçekleriyle barışıp birbirleriyle mutlu bir birliktelik yaşayabilirlerdi. Tess, Angel'ı ne kadar platonik boyutlarla zenginleştiriyorsa, Angel da Tess'i o ölçüde idealize etmekte ve kendilerini gerçek olmayan bir dünyada aldatmaktadırlar. Angel'a göre, bu yarı karanlıktaki birlikte yürüyüş, sanki ruhun ölümden sonraki "dirilişi gibidir" (Tess, 153). O, Tess'i Azize Magdelana'ya benzetmektedir.

Ona göre Tess, el değmemiş bir bakiredir; Tess, Artemis'tir ve tabiat tanrıçası Demeter'in bir eşidir.

Öte yandan Tess, "bu sihir dolu hayranlık uyandıran genç adamın bu düşkünler vadisinde nasıl olup da bulunduğunu" (Tess, 147) bir türlü anlayamamaktadır. Ona göre Angel, bu vasat insanlar arasında yaşamak yerine, bir Amerikalı veya Avustralyalı Abraham olabilir, bir monark gibi, sürülerine ve hizmetkârlarına hükmedebilirdi. Kısaca Hardy, Tess ve Angel'ı bu ölçüde gerçek dünyadan koparıp onları romans duygusallığıyla donatırken, onların bu hayal dünyasından gerçek dünyaya trajik düşüşlerini de hazırlamaktadır. Hardy, yine gerçeklerin ve dürüstlüğün yanındadır ve geçmişin hem hâlde, hem de gelecekte olduğunu bize hatırlatmaktadır. Beyinlerinde yarattıkları kişilere âşık olan bu hayalci iki genç, evlendikleri gece birbirlerinin geçmişini öğrendikleri an, Angel için her şey biter. O, Tess'e "Sen benim hayalimdeki kadın değilsin" (Tess, 288) der ve onu terk etme kararını alır. Angel, ayrılma kararından sonra Tess'i ailesine götürür ve Hardy'nin kelimeleriyle "Tess, tepeyi aşar aşmaz... kendi yoluna döner ve onu hâlâ sevip sevmediğini güçlükle hatırlar" (Tess, 288).

Hardy'ye göre, Tess'in kusuru, Angel'ın bakış açısından "saf ve bakir" olmayışıdır. Öte yandan Angel, Hardy'nin bakış açısından, duyguları sığ, steril bir genç adamdır. O ait olduğu orta sınıfın önyargılarını çok ciddiye almakta, ruhunu sıcacık duygulara karşı kapatmaktadır. Hardy; arzu, ihtiras gibi duyguların bolluğunda, her türlü ahlâk kuralını hiçe sayan Alec'i takdir etmez, onu Tess'in bütün acılarının sebebi yapar; ancak Angel'a karşı en keskin silahı olan hicvini kullanır. Hardy'ye göre Angel, Alec'ten daha büyük bir felâkettir. Hardy; zalim, inatçı bir genç adam olan Angel için şöyle düşünmektedir (Tess, 274):

Ruhunun derinliklerinde, kibar ve sevgi dolu olmasına rağmen, gizli bir yerde katı bir mantık vardı. Bu, yumuşak arazideki sert bir maden damarına benziyordu ve bu damar, kendisine dokunan her aletin keskin ucunu eğiyordu. Bu katı maden damarı, onun Kiliseyi kabulünü engellediği gibi, Tess'i kabulünü de engellemektedir, üstelik onun sevgisi ateşin kendisinden çok, parlaklığına benzemekteydi ve karşı cinsle ilgisine gelince, inancını kaybettiği an, onun peşinden de gitmezdi.

Böylece Angel'in zifaf gecesinde, çok sevdiğini zannettiği Tess'i terk etmesi, kendi sözleriyle" ...saygınlık meselesi olmaktan çok bir prensip meselesi" idi (Tess, 247). Hardy'ye göre, Angel'ın Tess'e duyduğu aşk, sadece platonik ve hayali bir aşktır ve bu gibi kişiler için "bedensel varlık, bedensel yokluktan (Tess, 247) daha az etkilidir. Kısaca Tess, bu çok sevip saydığı duygusuz adam tarafından terk edilir ve kendisinin gerçekten kopuk idealizmi yüzünden ikinci trajik düşüşünü yaşar.

Tess'in cennetten cehenneme düşüşü artık gerçekleşmiştir. Hardy, Tess'i eserin son bölümünde, insan tahammülünü aşan büyük bir yalnızlık ve azapla baş başa bırakır. O, tahammül ve sebatla, kendini terk etmiş olan kocasına bağlı kalarak ayrılığın ve sevgisizliğin azabını çeker. Tess, koskoca bir dünyada yapayalnız, kendisine yöneltilmiş çok taraflı zulmün acısına katlanırken, dayanma gücünü karşılıksız aşkından almaktadır. Hiçbir ahlâka uymayan tabiat güçleri, Tess'i oradan oraya savunurken, o sevdiği adama bağlı kalmakta, şeref, haysiyet, bağımsızlık, cesaret, çalışkanlık, sebat ve tahammül gibi erdemleriyle yücelmektedir. Hardy, Angel'in 'azizlik' kavramıyla alay etmektedir. Yukarıda görüldüğü gibi, Angel azizliği Tess'in bedensel temizliğiyle bağdaştırmaktadır. Hardy'ye göre ise, temizlik ve bekaret insanın ruhuna ait bir erdemdir;

azizlik ise yukarıda sayılan erdemlerin kazanılmasıyla mümkün olabilir. Tess, asıl dayanılması imkansız deneyimleri yaşadıktan sonra, bir azizin yüceliğine sahip olmuştur. Tess, bir yandan sevgisiz bir dünyada yıkılan hayallerinin verdiği acıya katlanırken, öte yandan da tabiat güçlerine karşı savaşacak ve zorluklara karşı hem ruhunu hem de bedenini kalkan gibi kullanacaktır. Hardy, bir azize mertebesinde gördüğü bu kadın kahramanı hem çok sevmiş, hem de ona çok saygı duymuştur.

Brezilya'ya tarım yapmayı öğrenmek için giden Angel'ı küçük düşürmemek için, yakın çiftliklerde çalışmaktan çekinen Tess, onun kendisine verdiği parayı bırakarak evden ayrılır. Tess, Flintcomb Ash'e gitmek üzere yine yola çıkar. Hardy, Tess'in yollardaki durumunu şöyle tasvir eder (Tess, 316):

> *Böylece Tess yürümeye devam etti, sanki tabiatın bir parçası gibiydi; bir tarla işçisi, sade ve basit kır giysilerinin içinde, üstünde gri sert bir pelerin, boynunda kırmızı bir atkı, beyaza dönmüş kahverenkli bir etekle deri eldivenleri ellerinde. Esvabının dokusundaki her bir lif solmuş ve üstüne düşen yağmur darbelerine dayanamaz hâlde, yakan güneş ışınları, rüzgarın verdiği stres. Eskiden sahip olduğu gençlik ateşinden eser yok.*

Tess'in son durağı, yaşadığı son kışta, sert bir toprağa ve iklime sahip olan Flintcomb Ash'tir. Bu toprakta çalışan Tess, Hardy'nin sözleriyle, yüksek ahlâkını ve cesaretini, bedeninin uysallığıyla yoğurarak ayakta kalmaya çalışmaktadır. Hardy, Tess'in dayanılması çok güç olan çalışma şartlarını şöyle ifade eder (Tess, 322-323):

> *Toprağa gömülü olan her turpun üstte kalan yarısı hayvanlar tarafından yenmişti. Her iki kadının işi toprağın altındaki kısmı ' ellerindeki çapalarla kazıp çıkarmaktı, öyle ki bu kısımlar da hayvanla-*

ra yem olsun. Bütün tarla donmuş ve terk edilmiş bir alandı, sanki yüz hatları olmayan, çenesinden alnına kadar deriyle kaplanmış bir çehre gibiydi. Gökyüzü de başka bir renkte bu anlamsız toprak parçasını yansıtıyordu. Böylece bu iki renksiz ve anlamsız çehre birbirini, beyaz olan, kahverengi olanı seyrediyordu; her ikisinin de arasında, yerde, sinekler gibi sürünen iki kadından başka hiçbir şey yoktu. Ayaklarında ve omuzlarında, sonra kalçalarında ve başında, daha sonra sırtında, göğsünde ve böğürlerinde hissetmesi ve yine çalışmayı sürdürmesi ... üstün bir dayanma gücü, hatta kahramanlık ister.

Tess, bu şartlar altında bağımsız ve sebatkâr varlığını sürdürmekte, içte ve dışta tabiat güçlerine karşı verdiği savaşta kahramanlığını ispatlar gibidir. Öte yandan da kendi hayatının gerçeklerine sanki uyanır gibidir. O, kocasının Wessex'ten ayrılmadan önce Izz Huit'e birlikte olma teklifini duyduktan sonra, kocasma duyduğu sınırsız güveni kaybetmek üzeredir. Tess "Her şeyi ona bırakmakla, ihmalkâr ve hatalı davranmışım." (Tess, 332) der. Sonra ziyan olan hayatını düşünür ve "Her şey boş" (Tess, 313) hükmünü verir. Tess, ruhsal büyümesinin bu noktasında, hemen hemen Hardy gibi hissedip düşünmeye başlamıştır. Tess, Hardy'nin sözleriyle "şehvetin zulmünü, aşkın kırılganlığını" çok erken öğrenmiş, hayallerinin, ümitlerinin toz duman oluşunun sanki farkına varmıştı.

Tess, kocası ile hiçbir iletişimi olmadığı için, durumu tam olarak anlamak üzere Emminster'e gider. Ama yine tesadüf ve kazalar sonucu onları görmek için gereken cesareti kaybeder ve onları görmeksizin geri döner. Bu noktada Hardy, kaza ve tesadüfleri değil, Tess'in kendi kaderine olan katkısını vurgular, sonucu kader ve kazaya bırakmaz. Hardy şöyle der, (Tess, 340): "Tess yoluna devam etti. O, hayatında en büyük talihsizliğin en kritik anda yaşadığı kadınca korkaklığın farkında bile değildi."

Tess, Flintcomb Ash'e dönerken, yolda papaz kılığında bir kalabalığa vaaz veren Alec'e rastlar. Bu da bir tesadüftür; ama Tess'in ileride vereceği kararlar, yine kendisine ve kaderi olan ailesinin hayat şartlarına bağlı olacaktır. Din adamı olmaya yeltenen Alec, Tess'i görünce, eski ateş alevlenir ve onun peşine düşer. Bu defa Alec daha dürüst davranır ve Tess'e evlenme teklif eder. Kısa zamanda Tess'in kocası tarafından terk edilmiş bir kadın olduğunu anlayan Alec, ısrarlıdır ve onunla evlenmek istemektedir. Alec'in ısrarları karşısında, Tess'in yüreğinde şefkate duyduğu açlık, yerini teskini imkansız bir ümitsizliğe terk eder. Hardy şöyle der (Tess, 315):

> *Şefkate duyduğu ve uzun bir zamandır ıztırabını çekerek zaptettiği açlığın yerini, telafisi mümkün olmayan bir geçmişin kendisini kuşattığını, bütün varlığını zaptettiğini hissetti. Geçmişte işlenen hatanın yoğun bilinci, yaşayan bir ümitsizliğe dönüştü.*

Alec, Tess'e evlilik ve refah teklif etmektedir; ama Tess, bu yoğun ümitsizliğine ve yaşadığı hayatın zorluklarına rağmen, Hardy'nin ifade ettiği gibi, onu niçin terk ettiğini bile hatırlamayan zalim kocasını sebat ve sadakatle beklemeye devam eder. Çiftlikte kendisine verilen çok ağır işleri, tarım makineleriyle yarışarak yapar. Hardy şöyle der (Tess, 374):

> *Tess, makineyi mısır sap ve koçanlarıyla beslenen adamın hemen yanında, yüksekçe bir yerde yerleştirilmişti. Onun görevi, bir mısır koçanını sapıyla birlikte destesinden ayırmak ve makinayı besleyen adama vermekti. Öyle ki makinayı besleyen adam, bu mısır koçanlarını saplarından ayıran makinaya verebilsin; Tess 'in soluk alacak zamanı yoktu; çünkü makina hiç durmaksızın çalışıyordu ve onu besleyen adam da durmak bilmiyordu.*

Sanki Hardy, Tess'in dayanma gücünü ve sebatını bir seri sınavdan geçirmek istemektedir. Hardy, Tess'in erdemlerini her türlü zorlukla denedikten sonra, onu yeni bir teste tabi tutmak istemektedir. Babasını kaybeden Tess, çaresiz, evsiz anne ve kardeşlerinin yardımına koşmakta; ama onların aç, çaresiz bir şekilde sokakta kalmalarını engelleyememektedir. Şimdi Tess'in ne yapması gerekmektedir? Sanki Hardy, bize insanın dayanma gücünün de bir sınırı olduğunu söyler gibidir. Bu durumda Tess, annesinin ve kardeşlerinin rahatı ve geleceği için, Alec'in evlilik teklifini kabul eder ve hâlâ gerçek yüzünü göremediği Angel'dan vazgeçmek zorunda kalır.

Eğer roman, bu noktada bitmiş olsaydı, Tess'in Alec ile yaşadığı rahat ve varlıklı hayatı, nihayet faziletin mükafatlandırılması olarak düşünebilirdik. Bu durumda eserin yapısı, trajik çizgiden traji-komik bir çizgiye kayardı. Ancak Tess'in bütün hayatını karartan faktör olan Alec ile hayatını birleştirmesi, onun gerçeklerle uzlaştığını değil, onlara hâlâ tahammül ettiğini göstermektedir. Çehov'un "Vanya Dayı" adlı eserinde olduğu gibi, eserin kahramanının payına mutluluk değil mevcut durumunda tahammül etme gibi, zor bir deneyim düşmektedir; ölüm, bir anlamda kurtuluştur, tahammüle mahkum olup ölmemek ise, ölümden daha acı bir kader! Eser böyle bir sonla bile trajik çizgisini korurken, Hardy, Tess'in karşısına Angel'ı tekrar çıkarmakta ve onu zor bir seçime zorlamaktadır. Angel'a "Artık çok geç" diyen Tess'in onun gerçek yüzünü görüp kısmetine düşeni kabullenme olgunluğuna eriştiğini zannedebiliriz. Ancak beklenmeyen bir şey olur: Tess'in uzun bir süredir bastırdığı ve bilincine varamadığı tabiat güçleri, ona hayatını karartan adamı bir bıçak darbesiyle öldürtür. Böylece Tess, eser boyunca hep edilgen ve tahammüllü olduğu hâlde, ilk ve son eyle-

mini icra eder ve hem Alec'i, hem de kendisini ölüme mahkum eder.

Kısaca Tess, hiçbir zaman ahlâkî idealizmin perdesini yırtıp gerçekleri göremez ve onlarla uzlaşamaz. Tess, içinde ve dışında bulunan ve kendisinden çok güçlü olan tabiat güçleriyle zayıf bir anında bir denge kuramaz ve telef olur. Conrad'ın "Karanlığın Yüreği" adlı eserinde Kurtz, sosyal ideallerinin veya ahlâkının freninden yoksun olduğu için, tabiat güçlerine, yani karanlık güçlere yenik düşer. Tess ise, tabiatın akışını hep reddetmiş, sadece ahlâkî idealizmine bağlı kalmıştır. Her türlü idealizmden çok güçlü olan karanlık tabiat güçleri, zayıf bir anında, Tess'i telef etmişlerdir. Hardy'nin bu eserinde, acıma ve merhamet duygularımız uyandırılır; ama bu duygulardan kurtulup (katharsis) ilâhî adaletin hâkim olduğu bir dünyada hayatını devam ettiğini düşünerek rahatlamamız mümkün değildir; Çünkü Hardy'nin yarattığı dünyayı kuşatan böyle bir evren yoktur. Burası adaletin olmadığı, şans, kaza ve tesadüflerin insanın hayatını kararttığı bir yerdir; insan, zekâsını ve aklını kullanarak bu iç ve dış güçlere karşı savaş vermek durumundadır; ama o, henüz evriminin o safhasında değildir. Joseph Conrad, *Karanlığın Yüreği*'nde, Kurtz'u karanlık güçlerin cazibesine terk eder ve onun mahvını sağlar; ama onun ikizi olan Marlow, mutlak yalnızlığında, bu çok cazip olan tabiat güçlerine karşı kullanacağı, iman gücünde bir inanca sahip olduğu için, bilincinde olduğu benliğinin karanlık güçlerine karşı bu inancı fren olarak kullanır ve ışığa, medeniyete dönmeyi başarır. Tess'in ise içten ve dıştan savaştığı karanlık güçler konusunda hiçbir bilgisi yoktur. O, sadece ideallerine sahiptir. O, bu karanlık güçler bastırıldığı sürece kendisini emniyette bulmuştur; ama zayıf bir anında bu güçlere yenik düşmüştür. Hardy ise probleme ters tarafından bakmakta ve

sadece ideallerin tabiatın karanlık güçleriyle savaşmak zafer kazanmak için yeterli olmadığını söylemekte, o da Conrad gibi, ideallerle bu karanlık güçler arasında bir dengenin kurulması gerektiğini ima etmektedir.

KARANLIĞIN YÜREĞİ

Joseph Conrad'ın Karanlığın Yüreği (Heart of Darkness) (1902) adlı şaheserini öz ve biçim ilişkisi veya yapıyı oluşturan fikir, karakter, olaylar dizisi ve hikâye tekniği bakımından incelersek, eserin büyük bir sentezin mahsulü olduğunu görürüz. Conrad, çağımızın gerçekçiliğine uygun bir şekilde gelişen modern roman ve hikâye tekniklerini büyük bir ustalıkla kullanmakla kalmamış, bu teknikleri eserini destan ve büyük trajedi boyutlarına ulaştıran bir içeriğe de uygulayabilmiştir. Karanlığın Yüreği, hem "roman"ın kategorilerine sahiptir hem de ifade ettiği dünya görüşü bakımından romanın boyutlarını aşan bir eser veya "romans"tır. Eseri takdim ederken üzerinde durulması gereken noktalar şunlardır: Karanlığın Yüreği'ni "büyük trajedi" veya "destan" boyutlarına sahip bir romans yapan özellikler nelerdir? Eserin, bir destan değil de "romans" olarak adlandırılmasında önemli bir rol oynayan kategorik farklar nelerdir ve Conrad bu teknikleri kullanmakta ne ölçüde başarılı olmuştur?

Northop Fry'a göre, romansı romandan ayıran en önemli özellik, karakter unsurunda kendisini gösteriyor: Romans karakteri sosyal bir tip olmayıp makrokozmik çapta güçlerle mücadele eden bir kahramandır, evrensel bir tiptir. Bir romans karakteri, ne kadar kompleks olursa olsun, belirgin bazı niteliklerin varlığında vücut bulan, içinde yaşadığı toplumun değerlerini hiçe sayan ihtilâlci bir tiptir ve mücadelesi, en küçük çapta toplumun bütü-

nüyledir. Karanlığın Yüreği felsefesi bakımından modern Batının sahip olduğu değerler sistemini Kurtz'un şahsında reddeden ve onun yerine Marlow'un temsil ettiği dünya görünüşü getiren ihtilâlci bir eserdir. Ancak bu karakterlerin trajik veya destani mücadelelerini ele almadan önce, Conrad'ın bu radikal dünya görüşünü ifade etmek için çağdaş romanın kategorilerini kullanmakta ne ölçüde başarılı olduğunu görmek gerekir.

Karanlığın Yüreği, yüzeyde İngiltere'de tasarlanıp Brüksel'de formaliteleri tamamlanan, bir kısmı denizde, bir kısmı nehirde geçen bir seyahatin hikâyesidir. Eserin kahramanı olan Marlow, kendisini, Avrupa çapında ünlü, Kongo (Congo) nehrinin kıyılarında fildişi ticareti yapan bir şirkete, bu nehirde seyredecek bir buharlı geminin kaptanı olarak kabul ettirir. Nehrin okyanusa açılan ağzından kaynaklarına kadar binbir güçlükle buharlı gemisini götürür. Kıtanın merkezinde, güneş geçirmeyen ormanlar da şirketin en değerli elemanı olan Kurtz'u hasta olarak bulur, onun temin ettiği fildişini gemisine yükler ve Kurtz'u bu vahşi ormanlarda gömerek medeniyete döner. Marlow, hayatının en önemli macerası olan bu seyahati bir yıl yedi ay içinde tamamlar. Zaman konusunda çok titiz olan Conrad, eserinde bu seyahatin mekânını belirtmemekle, hikâyesinin evrensel boyutlarını vurgulamış, eserin özünü oluşturan karanlık ve ışığın, hayat ve ölümün, gerçek ve ideâlin mücadelesinin her yerde, her ruhta her an var olduğunu vurgulamak istemiştir.

Eserin yapısında sentezleyici unsur karakterdir, modern romanda karakterin hâkim unsur olması, genellikle, olaylar dizisinin dramatik yapıdan mahrum olmasını gerektirir. Bu durum Karanlığın Yüreği adlı eser için de geçerlidir. Ancak eserinde karakterlerin yaşadıkları değişme

sürecinde bilgisizlikten, hayal aleminden kurtularak bilgi, tecrübe ve olgunluğa erişmelerinde dramatik bir yapı vardır. Kurtz, temsil ettiği bütün Avrupa medeniyetini ayakta tutan değerleri ve ideallerini kaybettiği zaman kendi varlığını da yitirir. Marlow ise, Kurtz'un yaşadığı cehennemî tecrübeyi karanlığın korkunç cazibesine kendisini kaptırmaksızın yaşadıktan sonra, yepyeni bir hayat görüşüyle, Conrad'ın modern dünyaya vermek istediği mesajla geri döner. Bu hüküm, bize, eserdeki büyüme sürecinin sonunda Marlow'un Conrad'la yani her şeyi bilen hikâyeciyle aynı görüş açısını paylaştığını ifade etmektedir. Karanlığın Yüreği otobiyografik bir eser olmakla beraber, bir otobiyografi değildir. Conrad, kendi tecrübesini evrensel bir tecrübeye dönüştürebilmiş ve onu modern tekniklerle objektif olarak sunabilmiştir. Eserde, Kurtz da dahil olmak üzere, bütün karakterlere, onların duygu ve düşüncelerine Marlow'un görüş açısından bakıyor ve onun "oryantal üslubunun" (Beach, 1932: 359) otoriter etkisinden kendimizi kurtaramıyoruz. Marlow'da Conrad gibi, benliğin ışık geçirmeyen karanlığındaki evrensel gerçekleri hikâyesinde ışığa dönüştürürken, izlenimci (impressionist) bir yazar olarak tabiatı ve dış dünyanın objelerini hem kendisinin ve hem de öteki karakterlerin çeşitli ruh durumlarını objektif olarak bize iletebilecek şekilde kullanmaktadır.

Eserde dramatik yapıyı Marlow'un ruhunda yer alan olaylar oluşturmaktadır. Hikâye kronolojik bir düzenleme içinde görünse de Marlow kendi izlenimlerini, görüş açısına giren öteki karakterlerin görüş açılarını ve izlenimlerini bize aktarabilmek için sık sık geçmişe, hâle ve geleceğe sıçramakta ve bu kronolojik düzeni bozmaktadır. Üstelik Conrad, böyle dinamik bir zaman düzenlemesini, geriye dönüş (retrospection) tekniği kullanarak geçmişte bir zaman kesimi içine de yerleştirmektedir! Beach, Conrad'ın

geçmiş bir zaman kesiminde geçmişe ve geleceğe sıçramakta gösterdiği ustalığı, onun hikâye etme ustalığıyla ve gerçeği objektif bir şekilde verebilme endişesiyle birleştirilmektedir. Beach'a göre Conrad, bir durumu veya bir karakteri önce somut bir şekilde, duyu organlarımıza hitap ederek sunmakta, sonra onun hakkında kendisine ve başkalarına ait duygu ve düşünceleri zamanda ileri, geri sıçramalar yaparak hem ifade edilen gerçeğin tabiatına uygun, hem de objektif bir şekilde verebilmektedir (1932: 360).

Eserde sentezleyici unsurun karakter olduğunu söylemiştik. Eserin kahramanı olan Marlow'un Conrad'la paylaştığı görüş açısından, büyük bir ıstırapla yaşadığı ruhsal büyüme sürecini oluşturan önemli safhaları gözden geçirirsek, birinci safhada Marlow'un Kurtz'a ve onun temsil ettiği moral seviyeye eriştiğini görürüz. Marlow'un ilk hedefi, bir insan olarak kendisini ve insanın gerçeğini bilmektir. Marlow, özbeninin karanlık güçleriyle karşılaşmak arzu ve kararlılığını "...kafasını denize sokmuş, kuyruğunu kıtanın en ücra köşelerinde kaybetmiş koskoca bir kıtada kıvrıla kıvrıla uzanan, muazzam bir yılana benzeyen" güçlü koskoca bir nehrin büyüsüne "bir yılan bir kuşu nasıl büyülerse öyle büyülendim" (Conrad, 1984: 7) diyerek ifade etmektedir. Böylece Marlow, benliğinin ışık geçirmeyen karanlık derinliklerine dalmak, onun gerçeklerini öğrenmek gibi bir misyona, bir arayışa kendisini adar. Conrad, eserinin iki esas karakteri olan Marlow ve Kurtz'u eserde ışığın temsil ettiği medeniyetten ve toplumdan tecrit ederek mutlak yalnızlıkları içinde, kendi benliklerinin ve tabiatın korkunç güçleriyle baş başa bırakır. Conrad'a göre gerçek kahramanlık, gerçek anlamda insan olabilmek, bu güçlerle insanın tek başına başa çıkabilmesiyle ulaşılacak bir ahlâk seviyesidir. Conrad, siyah, beyaz ve gri renklerin oluşturduğu bu modern ilâhî komedide kendi "hakikat" kavramını,

Avrupa medeniyetinin niteliğini ve insan hayatının anlamını tanımlamaktadır. Sadece "Biliyorum, öyleyse varım" diyen yani bu tablodaki beyaz ışığını temsil eden Kurtz, vahşi âleme ışık ve medeniyet götürmek gibi bir ideale ve her şeyi bilen bir dehaya sahip olmasına rağmen, benliğinin ve tabiatın karanlık güçleriyle boğuşacak manevî güce sahip olmadığından, onlara yenilir. Fakat ölmeden önce Avrupa medeniyetinin düçar olduğu hastalığa teşhisini koyarak gerçekten büyük bir kahraman olduğunu ispatlar. Kurtz'u bu seviyeye getiren gerçeği yaşayan; fakat dönüşü olmayan son adımı atmaktan sakınan Marlow ise, aynı karanlık güçlerle yüz yüze gelmiş, Kurtz'un kehânetiyle medeniyete geri dönebilmiş ve ruhsal macerasını büyük bir kahraman olarak bitirebilmiş bir kişidir.

İnsanın mutlak yalnızlığında, ruhunun arenasında karşı koymak zorunda olduğu, tabiatta ve kendi özünde varlığını ebediyen sürdüren karanlık güçler, Conrad'a göre varlığın, tabiatın özü, hakikatin kendisidir. "Karanlığın Yüreği" ışık geçirmeyen zifiri bir karanlık, insanın kaderine bigâne sessiz bir bekleyiş içinde ve teskin edilmesi mümkün olamayan korkunç bir güçtür. "Bütün ışık huzmelerini emip karanlığa çeviren" bu güç, (Miller, 1966: 33) bu hakikat sadece yıkıcı, tahripkâr bir kuvvet olmayıp aynı zamanda doğurgan, verimli bir hayat kaynağıdır. İnsan bu büyük esrarlı gerçeğin bir parçası, bu büyük okyanusun bir damlasıdır. Onu meydana getiren iyi kötü her unsur insanın da özünde vardır. Bu karanlık güçleri ışığa, medeniyete dönüştürebilmek insanın gücü içindedir. Ancak karanlığı ışığa dönüştürebilmek, Marlow gibi onun gücünü bilmek, onunla boğuşmak ve onu manevî değerlerin emrine vermekle mümkündür. Işık veya medeniyet, bu karanlık enerjinin rasyonel bir düzende, ahlâkın emrinde insanın mutluluğu için kullanılmasıdır. Marlow, bu vahşi

gücü Kurtz'un yerli kadınıyla özleştirirken, ona duyduğu hayranlığı da ifade ediyor:

> *"Bu kadın çılgın bakışlarıyla vahşi ve muhteşemdi. Ayini andıran yürüyüşünde ihtişam ve tehdit vardı. Muazzam ve vahşi dünyanın üstüne aniden çöken sessizlik, bu mümbit ve esrarlı hayatın bütünü, sanki kendisinin muhteris ve karanlık ruhunun imajını seyrediyormuş gibi ona bakıyordu."* (K. Y. 1984: 78)

Conrad'la aynı görüş açısını paylaşan Marlow'a göre, Kurtz'u gerçek bir destan ve trajedi kahramanının boyutlarına ulaştıran şey, kendi benliğindeki ve tabiattaki karanlığın yüreğine inip utanç verici her şehvetini tatmin ettikten sonra, ulaştığı bilinç seviyesidir. Çağdaş Batı kültürünün sembolü olan Kurtz, nihayet varlığını inkâr ettiği güçlerle yüz yüze gelmiş, onları öğrenmiş, kendisini bilmiş ve Batının geleceğine ışık tutacak kehanete erişmiştir. Batının inançtan yoksun ilmini, maddeciliğini ve emperyalizmini eleştiren Kurtz, bu yüksek medeniyetin kaderini "dehşet" kelimesiyle özetliyor. Marlow, yüreğin sıcaklığından yoksun, dondurucu, kısır bir beyazlığı, inançsız dehâyı temsil eden Kurtz'un cehennemî güçlerle mücadele edip yenik düştükten sonra kazandığı zaferi şöyle ifade ediyor:

> *"Kurtz olağanüstü bir adamdı. Aslında bu da bir çeşit inanç ifadesiydi. Bu, riyasız, inanç dolu ve fısıltısında isyan notaları titreyen bir ifadeydi. Onda bir anda yüzyüze gelinen hakikatin korkunç çehresi, arzu ve nefretin birbirine karışması vardı. Bu fizikî acıyla dopdolu ve ölüme mahkûm olan her şeye tepeden bakılan şekilsiz gri âlem, hayatta acının kendisi bile, çok iyi hatırlıyorum ki benim değil, onun ulaştığı zirveden görülebilirdi."* (K.Y.: 90)

Karanlığın Yüreği adlı eserin öteki kahramanı olan Marlow ise Kurtz'la küçük bir farkla aynı tecrübeyi pay-

laşmaktadır. Marlow da Kurtz gibi, benliğinin karanlık güçleriyle güreşmiş fakat dönüşü olmayan son adımı atmamıştır. Kötülük bilgisi bakımından bu eksikliğini açık yüreklilikle kabul eden Marlow şöyle diyor:

> *"Kurtz'un yaptığı seçimi yapmama kıl payı kalmıştı ki, o konuda söyleyecek hiçbir şeyim olmadığını alçak gönüllülükle kabul ettim. İşte bu sebepten dolayı Kurtz'un olağanüstü bir insan olduğunu kabul ediyorum. Onun söyleyecek bir sözü vardı ve söyledi. Ben de aynı uçurumun kenarından dibe baktığım için, kandilin alevini göremeyen bakışın anlamını daha iyi anlıyorum. Bu bakış ışık geçirmeyen karanlıkta çarpan bütün yüreklerin sırlarına nüfuz edecek ve bütün evreni kucaklayacak kadar bilgi doluydu"* (K.Y.: 90).

Marlow, Kurtz'un bütün kötülük bilgisini, karanlığın temsil ettiği gerçeği devraldıktan sonra, Batı medeniyetini yaşatacak değerleri ihtiva eden bilinç seviyesine ulaşmaktadır. O, tanrısız ve ilahî düzenden yoksun bir gri âlemde insan hayatını "...boş bir amaca hizmet eden, merhametsiz bir mantığın esrarlı bir düzende şekillenmesi" (K.Y.: 90) olarak tanımlıyor. Böyle amaçsız bir süreç içinde insanın bekleyebileceği en büyük şeyin "kendini bilmek" olduğu sonucuna varıyor. Marlow, kendi benliğindeki karanlık güçlerle güreşmiş; fakat boşluğunu bildiği hâlde, inanç kuvvetinde bir ideale, bir amaca bağlılığı onu karanlığın yüreğinde boğulmaktan, gemisini dibe oturtmaktan kurtarmıştır. Marlow, mutlak ışık ve mutlak karanlıktan yoksun olan insanın yaşadığı gri dünyada her ruhun iyi ve kötünün çarpıştığı bir arena olduğunu bilmekte ve hayatta tek çıkar yolun, insanın mutlak yalnızlığı içinde, kendi gerçeğini bulabileceği, potansiyellerini gerçekleştirebileceği bir ideale veya inanca, bu ideal yalan da olsa, bağlanmak olduğunu kabul etmektedir.

Marlow'un yozlaşan Avrupa medeniyetinde eksik bulduğu bütün değerleri, Kurtz'un sözlüsü temsil etmektedir. Siyah matem esvapları içinde bu güzel kadının riyasız, masum çehresi, bu gri âlemdeki bütün ışığı kendisinde toplamış gibidir. Marlow onu görür görmez, "onun zamanın oyuncağı olacak yaratıklardan olmadığını" (K.Y.: 95) anlıyor. Onda Kurtz'un gerçekle, karanlığın korkunç güçleriyle yüz yüze geldiği zaman kaybettiği bütün değerler yaşamaktadır. Marlow şöyle diyor:

> *"Bu hanımın sadakat, inanç ve ıstırap için olgun bir kapasitesi vardı. Sanki bulutlu gökyüzünün saçtığı bütün mahzun ışık, onun alnına sığınmış gibi, oda daha da karanlıklaştı. Bu kumral saçlar, bu solgun çehre, bu temiz alın sanki bir ışık halesiyle çevrilmişti ve onun koyu gözleri, bu halenin içinden bana bakıyordu. Bu bakışlar dürüst, derin, kendinden emin ve güven doluydu,"* (K.Y. : 95).

Marlow, Batı medeniyetini bugünkü yüceliğine ulaştıran, maddeyi inkâr eden idealizmin sembolü olarak gördüğü Kurtz'un sözlüsünün Meryem Ana'yı hatırlatan imajı ile, Kurtz'u bu ideallerden uzaklaştıran ve şehvetlerin her çeşidine doyuran muhteşem esmer kadını siyah-beyaz renklerin oluşturduğu bir tablo içinde görüyor ve aralarındaki büyük benzerliğe dikkati çekiyor:

> *"Kurtz 'un nişanlısının, ışıkta uzanan kollarıyla, cehennemi karanlığın selinde büyü niyetine kullandığı takılarla bezenmiş kahverengi kollarını uzatan öteki trajik gölgeye ne kadar benzediğini de unutamayacağım."* (K.Y., 98)

Marlow'un, Kurtz'u yutan ışık geçirmeyen karanlığın sırlarını öğrendikten sonra eriştiği en önemli bilinç seviyesi, bu benzerlikte saklıdır. Conrad'a göre ışık, karanlığın

özünde yaratıcı bir güç olarak var olan aklın (logos-mind) bir evrim süreci içinde karanlığa ve kargaşaya getirdiği düzenden başka bir şey değildir. Bu bakımdan beyaz kadının temsil ettiği medeniyet, karanlığın ışığa dönüştürülmüş, rasyonel bir düzene sokulmuş şeklidir. Muhteşem esmer kadın ise, ışığın kaynağı olan metafizik anlamda ölümsüz hakikatin kendisidir. Beyaz kadının temsil ettiği, hakikatten, karanlığın yüreğinden kopuk olan sübjektif idealizm, Kurtz'unki gibi, en ufacık bir sarsıntıda yıkılıp gitmeye mahkûmdur. "Eğer, insan, karanlığı kontrolü altına almak istiyorsa, onun derinliklerine dalmak ve insanın temsil ettiği çeşitli bilinç seviyelerine temel teşkil eden bu karanlıkla bağlarını koparmamak zorundadır" (Muller, 1937: 255-257). Yani inanç, çağdaş insanın başaramadığı bir şeyi, ışık ve karanlık, ruh ve beden, ideal ve gerçek arasındaki bağları koparmamalıdır. Aksine çağdaş insan bilinç seviyesini yükselttikçe, benliğinin korkunç gerçekleriyle de yüz yüze gelmek cesaretini göstermeli, onlarla bağlarını kuvvetlendirmelidir. İnsan dimağı, gücünü rasyonel olmayan bu karanlık güçten aldığına göre, onu yenmesi hiçbir zaman mümkün değildir.

ÇİFTLİK EVİ

İngiliz roman yazarı E.M. Forster (1879-1970), "Çiftlik Evi" (Howards End) (1910) olarak dilimize çevirebileceğimiz büyük romanında, XIX. yüzyılın sonunda ve XX. yüzyılın başında pozitivizmin nimetlerinden yararlanarak endüstrileşmiş ve şehir medeniyetini büyük ölçüde gerçekleştirmiş bir toplumun meselelerini ele almıştır. Forster, pozitivizmin insan gerçeğini ilmin bulgularıyla sınırlayan tutumunun ve püritanizmin "Çalış, para kazan ve cennete gitmeye hak kazan" felsefesinin dayandığı akılcılığı birleş-

tiren, maddeci hayat görüşünün İngiliz kültüründe, toplumunda ve insanın benliğinde meydana getirdiği çözülmeyi incelemiştir. Yazar, böyle bir toplumun anatomisini eleştiriye sunmakla kalmamış, aynı zamanda eserinin trajikomik yapısı içinde, toplumda ve insanın kendi benliğinde bütünleşmenin yollarını da göstermiştir. Bütün modern düşünür ve yazarlar gibi, tekçi bir metafiziğe inanan Forster, şimdi ve burada insanın erişebileceği gerçeği nisbî anlamda gerçekliğe ve geçerliliğe sahip, çok sayıda bakış açılarının kesiştiği odak noktası olarak görmüştür. Yazar, zaman ve mekânda bu ölçüde bir gerçeğe erişmenin tek yolunun insanın kendi benliğinde bütünleşmesiyle mümkün olabileceğini vurgulamış, sosyal bünyede ise sosyal sınıfların denge ve dinamizmine önem vermiştir. Forster geçmişten gelip hâlin şartları içinde yeniden yorumlanan kültürel değerlerin yaratıcı bir geleceğe akışını sağlamak için, geçmiş ve hâl, ruh ve beden, ideal ve gerçek, tabiat ve endüstrileşme, bilim ve geleneksel değerler arasındaki etkileşim ve dengenin kültürdeki parçalanmayı engelleyeceğine inanmıştır. Kültür, millet ve vatan kavramlarına da aynı felsefi görüş içinde tanım kazandıran Forster, bu ölçüde yoğun bir düşünce sistemini çok başarılı bir şekilde kullandığı roman teknikleriyle somut bir şekilde ifade ederek büyük bir sanat eseri yaratmıştır.

Çiftlik Evi'nde sentezleyici unsur, düşünce unsuru olmakla beraber, Forster, felsefesini olaylar dizisinin akışı içinde ve karakter unsurunu başarılı bir şekilde dramatize ederek somutlaştırabilmiştir. Yazar, sebep-netice ilişkisine dayanan dramatik bir olaylar zinciri yerine, kronolojik bir zaman anlayışı içinde tipik durumlar veya episodlar yaratmış, bu durumlar içinde hem hikâyesini anlatmış, hem de karakterlerini kendi söz ve davranışlarıyla objektif ve somut bir şekilde sunan sahneler yaratmıştır. Eserde objektif

ve sübjektif anlatım teknikleri üstün bir başarıyla kullanılmıştır. Forster, hikâyesini her şeyi bilen, güvenilir bir gözlemcinin bakış açısından vermiştir. Yazar, bir yandan bu gözlemcinin kendi bakış açısıyla çakışan bakış açısından verilen yorum, özet, tasvir ve tahlillerle okuyucuyu başarılı bir şekilde yönlendirmekte, öte yandan da karakterlerinin çeşitli bakış açılarını, tipik durumlar ve şartlarda davranışlarını dramatik teknikle objektif bir şekilde ifade etmektedir. Böylece kültürde ve sosyal sınıflar arasındaki çözülme ve kopukluk, insan tecrübesinin çeşitli boyutları içinde ve roman dünyasının somut ortamına uygun olarak çeşitli bakış açılarında ve yorumlarda tartışılmaktadır. Foster'in bu büyük romanında sosyal ilişkiler ağını oluşturan karakterlerin çoğu, birkaç kelimeyle özetlenmesi mümkün olmayan karmaşık karakterler olmakla beraber, başarılı boyutsuz karakterler olarak çizilmiştir. Bu boyutsuz karakterler, yazarın felsefesi içinde çeşitli moral seviye ve sosyal sınıfların temsilcileri oldukları hâlde, bireysel niteliklerini ve boyutlarını kaybetmeyen karakterlerdir.

Eserde değişerek büyüyen tek karakter Margaret Schlegel'dir. Eserin ikinci yarısında Henry Wilcox'ta küçük bir değişiklik görülüyorsa da, buna roman ölçüleri içinde yaşanan bir değişme ve olgunlaşma süreci demek zordur. Sonuç olarak Forster, bir geçiş dönemini konu edinen "Çiftlik Evi" adlı büyük eserinde geleneksel ve modern roman anlatım tekniklerini büyük bir başarıyla kullanmıştır. Yazar; özet, yorum, tasvir ve ruh tahlillerini geleneksel roman tekniklerinin sübjektifliği içinde verirken Hemingway'in romanlarında görüldüğü gibi başarılı sahnelerde roman karakterleri, kendi söz ve davranışlarıyla ve çeşitli bakış açılarından, başarılı bir şekilde ve büyük bir objektiflikte çizilmişlerdir. Aynı zamanda romanda ve özellikle modern romanda büyük bir öneme sahip olan ki-

naye, büyük bir ustalıkla kullanılmıştır. Çeşitli episodlarda ve sahnelerde, çeşitli bakış açılarından sosyal ve kültürel meseleleri tartışan karakterlerle her şeyi bilen hikâyeci arasındaki kinaye mesafesi başarıyla korunmuştur. Öte yandan romanda yaşadığı büyüme süreci sonunda yazarla aynı bakış açısını paylaşan Margaret Schlegel'in büyüme ve değişme potansiyelleri de eserin giriş bölümünde açık bir şekilde verilmiştir.

Forster, hızlı endüstrileşmenin ve materyalizmin parçaladığı bir kültürü ve sosyal sınıfları arasında kopukluk meydana gelmiş olan bir toplumu roman ortamı içinde tasvir ederken, karakterlerini üç grupta toplamıştır: Schlegeller; Helen, Margaret ve Tibby toplumun entelektüel aristokratlarıdır ve kültürün manevî değerlerini gelecek nesillere aktaracak olan kişilerdir. Ancak Forster, bireysel özelliklerini belirterek yarattığı bu sembolik karakterler arasındaki farkları büyük bir ustalıkla belirtmektedir. Yani benzeyen yanlarına rağmen birbirinden farklı olan bu karakterler somut varlıklarıyla romancının başarısının delili olmaktadırlar. Helen, İngiliz kültürünün geçmişidir; mistisizmi, dürüstlüğü, diğergâmlığı, bağımsızlığı, insanseverliği, cömertliği, toprağa, halka ve eşitliğe bağlılığıyla tam bir aristokrattır ve sanki toplumda bütün adaletsizliklerin sorumluluğunu omuzlarında taşımaktadır. Helen aynı zamanda, hâlin ve çağın gerçeklerini kabul etmeyen, katı ve değişmeyen bir geçmiştir; tavizsiz bir muhafazakârlıktır. Helen'in temsil ettiği bütün değerlere sahip olan Margaret ise, esnek ve değişikliğe açık bir geçmiştir. Geçmişin değerlerini muhafaza etmek; fakat bu değerleri hâlin şartlarıyla barıştırıp bağdaştırarak geçmiş ve hâl arasında mucizevî köprüyü kurmak isteyen bir kişidir ve bunu yapabilecek potansiyellere sahiptir. Tibby ise, temsil ettiği kültürel değerleri dondurmuş, insanî ilişkileri zayıf, mesuliyetsiz ve bencil bir kişidir.

Romanda Schlegeller geçmişin şiirini, kültürünü manevî değerini temsil ediyorlarsa, Wilcoxlar da hâli, pozitivizmi, materyalizmi, liberalizmi, endüstrileşmeyi, şehirleşmeyi, parayı ve ekonomik refahı temsil eden burjuvayı roman dünyasına getirmektedirler. Forster, bu gruptaki karakterler arasında da tezatları başarılı bir şekilde belirtmektedir. Ruht Wilcox, İngiltere'nin sembolü olan Çiftlik Evi'nin sahibi ve Henry Wilcox'un eşidir. Ruth, İngiliz aristokrasisinin ve şiir dolu geçmişin temsilcisi olduğu kadar, ruh-beden, ideal-gerçek, birey-toplum, tabiat-endüstrileşme dengesidir; kalp ve aklın oluşturduğu bütünlüktür. İngiliz kültüründe geçmişte varolan maddî ve manevî değerlerin kusursuz dengesi ve bütünlüğüdür; akıldır ve sezgidir. Bu bütünlük, pozitivizmin ve Batı maddeciliğinin etkisiyle parçalanmış ve bu parçalanmadan roman dünyasında somutlaşan çözük kişilikli karakterler doğmuştur. Bu kişilikleri parçalanmış karakterler, kültürdeki kopukluğun ve çözülmenin mahsulü oldukları gibi, çözülmüş bir toplumun da üyeleridirler. Henry Wilcox, olumlu ve olumsuz nitelikleri XX. yüzyılda İngiliz kültürünün ve toplumunun dinamik unsurlarını temsil etmektedir. XX. yüzyıl Londra'sını ve İngiltere'sini o yaratmıştır. Çağda hüküm süren yönsüz hız ve dinamizm onun akılcılığıyla yapıcı olmakta, endüstrileşme ve şehirleşme büyük bir başarıyla gerçekleşmektedir. Schlegellerin alın teri dökmeksizin, miras yoluyla edindikleri paranın işletilmesi Wilcoxların sayesinde mümkündür. Hattâ Schlegellerin kültüre yapacakları katkılar, Wilcoxların sağlayacağı refah ve konforla gerçekleşebilir. Paul Wilcox, Nijerya'da çalışmasa, Henry Wilcox Hindistan'da en güzel yıllarını para kazanmak için feda etmemiş olsa, Schlegellerin kültür davaları çökmeye mahkûmdur. Margaret, Henry'nin amansız maddeciliğini ve duygudan kopuk akılcılığını sevgiyle yumu-

şatmaya çalışan ve kültürün maddî ve manevî değerlerini, insanın ruh ve bedenini, toplumun bütün sınıfları arasında birlik ve bütünlüğü altın bir gökkuşağı ile bağlamak isteyen kişidir ve bu mucizeyi gerçekleştirmek için kullanacağı tılsımlı güç sevgidir; ışığın, sıcaklığın ve hayatın kaynağı olan aşktır.

Bastlara gelince, onlar, kırsal kesimden şehre akın eden küçük burjuvanın temsilcileridir. Toprağı işledikleri sürece onun gerçek sahibi olan bu kişiler, topraksız kalınca güçlünün yaşayabildiği, büyük balığın küçük balığı yuttuğu kozmopolit şehir ortamında bedenleriyle birlikte ruhlarını da kaybeden insanlardır. Leonard Bast, bir sigorta şirketinde kâtiplik yapmaktadır. Zenginle fakir arasında büyük bir uçurumun bulunduğu, sosyal adaletin gerçekleşmediği bu toplumda, Leonard Bast'ın kültürün manevi değerlerine duyduğu özlem çok zayıf bir temele oturtulduğu için, gerçekleşmeyecek bir hayaldir. O, ulaşamayacağı hayalleri ve içinde yaşadığı katı gerçekler arasında varlığını sürdüremeyecek kadar zayıf bir varlıktır. Helen'in büyük bir merhametle iffetini feda ettiği bu genç adam, Helen'in kendisine bıraktığı parayı reddedecek ve Helen'in zayıf bir anından yararlandığı için, vicdan azabı çekecek kadar soylu bir kişiliğe sahiptir. Forster, romanda Helen ile Leonard'ın birleşmesinden doğacak çocuğu, Çiftlik Evi'nin yani İngiltere'nin sahibi yapmakla, İngiltere'nin gerçek sahibinin entelektüel aristokrat ve küçük toprak sahibi olduğunu ifade etmek istemiştir. Wilcoxlar'a gelince, onlar bir fırtına bulutu gibi, bir sağanak gibi geçip gidecek; fakat hâle şimdilik şeklini veren maddî gücün temsilcisidirler. Forster, bir milleti bütün sosyal sınıflarıyla organik bir bütün olarak görmüştür. Schlegellerin temsil ettikleri şiir dolu geçmiş, kültürün manevî değerleri bu toplumun ruhudur. Yani bir toplum, geçmişten devir aldığı manevî de-

ğerlerle organik bütünlüğünü korumakta ve maddî varlığını sağlıklı bir şekilde sürdürebilmektedir. Forster, kültürün manevî değerlerinin geçmişten gelip hâlde yeniden doğuşu yaşayarak bir milletin geleceğini teminat altına aldığına inanmıştır. Romanda Çiftlik Evi (Howards Ehd) İngiltere'nin sembolü olarak toprağa bağlı küçük çiftçiye maddî varlığını, entelektüel aristokrasiye ise ruhsal varlığını borçludur. Yazar, kültürde çözülmüş, toplumda birbirinden kopuk sınıflarıyla hastalanmış bir toplumun sağlıklı bütünlüğüne kavuşmasını sosyal sınıfların dinamik bir değişme süreci içinde olmalarına bağlamıştır. Sosyal sınıfların temsil ettikleri kültürel değerler bakımından farlılıklarına rağmen ortak yanlarının olması gerektiğini imâ eden Forster, birlik ve bütünlüğün sevgiyle beslenerek yaşayabileceğine inanmıştır. Margaret Schlegel'in Henry Wilcox'a duyduğu sevgi ve anlayış, farklı kültür seviyelerini temsil eden, sosyal sınıfları birbirine bağlayan yapıştırıcıdan başka bir şey değildir. Yine Margaret Schlegel'e göre, vatan; kültürle yoğrulan topraktır ve bu toprağın daha büyük bir yüz ölçüme sahip olması, onun büyüklüğüne ve değerine bir katkıda bulunmaz. Toprak canlıdır, kültürle yoğrulur, kültürle yaşar. Romanda Wilcoxlar'ın emperyalist emelleri ve zenginleşme hırsları eleştirilmekte, aristokratların toprağa bağlılığı ve toprakla bütünleşme çabaları övülmektedir. Margaret ve Helen, kendilerinin Çiftlik Evi'ne ait olduklarını hissetmektedirler. Miss Avery'nin yanlışlıkla Çiftlik Evi'ne yerleştirdiği eşyayla birlikte entelektüel aristokratların geçmişten devir aldıkları kültürel değerler, kendilerine en uygun vücudu, maddî varlığını bulmaktadırlar.

Sonuç olarak, Forster, kültürü geçmişten gelip hâlde yeniden doğuşu yaşayan ve yaratıcı bir geleneğe doğru akan bir değerler sistemi, bir milletin ruhu olarak görmek-

tedir. Kültürü özde halkta bulan Forster, onun çeşitli bilinç seviyelerinin sosyal sınıflarda yaşadığına inanmaktadır. Bu sınıflar, aynı kültürü paylaşmakla beraber, onu farklı bilinç seviyelerinde temsil etmektedirler. Bir toplumda entelektüeller kültürün beynini temsil ediyorsa halk da yüreğini temsil etmektedir ve her iki grup arasındaki kaynaşma ve denge, sağlıklı bir toplum oluşması için temel şarttır. Eserin başkişisi olan ve değişme ve olgunlaşma sürecinden geçen Margaret Schlegel, eserdeki ruh-beden, kültürün maddî ve manevî değerleri, ideal ve gerçek, tabiat ve medeniyet, birey ve toplum ve bütün sosyal sınıflar arasındaki çatışmayı kusursuz bir sentezle çözmek ister. Margaret, bir insanın bir toplumun özündeki nesirle şiiri, duyguyla aklı dengelemek için; yani kalbin değerleriyle aklın değerlerini dengelemek için; her iki değer sistemi arasmda gökkuşağından mucizevi bir köprü kurmaya inanmaktadır. Ona göre ve Forster'e göre şiirsiz veya kalbin değerleri olmaksızın insan yarı hayvandır. Öte yandan maddî değerlerden yoksun bir insan da yarı azizdir (Forster, 1972: 174). Sağlıklı bir toplum da, kürenin temsil ettiği bütünlüğe erişmek için, maddî ve manevî değerlerini kusursuz bir denge içinde birleştirmek zorundadır. Ancak bu metotla bir kültür, bir toplum ve bir insan bütünlüğe erişebilir. Bu bütünlüğe erişmeyi gerçekleştirecek tek güç ise sevgidir. Sevgi, hem insanın benliğindeki hem kültürdeki hem de toplumdaki birlik ve bütünlüğü gerçekleştirebilen sihirli bir bağdır.

SANATÇININ PORTRESİ

İrlandalı roman yazarı James Joyce (1882-1941) **"Sanatçının Portresi"** (A Portrait of the Artist as a Young Man) (1916) adlı romanını otobiyografik bir materyalden

yaratmıştır. Joyce bu eserinde yalnız bireysel tecrübesini hayal gücünün kızgın potasında eriterek sanatın düzenli kalıbına dökmekle kalmamış, aynı zamanda tecrübesine evrensel boyutlar da kazandırmışlardır. Yani yazar, sadece kendi tecrübesini güzel bir biçim içinde ifade etmekle yetinmemiş, aynı zamanda bu tecrübeyi XX. yüzyıl insanının ve evrensel insanın değer arayışının güzel bir ifadesi olarak sunmuştur. Portre (Sanatçının Portesi) öz ve biçim özellikleri bakımından radikal romantisizmin tecrübe doktrininden yararlanmış klâsik bir sanat anlayışının mahsulüdür. Joyce, bu eserinde roman başkişisi ve roman kahramanı Stephen Dedalus'un ruhsal büyüme ve olgunlaşma süreci içinde bir reddediş ve yeni bir sisteme yönelişinin hikâyesini anlatır. Bu red ve yeni bir sisteme yöneliş, insan tecrübesinin şartları içinde geçmişin fosilleşmiş değerlerine alınan akılcı ve eleştirici bir tavırla gerçekleşmektedir; sistemli bir felsefenin ifadesi olmaktan çok, tecrübeden doğacak böyle bir felsefenin yaratılmasında, kullanılması gereken böyle bir metodun benimsenmesi gerekmektedir.

Roman, hayal dünyasının kaygan zemininden gerçeklerin katı dünyasına dönüş sürecini ifade eden bir sanat eseridir. Portre'de gerçek olmayan, aslından sapmış, özünü kaybederek fosilleşmiş sosyal değerler ve onlara dayalı olarak şekillenmiş sosyal kurumlardır ve bu kurumlar artık insanın gerçek ihtiyaçlarına cevap veremedikleri için, gerçekliklerini ve geçerliklerini kaybetmişlerdir. Joyce, romanın başkişisi ve kahramanı Stephen'i ıstıraplı bir büyüme, değişme ve olgunlaşma sürecinden geçirir ve onun objektif gerçeğin insan tecrübesinden ve ihtiyaçlarından kopuk olamayacağını öğrenmesini sağlar. Stephen üstün yeteneklerinin yardımıyla, yaşadığı ıztıraplı değişme sürecinin sonunda insan gerçeğini ruh-beden, madde-mana, geçmiş-hâl-gelecek, duygu-düşünce-eylem tekliği içinde gör-

meyi öğrenir. İnsana düşen görev, geçmişin hurafelerinden kurtulmak aklın ve hür iradenin yardımıyla hâle geleceği doğurtmak, insan ihtiyaçlarına cevap verecek yeni değerleri yaratmaktır. İşte Stephen, içinde yaşadığı toplumun değerlerinin anatomisini iyice öğrendikten sonra, bunların esaretinden kurtulan ve insan değerlerinin aslını arayan bir mit kahramanı gibidir. Portre'yi nesirde gerçekleştirilmiş bir dramatik liriğe benzetmek yerinde olur. Stephen, somut bireysel tecrübeden başlayarak yaşadığı diyalektik iç çatışma sonunda birbiriyle tez ve antitez oluşturan kararlara varır ve nihayet bütün bulgularını bir sentezde toplayacak akıl ve tecrübe zenginliğine erişir. Portre'nin yapısında hâkim olan unsur karakterdir. Yani romanda olaylar dizisi ve düşünce unsurlarını sentezleyen unsur karakterdir. Romanda hikâye, üçüncü teklik şahıs bir merkez yansıtıcının bilinç akışı içinde anlatılmakta romanın bütün unsurları, karakterler, tasvirler, düşünce unsurları, olaylar dizisi bu bilincin süzgecinden geçerek okuyucuya ulaşmaktadır. Eserde hem başkişi, hem de kahraman olan Stephen Dedalus'un serbest çağrışımlarından oluşan bilinç akışı, kronolojik bir zaman çerçevesi içinde, zamanda geçmiş ve geleceğe yapılan sıçramalara rağmen, büyük bir düzen ve ustalıkla verilmektedir. Joyce, çağdaş romanın psikolojik gerçekçiliğine uygun olan izlenimci anlatım tekniğini büyük bir başarıyla uygulamaktadır. Eserde Stephen'in yaşadığı ruhsal olgunlaşma süreci, ruhsal olayların oluşturduğu dramatik yapı içinde gerçekleşmektedir. Sebep-netice ilişkisi içinde birbirine bağlanan ve her bölümün sonunda erişilen bilinç seviyeleri, birbirleriyle tez ve antitez oluşturmakta, verilen mücadelenin amansızlığını yansıtmaktadır. Yazarla hikâyenin anlatıcısı Stephen'in bakış açıları arasındaki kinaye mesafesi, başlangıçta yazarı roman dünyasının dışında bırakacak kadar büyük-

tür. Ancak Stephen'in IV. bölümün sonunda vardığı sentezde bu kinaye mesafesi, yok olmakta, yazarın, roman başkişisinin ve okuyucunun bakış açıları çakışmaktadır. Joyce, ruhsal olayların sebep-netice ilişkisi içinde oluşturdukları dramatik yapıda sahne tekniğine de büyük ölçüde yer vermekte ve roman dünyasında sosyal ilişkiler ağını oluşturan karakterleri kendi söz ve davranışlarıyla sergilemektedir. Romanında dramatik anlatım tekniklerini bu ölçüde bir ustalıkla kullanan Joyce, aynı ölçüde objektiflik ilkesine de bağlı kalmakta, roman başkişisi sübjektif gerçeğine sadık kaldığı "ölçüde objektiflik" idealini de gerçekleştirmiş olmaktadır. Roman başkişisinin sübjektif dünyası, roman dünyasının kendisi olurken, onun bilinç süzgecinden geçerek bize ulaşan roman karakterleri de söz ve davranışlarıyla, çeşitli bakış açılarıyla, duygu ve düşünceleriyle başkişinin çeşitli boyutlar kazanarak somutlaşmasını sağlamaktadırlar.

Portre'de Stephen'ın ruhsal büyüme sürecini yansıtan yapı içinde tekrarlanan temalar giderek büyüyen sentezlere dönüşmekte, ırmağa kavuşan dereler gibi zenginleşmekte ve gelişmektedirler. Eserin I. bölümünde çok duygulu olduğu kadar da eleştirici bir kafa yapısına sahip olan Stephen'ın çocukluk yıllarından, aile çevresinden, akrabalarıyla olan ilişkilerinden ve ilk eğitimini aldığı Clongowes Koleji'nde yaşadığı tecrübelerden seçmeler, görünüşte ifade edilen öze uygun olarak basit ve sade bir dil içinde anlatılmaktadır. Stephen'ın izlenimlerinden, yarattığı imajlardan edindiğimiz bilgiler, Joyce'nun materyalini büyük bir ustalıkla düzenlediğini göstermektedir. Eserin daha başlangıcında, Joyce, Stephen'ın eleştirici, şüpheci, isyankâr karakterlerini vurgulamakta, gelecekte yapacağı tercihte hangi değerleri seçmesinin ihtimal içinde olduğunu imâ etmektedir. Stephen, annesinin güzel kokusunu, baba-

sının sakallı yüzüne tercih etmektedir. Dante Teyze'nin katı dindarlığı, bilgiçliği, eğitimde yasaklara ve şiddete dayanan disiplini seçişi, Stephen'da tepki ve korku yaratmaktadır. Stephen, daha bebek denebilecek kadar küçük bir insanken bile kalbin değerlerini, sevgi ve şefkati seçmekte, katı disiplin ve otoriteden hoşlanmamaktadır.

Clongowes Koleji'nde ilk eğitimine başladığı zaman fiziksel varlığıyla dış dünyada görünen Stephen, bütün benliği ve iç dünyasıyla annesinin ve yuvasının sıcak atmosferini özlemektedir. Arkadaşları arasında Rody Kickham'ın güçlü fiziğinden, bağımsız tabiatından ve iyi yürekliliğinden hoşlanan Stephen, Nasty Roch'un sınıf bilincinden, zalim tabiatından hoşlanmamaktadır. Joyce, hiçbir yoruma yer vermediği hâlde Stephen'm daha ilkokulda bile sağlam değerler oluşturabilecek, insanca değerleri seçebilecek bir karaktere sahip olduğunu vurgulamaktadır. Stephan, daha küçük bir çocukken bile kendi benliğini arayan, kendisinin kâinattaki yerini tayin etmeye çalışan bir kişidir. Stephen gerçek kimliğini ararken, kâinattaki yerini şöyle tanımlamaktadır.

> *"Ben Stephen Dedalus'um; Clongowes Koleji'nde öğrenciyim; Clongowes Koleji, Sallins kasabasındadır; Sallins ise, Kildare eyaletindedir; Kildare, İrlanda'da; İrlanda Avrupa'da; Avrupa Dünyada, dünya kainattadır. Peki, kâinatı yaratan kimdir?"* (Joyce, 1972: 15-16)

Eserin II. bölümüyle ters düşen bir istek içinde olan Stephen, idealinin cennete gitmek olduğunu ifade ederek kendi toplumundaki otoriteyi ve otoritenin kaynağı olan Katolik Kilisesi'nin ideallerini kabule hazırdır. Ancak Stephen'm zayıf olan fiziksel yapısı, güçlü ruh yapısıyla çatışma hâlindedir. Ona göre Rody Kickham gibi güçlü bir

fizikle bağımsız ve iyi olmak kolaydır. Stephen'in zayıf gözleri ve güçsüz fiziği, onun dış dünyaya uyumunu zorlaştırmaktadır. O, içe dönük, duygu ve düşüncelerini çok iyi tahlil edebilen bir kişidir. Stephen'ın daha sonraki bölümlerde gelişecek olan potansiyellerini vurgulayan Joyce, onun sanatçı olmak potansiyelini dile duyduğu ilgi ile ifade eder. Stephen, daha ilkokulda, fikirlerin bedeni olan kelimelere önem vermekte, insanın kelimelerle gerçekleri ifade edebilme gücüne inanmaktadır. Stephen, sevip sevmediği şeyleri kelimelerle somut bir şekilde ifade etme kabiliyetine sahiptir. Stephen'in sevmediği dış dünya, "soğuk, beyaz, renksiz ve ıslak'tır. Sevdiği şeyler ise, "sıcak ve yumuşak"tır. Stephen, zengin bir hayal gücüne sahiptir ve hayallerini süsleyen şey ise, yuvası ve sıcak ocağıdır. Joyce, Stephen'ın yirmi bir yaşında bir genç adam olarak reddettiği değerleri, eserin I. bölümünde, yine çocuk Stephen'ın bilinç süzgecinden geçirerek vermektedir. Dante Teyze'nin yeşil ve kahverengi kadife saplı fırçaları, İrlanda milliyetçileri Parnell ve Michael Davitt'i temsil etmektedirler. İrlanda milliyetçileri, kendi aralarında birleşemedikleri gibi, Dante ve Mr. Casey arasında yılbaşı yemeğinde yapılan kavga da Kilise'nin bölücü etkisinin en açık ifadesidir. İrlanda'nın bağımsızlığı için hayatlarını ortaya koyan Parnell ve onun gibi milliyetçiler, Orta Çağcı bir din anlayışının kurbanı olmaktan kurtulamamış, Kilise'nin siyasete karışmasıyla ziyan olmuşlardır. Stephen'ın şüpheci ve eleştirici zekâsı, durumu hemen yorumlamıştır: Babası, Mr. Casey ve Dante, İrlanda'nın bağımsızlığını savundukları hâlde, niçin kavga etmektedirler? (1972: 37). Stephen, komşu kızı Eileen'i sevmektedir. Büyüyünce onunla evlenecektir. Ama Dante Teyze, ondan bu Protestan kızla oynamamasını istemektedir. Bütün bunlar Stephen'ın küçük dimağını şüphelerle dolduran, kolayca inanmayacağı şey-

lerdir. Üstelik Stephen, Eileen'in beyaz, uzun, yumuşak ellerini Meryem Ana'nın mermerden soğuk ve katı ellerine tercih etmektedir. Stephen, güzeli, iyiyi, sıcağı, yaşayanı yani insani olanı, soğuk, soyut teorilere tercih etmektedir.

Stephen, ilk eğitimini aldığı Clongowes Koleji'ndeki papazları da eleştirici aklıyla ve keskin gözlemleri sayesinde değerlendirme gücüne sahiptir. Bazı çocuklar, kutsal kaptan şarap çalıp içmişlerdir. Eğer bu hareket günahsa, papazın şarap kokan nefesi ne anlama gelmektedir? Papaz Arnal, çok sakin görünüşü altında zalim bir tabiatı saklamaktadır, (1972: 48). Stephen, Papaz Arnal'ın zalim olmakla günahkâr olduğunu fark edecek kadar keskin bir gözlemcidir. Din konusunda Stephen'in ruhunda daha ilkokulda tecrübelerinin aydınlattığı şüpheler uyanmıştır ve bu şüpheler, onun daha sonraki tercih ve kararlarında etkili olacaktır. Papaz Dolan'dan haksız yere yediği dayak, Stephen'deki isyankâr meyli açığa çıkaran olaydır. Gözlükleri kırıldığı için ödevini yapamayan Stephen'ı Papaz Dolan, önyargılı ve haksız bir şekilde dövmüştür. Bu, Stephen için hazmedilmesi zor bir harekettir. Papaz Dolan'ı rektöre şikâyet eder. Böylece Joyce, Stephen'ın haksızlığa, doğru olmayana isyan edecek karakterde olduğunu bizi onun somut tecrübesiyle temasa getirerek verir. Stephen, rektörün haklı tarafı tutması neticesi olarak, içindeki çatışmayı bir uzlaşmada çözer: Otorite iyi ve haklıdır. Böylece eserde ifade bulan birey-toplum, gerçek-ideal, kalp-dimağ, sanat-din, somut gerçekler ve soyut teoriler arasındaki çatışma, toplum, ideal, din ve soyut teoriler lehinde kinayeli bir şekilde çözülür.

Portre'nin II. bölümünde de, değişen zaman ve mekâna rağmen, I. bölümündeki temalarm devam ettiği görülmektedir. II. bölümde yer, Blackrock değil, Dublin'dir.

Stephen ise, artık çocuk değildir. İlk gençlik çağına giren Stephen'ın ruhunda gelişen bedensel ihtiyaçlarla toplumun yasakları çatışma hâlindedir. Sebebini anlayamadığı ruhsal mücadelesi içinde yalnızlığı ve hayal dünyasını seçmektedir. Annesine olan düşkünlüğünden dolayı suçluluk duygusuna kapılan Stephen, okuduğu "Monte Cristo Kontu" adlı eserin kadın kahramanına âşık olur. Daha sonra bu platonik aşk, Eileen'de gerçek bir aşk objesi bulur. Stephen'in karakterindeki dürüstlük ve kendisine hâkim olma gibi nitelikler, bu bölümde de vurgulanmaktadır. O, kendisini hendeğe itip gözlüklerinin kırılmasına ve Papaz Dolan'dan dayak yemesine sebep olan arkadaşını ele vermediği gibi, çok istemesine rağmen Eileen'i de öpmeyecek kadar kendisine hâkim ve değerlerine sadıktır. Stephen'ın cizvit okullarında aldığı ruh disiplini övgüye lâyıktır. O, daha on beş, on altı yaşlarında tam bir erkek ve beyefendidir. Arkadaşı Heron'un tahriklerine rağmen, sevgilisi Eileen'in adını verdiği gibi, yine Heron ve diğerlerinin uyguladıkları şiddete rağmen, Lord Byron'a duyduğu hayranlıktan vazgeçmez. Çok duygulu bir yaratılışa sahip olan Stephen, giderek okul arkadaşlarından uzaklaşır ve onlara yabancılaşır.

Babasının iflasıyla ailesinin katlanmak zorunda kaldığı yokluk, Belvedere Koleji'nde aldığı dinsel eğitimin talepleri ve kendi benliğinde, ne olduğunu anlayamadığı güçlerin ruhunda yer alan çatışması, Stephen'ı yalnızlığa itmektedir. Her şeyin üstünde kendisine hâkim bir beyefendi olmak ve öyle davranmak idealini gerçekleştirebilen Stephen, sosyal sorumluluklarını şöyle sıralar: Cimnazyumda güçlü ve sağlıklı bir vücuda sahip olmalıdır; İrlanda milliyetçiliğinin taleplerini gerçekleştirmelidir; çok çalışıp ailenin maddî durumunu düzeltmelidir, (1972: 84). Nihayet Stephen, dıştan kendisine empoze edilen sorum-

lulukları yüklenmek isteğinde olmadığını anlar ve kendi özündeki potansiyelleri gerçekleştirmek istediğinin bilincine varır. İçinde yaşadığı kültürsüz ve kaba toplumda kendisinde varolan centilmenliğin ve katolik inançların boşluğunu hisseder. Belvedere Koleji'ne girmeden önce, babasının Clongowes'un rektörüyle yaptığı konuşma, Stephen'da, I. bölümün temel hükmü olan otoritenin haklılığı inancını sarsmıştır. Rektör, Stephen'ın Papaz Dolan'dan yediği haksız dayağı ciddiye almamıştır. Dış dünyanın Stephen'a yüklediği mecburiyetler ve benimsemesini istediği değerler geçerliliklerini kaybedince, Stephen kendi dünyasına dönmek zorunda kalmaktadır. Ayrıca Cork'ta babasının okulunu ziyaret ettikleri zaman, bir öğrencinin sıranın üzerine kazıdığı cenin resmi, Stephen'in iç dünyasındaki fırtınanın sebebinin cinsî ihtiyaçlar olduğunu açığa çıkarır. Stephen'm eleştirici aklı, duygusal tabiatını yener. Kendi kendisini eleştirmeye başlayan Stephen, dış çevrenin bayalığı içinde kendi fiziksel güçsüzlüğünün farkına varır. Belvedere'de kendi gölgesinden korkan bir öğrenci lideri olduğunu kendisine itiraf eder (1972: 91).

Geçmişini daima akılcı ve eleştirici bir tavırla inceleyen Stephen, Cork'ta babasını ve onun arkadaşlarını yakından tanıdığı zaman, kendisinin onlardan çok daha olgun ve aklı başında olduğunun farkına varır: Babasma ve onun nesline duyduğu saygıyı kaybeder. Ayrıca aldığı katı cizvit eğitimin kendisine duygularını kaybettirdiğini, onu duygudan kopuk kuru bir mantık hâline getirdiğini de fark eden Stephen, içinde zalim ve soğuk bir şehvetten başka bir şey duymadığını, çevresine tamamen yabancılaştığını anlar. O, yaşama sevincini, gençliğini, duygularını kaybetmiş ve sanki erkenden yaşlanmıştır, (1972: 96). Yazdığı denemelerden kazandığı parayla dış dünyanın çirkin-

liklerini yok etmeye çalışan, ona şiir getirmeye çabalayan Stephen, sonuçta hiçbir çabanın bu sefil ve yoz dünyayı düzeltmeyeceğini hisseder ve ailesinden de kopar. Farkına vardığı tek şey, tabiatında mevcut olan, kendisini gerçekleştirmek isteyen ve hiçbir engel tanımayan zalim enerjidir. Kendisini toplumun soyut mecburiyetlerinden kurtaran Stephen, tabiatın mecburiyetlerine boyun eğer ve bedensel aşkı yaşar. Cinsel aşk, on altı yaşındaki Stephen'ın yeniden doğuşunu, büyüyüp güçlenmesini ve kendisine olan güvenini kazanmasını sağlar. Böylece II. bölümün sonunda eserdeki ideal-gerçek, toplum-birey, mantık-duygu, soyut teoriler ve insanî ihtiyaçlar arasındaki çatışmayı birey, gerçekler, insani ihtiyaçlar ve duygular kazanır.

III. bölümün başında, ilk cinsî tecrübesini yaşamış olan Stephen, ruhu ve bedeni arasında kurulan dengenin, "karanlık" ve "sükûn"un (1972: 103) farkına varır. Ancak bu çok kısa süren bir denge anıdır. Kısa bir süre sonra ve özellikle Katolik dininin bir gereği olan inziva günlerinde dinlediği vaazların da etkisiyle kendisini günaha ve ıstıraba gömülü bulur. Kendi günahkâr vicdanında bütün insanlığın yozlaşmış hâlini ve ikiyüzlülüğünü bulan Stephen, Meryem Ana kültünü, temsil ettiği sevgi, şefkat, sıcaklık ve bağışlayıcılığından dolayı, Tanrı'nın korku ilham eden "baba" imajına tercih eder. İnziva günlerindeki 'cehennem vaazları' Stephen'ın suçluluk duygusunu keskinleştirir ve vicdan azabını artırır. Bu vaazlara göre, Stephen, cinsel ilişkide bulunmakla Hristiyanlığın bütün cehennemlik günahlarını işlemiştir; yapması gereken şey, pişmanlık duyarak suçunu itiraf etmek ve mutlak bir mahrumiyet içinde yaşamaktır. Bir taraftan hayat kadınlarıyla yaşadığı cinsel tecrübelerden utanç ve pişmanlık duyan Stephen, öte yandan Emma ve kendisini Âdem ve Havva'ya benzetmekte ve bu beraberliğin günahla ilgisini bulamamaktadır,

(1972: 116). Bir yandan koyu ve Orta Çağcı bir anlayışa uygun olan mahrumiyet içinde, bütün bedensel nazlardan uzak yaşarken, öte yandan da erkek-kadın beraberliğindeki güzelliğin Tanrı'nın haşmetli varlığına nasıl zarar verdiğini anlayamamaktadır. Kısaca mutlak bir inkâr içinde yaşayan Stephen'ın ruhunda gerçek ve ideal çatışması çok tehlikeli bir boyutta ve çok kritik bir dengededir. Stephen, daima kaderci, soğuk, tehdit ve korku telkin eden bir dine, Meryem Ana'nın sevgi, şefkat ve bağışlayıcı kültünü tercihe lâyık bulmaktadır, (1972: 126). Sonuçta III. bölümün sonunda Stephen'in ruhundaki çatışmada din ve soyut idealler zafer kazanmaktadır.

Eserin IV. bölümüne kusursuz bir keşiş gibi kendisini dine ve ibadete vermiş olarak başlayan Stephen, bir yandan da Tanrı'nın kendi imajına duyduğu aşkın mahsulü olan kainata ve ondaki çeşitliliğe hayranlık duymaktan kendini alamamaktadır. Yani onun ruhundaki çatışmada gerçek, insan tabiatı, yaşama sevinci ağırlığını hâlâ korumaktadır. Stephen, bedensel zevklerden mahrum hayatın, ruhu fakirleştirdiğini hissedecek olgunluğa erişir; ruh ve bedenin, gerçek ve idealin, madde ve mananın, aynı gerçeğin birbirinden ayrılması mümkün olamayan parçaları olduğunun bilincine varır (1972: 152). Hiç durmaksızın işlenen günahların ardından nedamet getirme ve ıstırap çekmenin, hayatını kısır döngüye soktuğunu anlayan Stephen, Kilise'ye ve onun inançlarına objektif bir açıdan bakma gücünü de kazanmıştır. Kendisine sahip olduğu olgunluk seviyesini kazandırmış olan cizvitler, zeki, bilgili, dengeli, disiplinli, temiz ve iyi insanlardır; ona iyi bir hayatın nasıl yaşanacağını öğretmişlerdir. Stephen, ruhundaki disiplini, kendisine hâkim olmayı, zorluklara tahammülü onlardan öğrenmiştir.

Bununla beraber, Stephen'ın Kilise'ye katılması söz konusu olduğu zaman, yaşama sevincinden yoksun, duygusuz, ihtirassız ve gamlı bir dünyadaki hayatın kendisine göre olmadığını anlar. Kolejde geçmişte yaşadığı mahrumiyet yılları, onun gelecekte yaşamak istediği hayat şeklini seçmekte yol gösterici olur. Eğitimden daha güçlü bir içgücü olan "yaşama sevinci" (1972: 161) Stephen'ın hayatı, gerçeği, tabiatı ve sanatı, dininin soyut teorilerine, toplumun soyut ideallerine tercih etmesini sağlar. Kilise mensubu olmanın insana kazandıracağı saygıdeğerlik, yaşama sevinci ve hürriyetin Stephen'a vereceği mutluluk karşısında çok hafif kalır. O, hayatı düşünen, hisseden, düşünce ve duygularını eylemlerinde gerçekleştirerek, tecrübeleri sonunda, hatalar yaparak ve hatalarından öğrenerek kendi değerlerini ruhunun dökümhanesinde şekillendirmeyi seçer. Ancak Stephen, bir nihilist değildir. O kendi toplumunun aslında sapmış, fosilleşmiş değerlerini objektif ve eleştirici bir tavırla incelemek için ve gerekirse onları tecrübenin ışığında ve eleştirici aklın süzgecinden geçirerek yeniden yorumlamak için reddeder. Stephen için hür irade, hayatı bütün çeşitliliği ve zenginliğiyle yaşamak, gerekirse günah işlemek; fakat insan gerçeklerinden doğan değerleri bulmak ve onları tecrübenin sağlam temelleri üzerine oturtmaktır. Mitik sanatçı Dedalus gibi, o da, yozlaşmış geleneğin ve otoritenin zincirlerini kıracak, hayatın balçığından ölümsüz sanat eserleri yaratacaktır, (1972: 169). Sanat, hür bir ruhun yaratıcı gücünü kullanarak hayatın kargaşasından ve balçığından ölümsüz güzelliği yaratmasıdır, (1972: 172). Sanatın özü hayat olduğuna göre, Stephen'ın reddettiği değerler, kendi toplumunun hayattan, gerçekten kopmuş soyut idealleridir. O, yine aynı hayatın gerçek değerlerini bulmak için, onun soyut teorilere dayanan sahte değerlerini reddetmiş ve mutlak yalnızlığı seçmiştir.

Portre'nin V. bölümünde yirmi bir yaşında bir genç adam olan Stephen'm sanat hakkındaki düşüncelerini buluyoruz. Onun sanat teorisini Aristo, Thomas Aquinas ve Plotinus gibi otoritelerin fikirleri üzerine inşa etmesi de gösteriyor ki düşüncede mutlak anlamda bir hürriyet yoktur; bu anlamda mutlak bir hürriyet başıbozukluktur. Joyce, Stephen'ın sanat anlayışını geliştirirken faydalandığı kaynakları güzellikle vurgulamaktadır. Bu bölümde yazarla aynı bakış açsını paylaşan Stephen için geçmiş hâle yön vermektedir; fakat hâl, geleceği doğurmadıkça ölüdür. Stephen da geçmişi, hâlin geleceği doğurmasına yardım etmek için kullanmaktadır. Stephen da, Aristo ve Aquinas'ı kendi tecrübeleri içinde yorumlamakta ve sanat teorisini çağdaş bir bilinç içinde oluşturmaktadır. Stephen, iyi sanat ve kötü sanat arasındaki farkı sanatın insan üzerindeki etkisine göre belirtmektedir. İyi sanat estetik (statik) duygulara hitap ettiği hâlde, kötü sanat bedenî (kinetik) zevkleri uyandırmaktadır (1972: 205). Bir sanat eserinde organik bütünlüğe önem veren Stephen, ritmi bir sanat eserinde parçalarla parçaların, parçalarla bütünün arasındaki ilişki olarak tanımlar, (1972: 206).

"Sanatta güzellik gerçeğin ihtişamıdır" (1972: 207) diyen Stephen, güzelliğin organik bir bütün olan sanat eserinde parçalarla bütün arasındaki kusursuz orandan doğduğunu ifade etmektedir (1972: 211). Güzelliğin çokluktan oluşmuş bir teklik olduğuna; bir eserde çeşitliliğin, farklılıklarına rağmen benzeyen unsurlarıyla kendi içinde uyumlu kusursuz bir bütünü oluşturduğuna inanan Stephen (Joyce)'m bu güzellik anlayışında Plotinus ve Aristo'nun metafizik görüşlerinin etkisi büyüktür. Bir sanat eserinin ölçülebilir bir bütün olduğunu söyleyen Stephen'ın üzerinde Aristo'nun etkisi açıktır. Bir sanat eserinde sanatçı "ideali" (formu), evrensel insan tecrübesini veya değerini yakala-

malıdır, diyen Stephen, Joyce'un klâsik sanat anlayışını yansıttığı kadar, klâsik ve romantik sanat anlayışlarının temel ilkesini de tekrar etmektedir. Stephen, "sanat, gerçeği güzel bir biçim içinde ifade eder" fikrini de "sanat, anlaşılabilir unsurlar arasındaki ilişkiyi, hissedilebilir unsurların ilişkisiyle birleştirir" (1972: 213) şeklinde ifade etmekle, yine aynı sanatta gelenekçi olduğunu göstermiştir.

Joyce, kahramanı Stephen'a sanatta lirik, epik ve dramatik ifade şekilleri arasındaki farkı da ifade ettirmektedir. Stephen'a göre, lirik bir eser, sanatçının en derin duygularını ifade eder; epik, lirik duyguları ifade ederek başlayıp bu duyguları evrenselleştiren bir ifade şeklidir, dramatik ifadede ise sanatçı, eserinin tamamen dışındadır ve eser objektif bir tecrübenin ifadesidir. Yani sanatçı sübjektif tecrübeyi, sübjektif boyutlarından arındırıp, ona dışardan bakabilmekte ve onu evrensel boyutlarıyla ifade etmektedir (1972: 217). Şiirin organik bir bütün olduğuna inanan Stephen, onu zamanla ebediyetin kesiştiği gerçeğin sezgiye ayan olduğu anlarda yaratıldığına inanmakla, romantik geleneği sürdürmektedir.

Sonuç olarak Portre, biçim bakımından nesirde gerçekleştirilmiş dramatik bir liriktir, Joyce'un anlayışına göre bir epiktir. Eserin belkemiği Stephen Dedalus'un yaşadığı ruh-beden, ideal gerçek, soyut teoriler –hayatın somut gerçekleri, Orta Çağcı dünya görüşü– çağdaş dünya görüşü ve onun tecrübe doktrini arasında yer alan diyalektik çatışmadır. Sonuçta Stephen, tekçi bir metafiziği benimsemekte, ruh-beden, ideal-gerçek, geçmiş-hâl ve geleceğin aynı gerçeğin parçaları olduğuna inanmaktadır. İrlanda'nın yozlaşmış, fosilleşmiş değerlerini reddeden Stephen Dedalus, bütün insanlığın vicdanî değerlerini tecrübenin ve eleştirici aklın ışığında yeniden yaratmak için kendi

kültürünü objektif bir bakış açısından görebilmek için, göçmen kuşlar gibi, kendi kendisini sürgüne ve mutlak yalnızlığa mahkûm eder. Amaç geçmişi kullanarak hâlde yepyeni bir gelecek yaratmaktır. Stephen, ruhunda yer alan çetin mücadelenin sonunda yaptığı seçimi -ki bu 'modernizm' dediğimiz metodun tâ kendisidir- şöyle ifade ediyor: "Hoş geldin hayat! Milyonlarca kere tecrübenin kazandıracağı gerçekle buluşmaya gidiyorum. Amacım ruhumun dökümhanesinde bütün insanlığın vicdani değerlerini yeniden yaratmaktır" (1972: 253).

ÂŞIK KADINLAR

'Âşık Kadınlar' (Women in Love) (1921) olarak dilimize çevirebileceğimiz eser, İngiliz roman yazarı David Herbert Lawrence (1885-1930)'ın en büyük romanı olarak düşünülebilir. Lawrence, bu romanında püritanizm ve pozitivizmin etkisi altında çözülmüş olan İngiliz kültürünün ve Batı medeniyetinin duçar olduğu hastalığı teşhis etmiş ve bu hastalığın tedavisi için gereken teklifleri de getirmiştir. Bu eserinde bir reddi ve yeni bir teklifi sistemli şekilde ifade eden Lawrence'ı radikal bir romantik olarak sınıflandırabiliriz. Lawrence, Âşık Kadınlar'da, içinde yaşadığı İngiliz kültürü ve Batı medeniyetinin çöküşünü roman kişilerinin ruhsal çözüklüklerinde, topluma ve kendilerine yabancılaşmalarında incelemiş ve büyük bir hünerle dramatize etmiştir. Lawrence, özü bakımından romanın boyutlarını aşan ve şiirin sahasına giren bu eserde çoğunlukla mensur şiire yaklaşan bir dil kullanmıştır. Aslında romanın perspektifi içinde, inandığı metafiziği, insan kavramını, bu metafiziğin sahip olduğu nihaî gerçeğin epistemolojisini veren Lawrence, bu ölçüde boyutlu bir tecrübeyi sadece böyle yoğun bir dille ifade edebilirdi. Nihaî gerçeği

madde ve mana sentezi olarak gören Lawrence, evrende, tabiatta ve insanın benliğinde organik bütünlüğe inanmıştır. Ruh ve bedeni, madde ve manayı, karanlık ve ışığı, duyguyu ve düşünceyi, tabiat ve medeniyeti tek bir gerçeğin farklı yönleri olarak tanımlayan Lawrence, çağdaş insanın kendi varlığındaki duygu ve düşünce bütünlüğünü kaybedip varlığını oluşturan unsurların sadece biriyle yaşamaya başlamasını bu ruhsal çözülmenin sebebi olarak düşünmüştür. Çağdaş insanın, hayatta-ölümü temsil eden bir ruhsal çözüklükten kurtulabilmek için, içine sıkıştığı dar bilinç seviyesinin sınırlarını aşmasını, varlığını meydana getiren unsurlar arasında kusursuz bir bütünlük ve denge oluşturarak aslındaki organik bütünlüğe erişmesinin gerektiğine inanmıştır. Âşık Kadınlar'da geleneksel aile tipini eleştiren Lawrence, toplumun temeli olan ailenin kadın ve erkek arasında kurulabilecek sağlıklı bir ilişkiyle yaşayabileceğini ifade etmiştir. Böyle sağlıklı bir ilişkinin ise, ruhu ve bedeni, duygusu ve düşüncesi arasında kusursuz bir denge kurarak organik bütünlüğe ve bireysel bağımsızlığa erişen kişiler tarafından kurulabileceğine inanmıştır.

'Âşık Kadınlar' adlı romanda Lawrence, radikal romantisizmin bir temsilcisi olarak 'organik yapı' anlayışının bütün gerçeklerini yerine getirmiş ve bir şaheser yaratmıştır. Âşık Kadınlar, Turgenev'in Babalar ve Oğullar'ı kadar ustaca yaratılmış dramatik bir yapıya ve Tolstoy ve Dostoyevski'nin eserlerinde görülen muhteva zenginliğine sahiptir. Eserde işlenen esas tema, bütünün parçalarını birbirine bağlamakta ve onları farlılıklarına rağmen, benzeyen özellikleriyle aynı bütünün parçaları yapmaktadır. Lawrence, romanında geleneksel anlatım teknikleriyle modern anlatım tekniklerini kusursuz bir şekilde bağdaştırabilmiştir. Her şeyi bilen, güvenilir ve gözlemci bir anlatıcının ba-

kış açısından anlatılan hikâye, kronolojik bir zaman anlayışı içinde, görünüşte episodik olarak düzenlenen durumlarda devam etmektedir. Yazar, bu durumlar içinde yarattığı sahnelerde karakterlerinin görünen ve görünmeyen tepkilerini ustaca tasvir ve tahlil etmektedir. Görünüşte olaylar, episodik bir şekilde gelişmekle beraber, Lawrence, eserin yapısında karakter unsurunu sentezleyici unsur olarak kullanmıştır. Roman kişileri, episodik sahneler içinde kendi davranış ve sözleriyle ve farklı bakış açılarıyla objektif bir şekilde sergilenmektedir. Yazar, Turgenev'e yaraşan bir ustalıkla karakterlerini birbirinin bakış açısından ve onları bireyleştiren, somutlaştıran nitelikleriyle ortaya çıkaran sahneler içinde sunmakla kalmamakta, özet ve yorum tekniklerine çok az yer vermektedir. Eserde 'karakter unsuru hâkimdir' hükmünü vermemizi sağlayan şey, modern roman teknikleriyle gerçekleştirilen ruh tahlilleridir. Lawrence, Dostoyevski ve Tolstoy gibi, insan ruhunun sırlarına vakıf büyük bir roman yazarı olarak, roman kişilerinin yaşadıkları ruhsal olayların tabiî akışını canlı bir şekilde tahlil edebilmekte, bu olayların dramatik yapısını özet tekniğine baş vurmaksızın verebilmektedir. Demek ki Lawrence, radikal bir romantik olarak, Turgenev'in kullandığı kusursuz dramatik yapıyla, organik formalizmin psikolojik zenginliğini birleştirebilmiş, organik-klâsik yapıya sahip bir şaheser yaratabilmiştir. Lawrence, geleneksel anlatım teknikleriyle izlenimci roman tekniklerini barıştırıp bağdaştırabilmiş, karakterlerine dışarıdan bakabildiği gibi, onların ruh dünyalarının derinliklerine inebilmiş, sübjektifi yakaladığı ölçüde objektifi verebilmiştir.

Eserde sentezleyici unsur karakter olduğuna göre, romanın görünüşte episodik bir şekilde düzenlenmiş olan olaylar dizisini sımsıkı bir şekilde birbiriyle ören dramatik bir yapı vardır. Bu yapı, romanın başkişileri veya kahra-

manları olan Bikrin ve Ursula'nın yaşadıkları ruhsal büyüme sürecini oluşturan safhalardan meydana gelmektedir. Bikrin ve Ursula'nın yaşadıkları büyüme ve olgunlaşma süreci, dramatik liriklerde görülen bir mitleşme süreci içinde gerçekleşmekte, bu sürecin sonunda Birkin ve Ursula, Lawrence'in ideal aşk ve evlilik içinde ideal veya evrensel erkek ve kadının sahip olması gereken boyutları kazanmaktadırlar. Onlar da Lawrence gibi bir reddi ve bir inanca varışı yaşamaktadırlar. Düşünce ve duygudan eyleme dönüşen bu inançta, Lawrence'a göre, Avrupa'nın ve Batı medeniyetinin geleceğini sağlam temellere oturtan değeri bulmak mümkündür. Öte yandan Birkin ve Ursula'nın yaşadığı, düşünce ve duygudan eyleme dönüşen bu dramatik büyüme süreciyle tezat teşkil eden ikinci bir dramatik yapıyı ise, Greald Critch ve Gudrun'un yaşadığı ruhsal olaylar silsilesi oluşturmaktadır. Batı medeniyetin de hâli temsil eden Greald ve Gudrun, kendilerinin ve birbirlerinin temsil ettikleri gerçek moral seviyelerini görebildikleri hâlde, bu seviyeleri aşamayan, ruhlarındaki kısırlığı yenemeyen kişilerdir. Böylece Gerald ve Gudrun, hâlde Batı medeniyetinin temsil ettiği değerlerin trajik sonunu temsil ederken, Birkin ve Ursula da hâlin sağlam değerleriyle yeni bir sentezde birleşen yeni tekliflerin yaratıcı bir geleceğe doğru akışını sembolleştirmiştedirler.

Lawrence, roman karakterlerini ruhsal boyutlarıyla verebilen Hermoine, Thomas Critch, Mrs. Critch ve Winifred gibi fon karakterleri bile ruhsal boyuttan mahrum kılmayan büyük bir yazardır. Karakter yaratırken Lawrence'ın en çok kullandığı bir teknik de, karakterleri çeşitli boyutlarıyla ortaya çıkaran tezatları belirtmektir. Çağdaş kadının ruhsal çözüklüğünü, duygudan kopuk entelektüel yapısını temsil eden Hermoine, bir fon karakter olduğu hâlde, ruh ve bedeni arasındaki çatışmayı yaşayabilen,

bastırılmış tabiî dürtülerinin yıkıcılığını yaşayan ve ıztırap çeken bir kadındır. Bütün tecrübesini soyut formüller hâlinde bilgiye dönüştüren Hermoine, Birkin'deki yaratıcı canlılığın cazibesi altında, bağımlı, tek başına hayatını sürdürme gücünden mahrum bir kadındır. Sahip olduğu mekanik yapıya Birkin'deki hayat suyunun hayat vereceğini hisseder; onu tutsak edip kendi isteklerini gerçekleştiremeyince, öldürmeye teşebbüs eder. Gudrun da Hermoine gibi, baskı altına aldığı dürtüleriyle, tabiattan, bedeninden kopuk modern kadının temsilcisidir. Gudrun, sadece beyniyle, estetik zevkleriyle yaşayan, kendi yarımlığı içinde bitmiş bir kişidir; fakat eleştirici aklı ve şeytani zekâsıyla Hermoine'den farklıdır. Modern çağın yarattığı son derece güzel; fakat sevme gücünden yoksun bir büyücüdür. Beyniyle vücudunu, düşünceleriyle duygularını, ruhuyla bedenini birleştiremeyen bu soğuk kadın, Batı medeniyetinin eriştiği entelektüel dehayı ve yüksek endüstri seviyesini temsil eden Gerald'ı ölüme mahkum eden kısırlık sembolüdür. Batı medeniyetindeki ve kendisindeki çözüklüğün farkında olan, onun geleceğini teminat altında alabilmek için kendisine organik bir bütünlük kazandırabilen Birkin, Gerald'ın tam zıttıdır. Gerald, temsil ettiği Batı medeniyetini oluşturan en ayırıcı ve üstün niteliklere sahip bir kahraman olduğu hâlde, ruh-beden bütünlüğüne erişemediği için, ulaştığı zirveden ölümün kucağına düşen kişidir. Birkin, Ursula gibi sevebilen bir kadının aşkıyla kendisini bağımsızlaştıran bütünlüğe kavuşurken, Gerald, Gudrun gibi soğuk ve sevemeyen bir kadını aşk objesi olarak sevmekte ve kendi ölümünü yani kaderini seçmektedir. Görülüyor ki Lawrence'ın yarattığı roman kişilerinin çoğu, bireysel özelliklere sahip, yuvarlak karakterler oldukları gibi, geleneksel bir anlamda; yani hikâyenin akışı içinde çeşitli moral seviyeleri de temsil eden birer semboldürler.

Roman, insanın sosyal gerçeğini ifade eden bir edebî türdür. Lawrence, büyük Rus romancıları gibi, insanın içinde yaşadığı ve etkileştiği sosyal gerçekleri işlemekle yetinmemiş, aynı sosyal ortamın geçmişini, hâlini ve geleceğini de romanına konu edinmekle, eserine destanî boyutlar kazandırmıştır. Thomas Critch'in şahsında geçmişte bilimin ışığında gelişmiş, endüstrileşmiş bir toplumda tabiat-medeniyet, birey-toplum ilişkisini Hristiyan ahlakıyla yumuşatan bir sosyal lider bulmaktayız (Lawrence, 1973: 239-242). Thomas Critch bilimsel bulguları ve medeniyetin nimetlerini insan mutluluğuna araç olarak kullanan norm karakter olarak, oğlu Gerald Critch ile tam bir tezat içindedir. Gerald ise bilimin dehasıyla kusursuz bir şekilde makineleşmiş endüstriyel tekâmülü gerçekleştiren bir liderdir (1973: 282). Gerald Batı medeniyetinin yaratıcı ve rasyonel dehasıdır. Ona göre, hayatta en önemli olan insanın mutluluğu değil, endüstrileşme ve kusursuz bir şekilde işleyen bir sistemdir. İnsan böyle bir sistem içinde, onun işlemesini sağlayan bir araç ve küçücük bir vidadır. Gerald, Batı medeniyetinin teşkilatçı dehasıdır. Fakat aynı zamanda, başarılarını zirveye ulaştırdığı hâlde, tabiattan, duygulardan ve sevgiden kopukluğun yarattığı ruhsal boşluğu dolduramayan kişidir. "Düşünüyorum, öyleyse varım" diyen, ilmi Tanrı'nın yerine yerleştirmiş, çözük bir kültürün insanıdır. Gerald, modern hümanizmin ve pozitivizmin insana kazandırdığı özelliklere sahip bir dehâ, bir materyalisttir. Lawrence, Gerald'm şahsında pozitivizme duyduğu büyük saygıyı ifade ederken, onun duygudan yoksun dehasında trajik kusurunu da vurgulamaktadır. Gerald, Eliot'un *Çorak Toprak*'taki Tiresias'ı gibidir. O da, kendi içindeki boşluğun farkına varmış, bilimsel zekânın yetersizliğini hissetmiş, içindeki boşluğu doldurmak için insani aşkı arayan kişidir. Ancak, o, geçmişle hâl, ruhla beden, varlı-

ğın karanlık güçleriyle aydınlık güçleri, tabiatla medeniyet arasında köprü kuramayan, sevemeyen bir kişidir. Gerald'ın aşk yerine şehveti yaşayabilmesi onu şefkatla yumuşatıp aşka dönüştürebilmesini mümkün kılabilecek bir olgudur. Fakat, Yunan mitolojisinde tahripkâr dişiliği temsil eden Circe gibi, erkeği büyüleyip bağımlı bir kişi hâline getiren Gudrun, bu Batılı modern şövalyenin trajik kaderini tayin eden faktördür. Geçmişte Homer'in destan kahramanlarından birisi olabilecek niteliklere sahip olan Gerald, Gudrun gibi duygusuz ve soğuk bir kadın tarafından ölüme itilir. Gudrun'u öldürecek kadar sevmediğini, sevemediğini anlayan Gerald, kendisini ölüme terk ederek gerçek aşktan ve insani duygulardan yoksun bu materyalist medeniyetin de ölüme mahkum olduğunu ifade etmiş olur. Lawrence, Gerald'ın şahsında Batı medeniyetinin yalnız çözüklüğünü değil, övgüye değer niteliklerini de vurgular. Gerald'a bir kahramanın boyutlarını kazandıran Lawrence, onun düşüşünü hazırlayan trajik zaafı da vurgulayarak Batı medeniyetinin gelecekteki düşüşünü muhteşem bir düşüş olarak yorumlar.

Gelecek ise, Birkin ve Ursula'nın yaşadığı tecrübede yeşerecektir. Eserde ifade bulan tabiat-medeniyet, karanlık-ışık, birey-toplum, kalp-dimağ, duygu-düşünce, geçmiş-hâl arasındaki çatışmayı bir sentezle çözüme ulaştırarak yaratıcı bir geleceği yaratacak roman kişileri, Birkin ve Ursula'dır. Ursula ve Birkin'in yaşadıkları büyüme süreci dışında eriştikleri moral seviyeyi anlayabilmek için, Lawrence'ın nihaî gerçek kavramını bilmeye gerek vardır. Radikal bir romantik olan Lawrence, hayatı madde ve mana sentezi olarak görmüş, (1973: 216) onu çokluktan ve çeşitlilikten oluşmuş ilâhî bir teklik, bütünlük ve ahenk olarak düşünmüştür. Hiç durmaksızın değişen ve kendisini yenileyerek tekâmül eden bu yaratıcı hayat seli, kendisini oluşturan çe-

şitli unsurların denge ve ahengiyle varlığını sürdürdüğüne göre, insanın kendisini gerçekleştirebilmesi de, kendi benliğinde böyle bir bütünlük ve ahenk kurmasıyla mümkündür. Roman başkişisi Birkin, içinde yaşadığı materyalist medeniyette, kalbin değerlerinin kaybolduğunu ve bu medeniyetin çözüldüğünü görmektedir. Romanın başlangıcından böyle bir çözük bir medeniyeti reddeden Birkin, Lawrence'm fikirlerini ifade etmesine rağmen, kendisi de daha ziyade muhakeme ve fikirle yaşayan, fakat duygu-düşünce, kalp-dimağ, ruh-beden, geçmiş-hal, dengesini kurmak isteyen ve bu dengeyi kuracak potansiyellere sahip bir kişidir.

Romanda Lawrence'ın cinsî aşk konusundaki bütün fikirlerini Birkin'den öğrenmekteyiz: Ona göre kadın ve erkek, aynı objenin kırık parçaları değildirler (1973: 224). İdeal bir ilişki, bu parçaların birleşerek birbirine bağımlı bir bütün oluşturması anlamına gelmez. Evrimlerinin daha çok ilkel safhalarını yaşayan kadın ve erkek, Lawrence'a göre cinsî aşkla kusursuzluğa erişmekte, organik bütünlüğe kavuşmakta, bağımsızlaşmakta ve bireysel niteliklerini kaybetmeksizin nihaî gerçeğin bir benzeri olmaktadırlar (1973: 289, 354). Cinsî aşk, mistik boyutlara sahip, fiziksel bir birleşmedir. Lawrence, aşkın materyalizmi olan şehvet ile gerçek aşkı birbirinden ayırt etmiş, aşkla şefkati özdeşleştirmiştir. Lawrence, insani ilişkide aşkı bir amaç olarak görmemiştir. Ona göre kadın ve erkek, aynı manyetik alanda hareket eden, birbirini çeken zıt kuvvetler gibidirler ama bağımsız varlıklardır.

Romanda yaşadığı büyüme sürecinin başlangıcında püriten ahlâka, bilimi Tanrı yerine koyan pozitivist dünya görüşüne karşı olan Birkin'i, Lawrence'ın fikirlerini dile getiren bir teorisyen olarak görmekteyiz. Yaşadığı büyüme sürecinin sonunda Birkin, kendi ruhunda ruh-beden bütünlü-

ğünü kurabilmekte ve teorisini eylemde gerçekleştirebilmektedir. Ancak Birkin'in mistik boyutlara sahip cinsel aşkı yaşayarak kendisini gerçekleştirmesi, irade bağımsızlığını kazanması, evrendeki yaratıcı gücün bir parçası olması, onun Ursula gibi gerçekten duygulu ve verimlilik sembolü olan bir kadına rastlamasıyla mümkün olmuştur. Böylece Lawrence da Eliot gibi, insanın kendisini gerçekleştirmesinde insani aşkın önemini vurgulamıştır. Romanın kadın başkişisi Ursula, yaşadığı büyüme ve olgunlaşma sürecinin başında, Hermoine'nin tam zıttı olan bir moral seviyeyi temsil etmektedir. Hermoine, duygudan kopuk düşünce ve soyut bilgi ise Ursula da düşünceden kopuk duygudur ve bedenî hazları, verimliliği temsil etmektedir (1973: 222). Birkin ile beraberliğinin bir sonucu olarak kendi ruhunda duygu ve düşünce dengesini kuran Ursula, Birkin'in istediği ideal eş olmakta, kendi bağımsızlığını kazandığı gibi, eşinin bağımsızlığına da saygı duyan bir kadın olmaktadır.

Sonuç olarak Lawrence, 'Âşık Kadınlar' adlı şaheserinde, radikal bir romantik olarak, 'bir reddi ve yeni bir senteze varışı' hem geleneksel, hem de modern anlatım teknikleriyle, dramatik roman yapısı içinde ifade etmektedir. Yazarın reddettiği şey, bilimi Tanrı yerine koyan materyalist Batı medeniyetinin hayatın organik bütünlüğüne ters düşen çözüklüğüdür. Aynı çözüklük, modern insan benliğinde de vardır. Batı medeniyetinde madde-mana, ruh-beden, duygu-düşünce, tabiat-medeniyet, varlığın karanlık ve aydınlık güçleri arasındaki denge, unsurlardan biri lehine bozulmuş ve kültürde çözülme olmuştur. Bu medeniyetin trajik zaafı bu güçler arasında kurulması gereken dengeyi sağlayamamasıdır ve sonuç, muhteşem ve trajik bir düşüştür. Lawrence'in roman karakterlerinin yaşadıkları somut tecrübelere getirdiği teklif ise, bu güçler arasında gereken kusursuz bir dengedir.

SİNEKLERİN EFENDİSİ

William Golding'in (1911-) "Sineklerin Efendisi" (Lord of the Flies, 1954) adlı eseri, Joseph Conrad'ın "Karanlığın Yüreği" (Heart of Darkness, 1902) adlı eseri gibi, insanı hiççiliğe götüren her çeşit idealizme karşı yazılmış bir romandır. Golding'in, bu eserinde, "Düşünüyorum, öyleyse varım." ve "Hissediyorum, öyleyse varım." hükümlerinin üzerine inşa edilmiş olan pozitivizm ve romantisizm gibi idealist sistemlerin, insanı evrenin merkezi ve değerlerin kaynağı yapan görüşlerine karşı, Tanrı-merkezli bir evreni yeniden yerleştirme gayretinde olduğu görülmektedir. O da Conrad ve Eliot gibi, yeni klasik dünya görüşünü benimsemiş modern bir gerçekçidir. Modern gerçekçilik, insanm erişebileceği ideallerle katı gerçekleri bağdaştıran, gerçeğin sınırsız sayıda bakış açısının kesiştiği odak noktasında olduğunu; ama böyle bir gerçeğin bile mutlak hakikati değil, nisbî anlamda en objektif gerçeği temsil ettiğini benimseyen bir sistemdir. Ian Gregor (1986; 87) *Sineklerin Efendisi*, Golding'in içinde yaşadığı fikir atmosferine gösterdiği tepkinin bir ürünüdür, demiştir. Golding'in sözleri ise bu gerçeği teyit eder mahiyettedir:

> *İkinci Dünya Savaşı 'ndan önce, insanın toplum içinde kusursuz bir şekilde eğitilebileceğine inanmıştım. Adaletli bir toplumda iyi niyetin hâkim olacağını düşünmüştüm. Bu durumda toplumu yeniden kusursuz bir şekilde yapılandırabilirseniz, bütün kötülükleri yok edebilirsiniz, demiştim.*

Gregor, aynı eserde, Golding'in insan tabiatı hakkında yaşamış olduğu büyük hayal kırıklığından sonra, şöyle dediğini de kaydetmektedir:

> *İnsan cennetten kovulmuş, yozlaşmış bir varlıktır ve İlk Günah'ın pençesindeki insan tabiatı günahkârdır. İnsanın içinde bu-*

lunduğu durum tehlikelere gebedir. "İnsan hür iradeye sahiptir." hükmü, onun Tanrı 'nın imajında yaratılmış olmasının bir gereğidir. Eğer Tanrı 'nın imajında yaratılmışsanız ve hür iradeye sahipseniz önünüzde seçenekleriniz var demektir. Bu durumda ya Tanrı'nın isteklerine uyarsınız, seçiminiz bu olur ya da Tanrı 'dan uzaklaşır, ona arkanızı dönersiniz. Siz, Tanrı'ya arkanızı dönerseniz; Tanrı sizi durdurmaz; çünkü böyle bir şey insanın sahip olduğu "hür irade" kavramına ters düşer.

Sineklerin Efendisi, Mercan Adası veya *Hazine Adası* gibi, basit bir maceranın hikâyesi gibi görünmektedir; fakat *Sineklerin Efendisi*'nde derin bir felsefe vardır. Golding, böyle derin bir felsefeyi modern romanın kategorileri içinde somut bir şekilde bize sunmakta büyük bir başarıya erişmiştir. "Sineklerin Efendisi" adlı eserin bir roman olmayıp romans olduğu yukarıda söylendi. Bu romansta, Golding'in derin felsefesi dramatik roman teknikleriyle, felsefi olmayıp insan tecrübesinin terminolojisi içinde somut bir şekilde ifade edilmektedir. Eserin yapısında sentezleyici unsur Golding'in felsefesi olduğuna göre, onun Tanrı, insan ve tabiat kavramlarının bu eserin dramatik yapısı içinde somutlaşmış olarak ifade edildiğini görmekteyiz. Eserin omurgasını, eserin kahramanı olan Ralph'm büyüme süreci oluşturmaktadır. Dramatik tekniklerin hâkim kılındığı bu romansta her şeyi bilen, şahıslandırılmamış, gözlemci hikâyecinin bakış açısı ile, yazarın sanatçı kişiliğinin temsil ettiği bakış açısı arasmda hemen hemen hiç kinaye mesafesi kullanılmamıştır. Kinaye mesafesini, karakterlerin bakış açıları ile hikâyecinin bakış açısı arasmda aramak gerekir. Her şeyi bilen hikâyeci, çok kısa olan tasvir, yorum ve özetleriyle diyalogları birbirine bağlamakta ve hikâyeyi karakterlere anlattırmaktadır. Karakterler ise, sözleri ve davranışlarıyla hem kendi karakterlerini

kendileri çizmekte, hem de hikâye kendi kendisini anlatmaktadır. Kısaca William Golding, eserinde formal realizmin kategorilerini öyle başarılı bir şekilde kullanmıştır ki, sonuç, *Sineklerin Efendisi*'nde saf roman idealinin somut bir yapıya kavuşması olmuştur. Howard Babb (1970: 7) Golding'in biçimsel gerçekçiliğini bütün ayrıntılarıyla tartışırken, yazarın metodunun eserin özüne sımsıkı bağlı olarak geliştirdiğini ve "... eserin bütün yapısı, bütün ayrıntılarıyla eserin özünden kaynaklanmaktadır." demiştir. Ona göre de, Golding'in eserinde sahne tekniği (showing) kısa özet ve yorumlarla sımsıkı örülmüştür: Golding gösterme tekniğini, anlatma tekniğine tercih etmekte hikâyesini dolaysız bir biçimde okuyucuya iletebilmiştir. Kısaca eser iki anlamda da dramatik bir yapıya sahiptir: Karakterlerin büyüme süreçleri dramatik bir şekilde, sebep-netice ilişkisini takip ederek verilmektedir; eser katıksız bir şekilde dramatik anlatım kategorileri kullanılarak gerçekleştirilmiştir:

Burada romansla roman arasındaki farklılıklara da dikkati çekmek yerinde olur. Roman, felsefede rasyonalizmin; yani neorealizmin bir ürünü olarak doğmuştur. Romanda bir orta sınıf insanı, cehaletten, masumiyetten veya hayalin kaygan zemininden hareket eder ve eserin sonunda katı bir gerçek dünyasına düşer ve düştüğü bu gerçek dünyada ya gerçeklerle barışır, ya da barışamaz; birinci hâlde eserin omurgasını oluşturan yapı traji-komik, ikinci hâlde ise trajik bir çizgi takip eder. Fielding romanın bir 'burjuva destanı' olduğunu söyler ve roman başkişisinin romans duygusallığından (romance sensibility) gerçeğin katı zeminine geçişinin nesir dilinin ritminde anlatıldığını ifade eder. *Sineklerin Efendisi*, bu ifadelerin ışığında değerlendirilirse, bir roman değil, bir 'romans'tır. Northrop Frye (Stevick; 1967, 15) romanla romans arasındaki farkı belir-

tirken, her iki hikâye türü edebiyatta farkın, karakter yaratmakta kendisini gösterdiğini söyler. Ona göre, bir romans yazan, eserinde, romanda olduğu gibi, gerçek insanlar yaratmaya çalışmaz; romansta karakterler, insanın yaşayabileceği farklı ruh durumlarının sembolleridir. Onlar, kahraman olarak yaratılmış evrensel arketiplerdir. Halbuki roman karakterleri sosyal tiplerdir. Roman yazarı, kendi sosyal tiplerini yaratırken onları sosyal bağlam içinde vermek ve en ince ayrıntıya dikkat etmek zorundadır, öte yandan bir romans yazan, kahramanlar yaratırken, insanın bazı niteliklerini stilize etmek, idealize etmek durumundadır. Bir romans karakteri, psikolojik esaslar dikkate alınarak yaratılmış, romanın sayfalarına sığması mümkün olmayan, devrimci bir kahramandır. Kısaca romans karakterleri kavramsal gerçekçiliğe uygun olarak yaratılan birer sembol olurken, roman karakterleri olgusal gerçekçiliğe uygun yaratılmış, sosyal tiplerdir.

Sineklerin Efendisi'ndeki iki karakter, Ralph ve Jack, *Karanlığın Yüreği*'ndeki Marlow ve Kurtz gibidirler. Bu iki karakterin de yaşadığı ruhsal dram, ıssız bir adada başlar; bir grup okul çocuğu, atom bombasıyla yok olma tehlikesine karşı boşaltılan İngiltere'den alınıp boş ve vahşi bir adaya bırakılmışlardır. Çocuklar, kendilerini ucu bir ormanda kırılan bir vadide bulurlar; Vadi ise, "Sıcak bir banyo" (S. E., 7) gibidir. Böylece çocuklar, kendileri için bir cennet veya bir cehennem yaratabilecekleri bir adada yapayalnız kalmışlardır. Golding de Conrad gibi, karakterlerini mutlak bir yalnızlık içinde, kendi içlerinde ve dışarıda, tabiatta var olan karanlık güçlerle yüz yüze getirir. İki eserin karakterleri arasındaki fark şudur ki; Kurtz ve Marlow, daha tecrübelerinin başında, bu karanlık güçlerin cazibesine kapılmışlardır ve onlarla buluşmak için karanlığın yüreğine dalarlar. *Sineklerin Efendisi*'ndeki çocuklar ise, vah-

şetin ortasına, atom savaşında yok olmasınlar diye bırakılmışlardır. Atom bombası ise, insanlığın büyük mücadeleler sonunda eriştiği yüksek medeniyet seviyesinin ürünüdür ve şimdi bu çocuklar, medeniyetin yarattığı bir vahşetten, medeniyetsiz bir vahşete bırakılmış, orada kendi gerçekleriyle ve tabiatm gerçekleriyle savaşmak durumunda kalmışlardır.

Sineklerin Efendisi'nde Ralph, Âdem'i temsil eden bir arketiptir. Ralph'in yaşadığı ruhsal büyüme süreci, bir roman karakterinin yaşadığı büyüme sürecine benzemektedir ve o da mahsumiyetten, cehaletten, romans duygusallığından gerçeklerin katı zeminine düşmektedir; yani o da tecrübe kazanır, masumiyetlerini kaybeder ve kötülüğün bilgisini edinir. Bu eserde yoğun içi çatışmaları yaşayan tek kahraman Ralph'tir ve Ralph, Marlow gibi, kendi ruhundaki karanlık güçlerin cazibesine kapılmasına rağmen, ışık için, medeniyet için ve adil bir düzen için savaşır. Başlangıçta Ralph'in kötülüğünü; yani karanlık güçleri yendiği söylenemez, hatta neredeyse bu karanlık güçler tarafından yok edilmek tehlikesiyle yüz yüze gelir. Ralph, eserin başında; yani yaşadığı büyüme sürecinin başında, kinayeli bir şekilde, kendisini bir cennette bulunduğu, bunun tadına varması gerektiğini düşünür. Ona göre bu ada "... hep hayal edilen; fakat hiç gerçekleşmeyen bir dünyanın birdenbire ortaya çıkması gibiydi" (S. E., 14).

Golding, bazı insanların özde iyi, bazılarının da özde kötü olarak yaratıldığına inanmaktadır. Eserde Ralph iyi-yi, Jack de kötüyü arketipleştirmektedirler. Böylece eserin esas çatışması, iyi ile kötü veya iyilik ve kötülük arasında yer almaktadır. Golding, Ralph'i şöyle tasvir etmektedir: "Ralph'in ağız çizgisinde vahşeti andıran bir şeyler vardı; fakat bunun kötülükle hiçbir ilgisi yoktu" (S. E., 10) diyen

Golding, Ralph'ta ilkel insanın seviyesine dönme potansiyelini işaret etmekte; ilkel seviyede her insanın ise, karanlık güçlerini, duygu ve ihtiraslarını gemleyecek güçten yoksun olduğu için, bir canavar olma potansiyeline sahip olduğunu vurgulamaktadır.

Ralph, her şeyden önce üstündeki esvaplarından kurtulmakta ve tabiatla dolaysız temasa geçmektedir. Onun bu davranışı, Piggy'nin davranışına ters düşmektedir, Piggy, tabiattan kopuktur ve içgüdülerinin rehberliğinden yoksun bir karakterdir. O, hayatla temasını gözlük camlarının yardımıyla kurmaktadır, bu camlar yoksa, onun kaybolması çok kolaydır. Piggy'nin, bilim adamını temsil ettiği ve gözlük camlarının da hayatı sadece bilimin bakış açısından görmesinin sembolü olduğu açıktır.

Golding'in inandığı ideal toplum düzeninde, Ralph, eylem adamıdır ve bir liderdir: O, Piggy gibi bilim adamlarının yarattığı bilimsel değerleri kullanıp tüketen kişidir. Piggy beynin değerlerini temsil ediyorsa, Ralph da kalbin değerlerini temsil etmektedir ve sağlıklı bir toplumda onların birlikte hareket etmeleri hayatî öneme sahiptir. Yine de onların birliktelikleri, Golding'in varlığına inandığı kötülüğün yok edilmesi için yeterli değildir. Piggy, Ralph'a politik otoritenin sembolü olan salyangoz kabuğunun nasıl kullanılacağını öğreten kişidir.

Dağın tepesinde ateş yaktıktan sonra, Ralph öyle mutludur ki bu adada çok iyi bir zaman geçireceklerine inanmaktadır. O "Tıpkı kitaplardaki gibi" (S. E., 32) der ve öteki çocuklar da, "Hazine Adası" veya "Mercan Adası" gibi hayal mahsulü adalarla bu ada arasındaki benzerlikten söz etmeye başlarlar. Ama yüzünde insanın cennetten kovulmuşluğunun işareti olan doğum lekesini taşıyan Simon, günahın sembolü olan "yılan" dan söz etmeye başlar. Ese-

rin başında masumiyeti ve tecrübesizliği temsil eden Ralph, böyle bir şeyin varlığına inanmadığını söyler. Golding, kinaye kullanarak Ralph'a bu gibi yaratıkların sadece Afrika ve Hindistan'da yaşadıklarını ifade ettirir. Golding, aslında, kötülüğü ve karanlık güçleri temsil eden "yılan"ın her insanın içinde yaşadığına inanmaktadır. Kötülük, iyi olana hizmet eden zekânın; yani aklın kontrolü altında olmadıkça, her insanın ruhunu zapteden bir güçtür. Yüzünde doğum lekesi olan Simon, yılanla karanlık güçler arasında bir ilişki kurar ve "Bu hayvan, karanlıkta ortaya çıkıyor," (S. E., 30) der. Simon, karanlıkta ortaya çıkan bu yaratıktan korktuğunu ifade eder. Ralph, öyle tecrübesiz ve öyle masumdur ki kendisi bu adadan kurtulacaklarına inandığı gibi, gruptaki küçük çocuklarda da kötülüğün var olabileceğine inanmamaktadır. Ralph, küçüklere, adadan kurtulmanın tek yolu olarak ateşin yanar durumda tutulmasının gereğini anlatır; ama onlar onun bu idealizmine hiç ilgi duymazlar. Burada da Golding'in bize sembolik olarak anlatmak istediği şey, insanın kurtuluşunun, medeniyet ateşinin yanıyor olmasına bağlı olduğudur. Küçük çocuklar, Ralph'ı yanan ateşle baş başa bırakıp avcı Jack ile ormanın karanlıklarına dalarlar. 'Avcı' kavramına gelince, Golding, avcılığa yok etmemek, öldürmek için avlanmamak kaydıyla hoşgörüyle bakabilir. Halbuki Jack, öldürmek ve yok etmek için ormanın derinliklerine daldıkları zaman, Ralph ateşi söndürmemek için, Piggy ile birlikte dağın tepesinde ateşi bekler. Ralph, çocukların Jack'i takip etmelerinin gerçek, manasını anlayacak kadar tecrübeli değildir ve bunun çocukça bir davranış olduğuna inanır.

Ralph'in masumiyeti, insanın doğuştan iyi olduğuna, tabiattaki özün de iyi olduğuna uzun bir süre inanmış bir romantik olan Golding'in masumiyetiyle aynıdır. Jack ise

insanın cennetten kovulduktan sonraki ahlâk durumunu temsil etmektedir: İnsan cennetten kovulduktan sonra, masumiyetini, iyiliğin bilgisini kaybetmiş, sadece kötülüğün bilgesini kazanmıştır. Ralph, Jack hayvanları avlarken kendisinin avlandığını hissettiğini söylediği zaman, ona inanmaz; yani Jack kendi korku dolu kapkaranlık dünyasını dış dünyaya yansıtmaktadır; o iyiyi ve güzeli görmekte; fakat onlar gibi olamamaktadır. Simon ise, çok dikkatlidir, kötülüğü sezebilmektedir. Jack ise, tabiattaki karanlık güçler kadar caziptir ve bütün küçük çocuklar onu lider seçmişlerdir. Bütün çocuklar arasında Jack, hem kendisini hem de çocukları çok iyi anlayan kişidir. Sonuçta yaktıkları ateşi kontrol edemeyen çocuklar, ormanın büyük bir bölümünün yanmasına sebep olurlar. Golding, bu episodu da sembolik olarak kullanmaktadır. Ateşin temsil ettiği şey medeniyetin ta kendisidir. Medeniyet de, iyi niyetin ve mutlak iyiliğin emrinde olmazsa tahripkârdır. Ralph, çok anlamlı bir şekilde 'ateş' yandığı sürece, avcıların avlanabileceklerini söyler (S. E., 49); ve karanlığın, ışık tarafından, tabiatın medeniyet tarafından, ve insan duygu ve ihtiraslarının insanın aklı tarafından kontrolünün önemine dikkati çeker.

Ralph, yaşadığı büyüme süreci içinde önemli bir safhaya erişir, kendisi ile Piggy arasındaki farkı, Piggy'nin kendisinden daha iyi bir düşünür olduğunu, zekâ seviyesinin kendisininkinden üstün olduğunu idrak eder. Ralph eriştiği olgunluk seviyesinde, her şeyin niteliğini, hatta gerçeğin gerçek olup olmadığını sorgulamaya başlar; yani görüntü ve gerçek arasındaki farkı görmeye çalışır: "Eğer insan çehreleri birbirinden farklıysa, ışık yön değiştirdikçe, farklı görüntüler ortaya çıkıyorsa, bir çehrenin manası nedir?" (S.E.; 70) diye sorar. Golding, Ralph'ın sık sık rüya görmesini, onun sönmeyen kurtuluş ümidine, daha iyi bir

hayat için, bir anlamda medeniyet için, duyduğu özleme bağlar. Ralph, dağın tepesinde ölmüş olan paraşütçüyü gördüğü zaman, olayın tam olarak manasını Simon kadar anlamasa da, "yılan"ın varlığına inanmaya başlar. O da, Golding gibi, insanın ve doğanın özde iyi olduğu inancını terk etmeye başlar ve karanlıktan korkmak, onun için de kaçınılmaz olur. Ralph "Işık var oldukça, yeterince cesuruz; ama ya sonra?" (S.E.; 113) diye sorar. Bütün arkadaşları, Ralph'ı terk eder ve kötülüğün sembolü olan Jack'i; yani Sineklerin Efendisini, Şeytanı, takip ederler. Ralph'ın kötülüğe karşı savaşmak için, tek bir silahı kalır, o da zekâsı ve muhakemesidir, ama sadece muhakemesi ile kötülükten korunması mümkün değildir. Kötülük tahripkardır. Avcılar, Simon ve Piggy'yi yok ettikten sonra sıra Ralph'a gelmiştir. Avcılar Ralph'ı saklandığı yerden çıkarmak için ormanı ateşe verirler. Ralph için yok olmanın kesin olduğu bir anda, Golding, dışardan bir müdahale ile, onun kurtuluşunu sağlar. Olayların kendi akışı içinde böyle bir kurtuluş söz konusu bile olmazken, Ralph kinayeli bir şekilde bir savaş gemisinin bir subayı tarafından kurtarılır. Golding, Ralph'i kinayeli bir şekilde bir savaştan ötekinin kucağma atar. Golding'e göre, insanın kendi içinde ve kendisini kuşatan dünyada sinsice varlığını sürdüren karanlık güçlere karşı savaşması, onları iman gücüyle kontrol etmesi demektir.

Conrad'ın eserinde insanı kuşatan güçler, işlenerek ışığa dönüştürülmesi gereken zenginliklerdir ve onları işletmek için, insanın onları bilmesi, onlarla temasını kesmemesi ve onlarla ışık arasındaki dengeyi sağlam bir şekilde kurması gerekmektedir. Nötr bir güç olarak insanı içeriden ve dışarıdan kuşatan güçler, insanın, mutlak yalnızlığında, iman gücünde idealleri olmadığı zaman, onu yutmaya ve yok etmeye hazırdırlar. Kurtz'un karanlığın yüre-

ğine inip gördüğü ve kehanetini Marlow yardımıyla Batı medeniyetine "Dehşet!" olarak ilettiği güçler, bu karanlık güçlerdir: "Golding'de ise, bu karanlık güçler, mutlak kötülükle özdeşleştirümektedirler. Bu karanlık güçler, insanı veya herhangi bir varlığı yok edecek güçte zalim güçlerdir. İnsanın dünyada gerçek misyonu bu karanlık güçlere karşı savaşmaktır. Ralph, kötülüğün veya karanlık güçlerin gerçek tabiatını anladıktan sonra, okyanus için düşündükleri şöyledir (S.E., 160):

> *Adanın öteki yanında, günün ortasında, bir vahada olduğu gibi, gölün bir kalkan gibi koruduğu alanda, insanın kendisini emniyette hissetmesi ve kurtuluşu hayal etmesi kolaydı; fakat burada okyanusun vahşet dolu duygusuzluğuyla yüzyüze gelince onun millerce uzayıp giden devasa hacmiyle karşılaştığınız zaman, insan kendisini kıstırılmış bir hâlde, ümitsiz ve yok olmaya mahkum hissediyordu.*

Sineklerin Efendisi'nde, okyanus ve vahşi ormanın temsil ettiği uçsuz bucaksız karanlık, insan tabiatındaki karanlık güçler de dahil olmak üzere, başa çıkılması imkânsız, yenilmesi insan gücünün çok ötesinde, bir güç olarak bütin insanlığı tehdit etmektedir. Eserdeki bütün çocuklar, bilincinde olmadan bu karanlık güçlerin saldırısına maruz kalmaktadır. Roger, kendisinden daha küçük olanların kumdan kulelerini yıkmadan zevk almakta; Maurice, Percival'in gözlerine kum atmakta; Henry, her şeyi kontrolü altında tutmaktan haz duymaktadır (S. E.; 56). Jack, her türlü sosyal yasaktan uzak, yüzünü vahşiler gibi boyar ve yüzünün sudaki aksini görünce vahşi bir şekilde hırlayarak dans etmeye başlar (S. E., 56). Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi, sosyal kurumların ve yasakların yokluğunda, küçük çocuklar bile, kendi özlerindeki karanlık güçlere teslim olmaktadırlar. Eserde asıl çatışmanın ışık ve

medeniyetin temsilcisi olan Ralph ve karanlık güçlerin ve kötülüğün temsilcisi olan Jack arasında olduğu yukarıda söylendi. Hikâyedeki diğer önemli bir karakter ise, doğum lekesi taşıyan Simon'dur. Simon, E. L. Epstein'in eser üzerine yazdığı notlarda (S.E.; 185-190) belirttiği gibi, "embriyo bir mistiktir." Yani Simon'da sezgiyle gerçeğe varma gücü potansiyel olarak mevcuttur. Golding Simon'ı, Jack ve takipçilerinin ormanda yarattıkları cehennemî sahnenin tek şahidi yapar. *Karanlığın Yüreği*'nde. Kurtz'un cehennemî tecrübesine şahit olan Marlow olduğu hâlde, *Sineklerin Efendisi*'nde, Golding'in vermek istediği gerçek mesajı, Simon alır; ama O da, bunu medenî dünyaya taşıyacak kadar yaşamaz. Golding Simon'ın şahit olduğu bu cehennemî sahneyi şöyle tasvir eder (S.E., 122-125):

> *Çocuklar, dişi domuzun tam arkasındaydılar, domuz ormanın içindeki açık alana parlak çiçeklerin açtığı, kelebeklerin uçtuğu yere doğru tökezleyerek koşuyordu. Hava sıcak ve hareketsizdi.*
>
> *Burada sıcaklığın etkisiyle domuz yere düştü ve avcılar onun üzerine çullandılar. Bilinmeyen bir dünyadan gelen bu hücum, domuzu çılgına çevirdi; domuz bağırmaya ve sağa sola kendisini atmaya başladı; hava gürültü, ter, kan ve korku doluydu. Roger domuzun üzerine çullanan çocukların etrafından dolaştı ve mızrağını hayvanın vücuduna saplamaya başladı. Jack, domuzun sırtına binmişti ve onu elindeki bıçakla delik deşik ediyordu. Roger (doğuştan sadist bir çocuktu ve kabilenin resmî işkencecisi oydu) mızrağını hayvanın bir yerine soktuktan sonra, bütün ağırlığıyla mızrağı daha derinlere doğru itiyordu. Mızrak santim santim daha derine giriyor ve domuzun bağırmaları çığlığa dönüşüyordu. Sonra Jack, hayvanın boğazını kesti ve hayvanın boynundan sıcak kan fışkırdı ve Jack'in ellerini kana boyadı. Domuz çocukların altında yere yıkıldı; onlar ise, domuzun sırtında bütün ağırlıklarıyla tatmin olmuş görünüyorlardı. Kelebekler danslarına devam ettiler ve açık alanı işgal ettiler.*

Simon bu manzarayı ve bir mızrağın ucuna takılarak bayrak gibi sallanan domuz başını görür ve sezgisiyle insanın kötülük bağlamında neler yapabileceğini ve insanların kurdukları ahlâk sistemlerinin ne kadar yüzeysel olduğunu anlar. Simon, Jack'te şeytanın kendisini, Sineklerin Efendisi'ni, teşhis eden bir karakterdir. Karnı delinmiş, bağırsaklan ortalığa yayılmış ve kafası mızrağın ucunda duran domuzu gören Simon, şöyle düşünür (S.E., 125):

> *Sinekler siyah ve parlak yeşildiler ve sayıca çoktular. Simon 'un önünde Sineklerin Efendisi değneğine dayanmış sırıtıyordu. Simon, nihayet gözlerini ondan kaçırdı ve arkaya baktı; ama yine onun beyaz düşlerini, donuk gözlerini ve kanı gördü ve Simon 'in bakışları o tarihi manzaranın cazibesine çakılıp kaldı ve o, cehennemin manasını anladı.*

Piggy'ye gelince, o tanrısız bir evrende, bilimi mutlak gerçeğin yerine koymuş bir bilim adamıdır, üstün zekâsıyla, bilimsel metotları kullanarak karanlığı ışığa; yani medeniyete, dönüştürmek onun görevidir. O, dağın tepesinde ateş yakan Ralph'in en yakın desteğidir. Ateş söndüğü zaman, onu gözlük camlarının yardımıyla yakan Piggy'dir. Ona göre, hayatta bilim bütün sorunları çözmeye muktedirdir. Onun için ne tahripkâr karanlık güçler vardır, ne de ölümden sonra hayat! Ancak Piggy'nin hayatına son veren güçler, Jack'in temsil ettiği karanlık güçler; yani Piggy'nin farkında bile olmadığı kötülüğün kendisidir. Raliph ve Jack, birbirine zıt; fakat birbirini hem iten, hem de çeken ışık ve karanlığı temsil etmektedirler. Bu unsurlar, nihaîgerçeğin iki farklı yüzüdür. Medeniyet tabiatın ve karanlık güçlerin insan zekâsı tarafından ışığa dönüştürülmüş şeklidir.

Conrad, karanlık güçleri evrenin özü, nihaî gerçeğin ta kendisini olarak tanımlarken, Golding karanlık güçlerle

Hristiyanlıktaki kötülük kavramını özdeşleştirir. Conrad'ın eserinde 'yılan' imajı karanlık güçleri, verimliliği, doğurganlığı temsil etmektedir. Ancak Conrad, bu güçlerin bastırılmasına karşı olduğu gibi, onların bilincinde olmanın, bu güçlerle aydınlık güçler arasında denge kurmanın ve karanlık güçleri ışığa çevirmenin insanlığa hizmet edeceğine inanmaktadır. Golding ise, ışığın karanlığı; medeniyetin tabiatı kontrol edip yönlendirmesini savunur görünmektedir.

Eserin sonlarına doğru karanlığın ışığa karşı açtığı savaşın şiddeti, ateşin avcılar tarafından çalınmasıyla zirveye varır. Simon, paraşütle aşağıya indiği zaman, avcıların hücumuna uğrar ve öldürülür. Bu cinayetin asıl sebebi, avcıların kendi ruhlarındaki karanlık ve korkuyu Simon'a yansıtmalarıdır. Ralph, öldürülmek üzere ateş çemberinde kaldığı zaman, kurtulmak için sahile doğru koşar ve düşer ve tam merhamet dileneceği an, tepesinde bir deniz subayının hayretle kendisini seyrettiğini görür. Bu subay bir savaş gemisinde görevlidir, adadaki ateşi görüp çocukların yardımına koşmuşlardır. Ancak durum çok kinayeli bir şekilde ifade edilmektedir. Savaş gemilerini yaratan insanın zekâsı ve medeniyetin kendisidir; ama görüldüğü gibi insan, medeniyeti de insanlığı yok etmek için kullanmaktan çekinmemektedir. Ralph kurtulur; ama yıkılan hayalleri için, kaybettiği masumiyeti için ve dostları için ağlar. Son olarak Epstein'in sözlerini de hatırlamakta fayda vardır. Ona göre; "Eserin teması, toplumsal bozuklukları, insan tabiatındaki bozukluklara dayamak istemektedir. Eserdeki ahlâkî fikir, bir toplumun yapısı, o toplumun bireylerinin ahlâkî yapışma dayanmalıdır. Bu bağlamda herhangi bir politik sistem ne kadar mantıklı ve saygı değer olursa olsun, önemli değildir" (S. E., 186).

VII
ÖRNEK ALMAN ROMANLARI

TONİO KRÖGER

Thomas Mann'ın (1875-1955) 'Tonio Kröger' (1903) adlı kısa eserinde, minyatür bir roman dünyası içinde, evrensel bir mesaj verilmiştir. Eserde Tonio Kröger, hem 'hayatta-ölüm' demek olan gerçekten kopuk bir çeşit idealizmden hayatın değişken canlı sıcaklığına dönmüştür, hem de yozlaşmış bir neoklasik sanat anlayışından sonra, klasik bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Mann'ın Tonio Kröger'i de James Joyce'un 'Sanatçının Portresi' (A Portrait of the Artist as a Young Man) (1916) adlı eserinde, romanın başkişisi Stephen Dedalus'un yaşadığı büyüme süreci içindeki tez ve antitezler arasındaki diyalektik iç çatışmayı yaşar. Tonio Kröger teknik bakımdan geleneksel roman teknikleriyle yaratılmış çok başarılı bir sanat eseridir. Portre'de Joyce, kronolojik bir zamanda Stephen'in ruhsal büyüme sürecini verirken roman dünyasının bütün gerçekle-

rini merkez yansıtıcı olarak kullandığı Stephen'in bilinç akışı veya serbest çağrışımları içinde vermiştir. Mann ise, Tonio Kröger'in ruhsal büyüme sürecini ifade ederken geleneksel roman teknikleriyle de aynı objektif anlatımın sağlanabileceğini ispatlamıştır.

Tonio Kröger'de yapıyı oluşturan unsurlar -olaylar dizisi, karakter, fikir unsurları– arasında sentezleyici unsur karakterdir. Eserde gözlenebilen olaylar ve durumlar episodik bir biçimde olaylar arasında sebep-netice ilişkisi kurulmaksızın- ve genellikle özetle fakat yorumsuz olarak verilmektedir. Bu durumlarda roman başkişisi Tonio Kröger'in yaşadığı ruhsal olaylar ise, her şeyi bilen güvenilir ve gözlemci bir anlatıcı tarafından verilmiş olsa da dramatik bir yapıya sahiptir. Tonio Kröger'in eserin sonunda vardığı senteze kadar yaşadığı ruh halleri birbirlerinin tez ve antitezleri olarak tanımlanabilirler ve sebep-netice ilişkisi ve sağlam bir mantık dokusu içinde verilmektedirler. Mann, Tonio Kröger ve yazarla aynı bakış açısını paylaşan anlatıcı arasındaki kinaye mesafesini, Tonio'nun kendi kendisini açıkça tanıdığı son bölüme kadar muhafaza etmektedir. Böylece Mann, modernizmin esası olan, ustalıkla kullandığı kinaye tekniğiyle geleneksel romanda da objektif olabilmenin imkânlarını sergilemiştir.

Thomas Mann, karakterlerini çizerken onlara hem içten, hem de dıştan bakabilmiştir. Eserde çok başarılı portreleri, genellikle ayrıntılı ruh tahlilleri takip etmektedir. Ayrıca karakterler, sahne tekniği ile, kendi davranış ve konuşmalarıyla ve çeşitli bakış açılarıyla da çizilmişlerdir. Romanda yorumların yok denecek kadar az olması, okuyucunun yönlendirilmesinde ağırlığı, kullanılan dile, seçilen kelime ve sembollere yüklemektedir.

Romanda gözlenebilen olaylar ve durumlar içinde olduğu kadar, başkişi Tonio Kröger'in iç dünyasında yer alan diyalektik çatışma, eserin hayatî unsurları olan semboller ve tezatlarla verilmektedir. Giriş bölümünde Hans Hansen, İngeborg Holm ve Tonio Kröger, birbirlerine zıt iki varoluşu temsil etmektedirler. Hans ve İnge sarışınlıkları, çelik mavisi gözleri, pembe ciltleri, biçimli atletik vücutları, keskin zekaları, dengeli ince duyguları, başarılı faal sosyal hayatları ile ruh-beden, madde-mana, kalp-dimağ dengesindeki kusursuzluğu temsil eder. Bütün bu nitelikleriyle, Alman toplumunda orta sınıfın da temsilcileri olan bu karakterler, kendileriyle, toplumla ve Tanrı ile barışık yaşayan, içinde bulundukları ilâhî ve sosyal düzenin; yani kusursuz bir bütünün parçalarıdır. Thomas Mann, bu sembolik roman kişileriyle, hayatın tatlı ve sıcacık akışı içinde ahlâklı ve mutlu yaşayan burjuvaya duyduğu sevgi ve saygıyı ifade etmiştir. Eserde on yedi yıllık bir süre içinde yer alan ruhsal büyüme sürecini tamamlayan Tonio, Mann'ın bu önemli mesajını şöyle ifade eder:

> 'Unutmuş muyum sizi?, diye sordu. Hayır hiçbir zaman! Ne seni Hans, ne seni sarışın İnge! Hep sizin için çalışıp didindim. Alkışlandığımda alkışlayanlar arasında sizin de olup olmadığınızı görmek için çevreme gizlice bakındım... Sen; Hans Hansen, bana bahçe kapısının orada verdiğin sözü tutup Don Carlos'u okudun mu? Okuma sakın; Artık senden bunu istemiyorum... Yalnız olduğu için ağlayan kraldan sana ne? Işıklı gözlerini, dizeler dolusu melankoliye dikerek karartma, düşlerle uyuşturma... Senin gibi olsam! Yeni baştan başlamak, senin gibi namuslu, şen ve basit, başı dik, disiplinli, Tanrı'yla ve dünyayla barış içinde bir yetişkin olmak, kendi hâlinde mutlu insanlar tarafından sevilmek; seninle evlenmek İngeburg Holm ve senin gibi bir okul sahibi olmak Hans Hansen (Mann, 1-983: 70).

Mann, daha eserinin giriş bölümünde, bütün farklılığa rağmen, Tonio Kröger'deki kendini gerçekleştirme potansiyelini vurgulamaktadır. Mann, Tonio'yu, Tonio'ya karşı Kröger olarak yaratırken, onun ruhunu kuzeyin katıksız püriten akılcılığı ve disiplini ile güneyin kural tanımayan duygusallığının, ışık ve karanlığın, ruh ve bedenin boğuştuğu bir arena olarak yaratmıştır. Tonio, güneyli olan annesinden aldığı sıcak duygularla, kuzeyli babasından aldığı disiplinli akılcılık arasında tam bir denge kurduğu zaman, sanatçı kişiliğini de gerçekleştirebilmiştir. Ancak bu öyle çetin bir iç kavgadır ki Mann, zamanından önce yaşlanan Tonio'nun portresini usta bir heykeltıraşın bin bir güçlükle şekillendirdiği granitten bir büste benzetir. Tonio'nun babasmdan miras kalan acımasız vicdanı, annesinden miras kalan ihtiras dolu ruhunu şekillendirirken, bu vahşi malzemeyi biraz fazlaca zedelemiştir. Mann, Tonio'yu şöyle tasvir eder:

> 'Son derece özenli ve uyumlu giyinmişti; üzerinde göze batmayan, gri renkli ağırbaşlı bir kostüm vardı, öte yandan, hemen üzerinde koyu saçlarının, benzersiz bir sadelikle, doğruca ortadan ayrıldığı çalışmaktan yorulmuş alnında sinirli bir seyirme görülüyordu; ağzının çevresi yumuşak çizilivermiş, çenesi gevşek tutulmuş gibi görünürken, Güneyli tiplerin kesimini taşıyan yüzünün çizgileri sert bir heykeltıraş kalemiyle hem derinden oyulmuş hem de abartılmış gibiydi, (1983: 34).

Mann, Tonio'nun Stephen Dedalus gibi, yaşadığı diyalektik ruh mücadelesinin çizgilerini de kesin bir şekilde belirtmiştir. On altı yaşında İngeborg Holm'a âşık olan Tonio, Eliot'un Prufrock'u gibidir. Abartılmış duyguları kişiliğinin öteki unsurlarını yutmuş, onu gerçeklerden soyutlamış, toplum dışı etmiştir. Yalnızdır. Çevresindeki kişiler-

le iletişim kuramamasının ıztırabı içindedir. Eserde katıksız aklın antitezi olan şehveti, Güney'i temsil eder. Tonio'nun güneye gidişi, şehveti yaşaması, fiziksel dünyanın sırlarını öğrenmesi ve ruh-beden, bütünlüğüne erişmesi demektir. Tonio, varoluşun zevk prensibine göre yaşadığı bu süreden sonra, hayatın canlılığını ve sıcaklığını inkâr eden biçimci bir neoklasik sanat anlayışına varır. Tonio'nun bu süre içinde yaşadığı ruhsal tecrübe, Joyce'un Portre'de Stephen'in bütün boyutlarıyla yaşadığı iç çatışmanın aksine, özetle verilmiştir. Mann, Tonio'nun biçimci neoklasizminin, sanatçı kişiliğinin gelişmesinde ve gerçek arayışında bir safha olarak altını çizmiştir. Tonio, ruhsal büyümesinin bu safhasında, Eliot'un Cerantion'u ve Çorak Toprak'taki Tiresias'ı gibi, hissetmeksizin düşünen, gerçek tecrübesini düşünce unsurlarına dönüştüren bir kişi olup çıkmıştır. Sanatçı Adelbert gibi o da, ilkbaharı sevmez. Eserde ilkbahar, içgüdüleri, duyguları, hayal gücünü ve insanın ruhundaki yeniden doğuşu sembolleştirir. Tonio, ilkbaharın uyandırdığı duygulardan utanmakla beraber, yaşama sevincine sahip bir kişidir. Onu Adelbert'ten farklı yapan bu nitelik, zamanla erişeceği olgun bir sanat anlayışının potansiyelidir. Bu safhada Mann, kinayeli bir şekilde, Tonio'nun sanat anlayışını vurgular. Tonio, biçimi öze tercih eden, biçim özdür, diyen; insanî duyguların estetik duygulara dönüştürülürken 'dondurulduğuna' (1983: 42) inanan bir sanatçı olmuştur. Sanatta Alman romantiklerinin temsil ettiği romantisizmden, onun antitezi olan duygusuz bir neoklasizme kaymıştır. Tonio, bu sanat anlayışını şöyle ifade eder:

> 'Neden derseniz; söylenen şey hiçbir zaman birinci derecede önemli olmamalı. Bunun yerine estetik bütünlüğü sağlayan ama kendi başına pek de önemli olmayan malzeme ol-

> malı. Söylemek istediğim şey, pek mi önemli, kalbinizi hızlı hızlı çarptırıyor mu, o zaman başarısızlığa uğrayacağından emin olabilirsiniz. Acıklı olursunuz, duygusal olursunuz, elinizin altında hantal, beceriksizce, ciddi, üzerinde egemenlik kuramadığınız, ince alaydan yoksun, tatsız tuzsuz can sıkıcı, bayağı bir şeyler oluşur... Çünkü... Duygu, yürekten gelen o sıcacık duygu her zaman bayağı ve kullanışsızdır, sanatsal olan ise, sadece biz sanatçıların çürümüş sinir sisteminin heyecanları, soğuk hazlarıdır (1983: 36).

Görülüyor ki, Tonio Kröger'in kendi ruhunda kuracağı denge, klasik bir sanat felsefesi oluşturulması açısından da çok önemlidir. Tonio'nun Danimarka'ya gidişi, geçmişine dönüşü, geçmişi tekrar yaşayıp yeni bir senteze sıçraması bakımından çok önemlidir. Danimarka'ya geçmeden önce, doğduğu şehre ve evine uğradığı zaman, orada eline geçen klasik bir eser, Tonio'ya klasik sanatın özünü öğretir: Gerçek sanatın amacı, yaşayan ve değişen hayatın kendisini yakalamak ve onu 'dondurmak' değil, ebedîleştirmektir. Mann'la aynı bakış açısını paylaşacak kadar olgunlaşan Tonio, artık, edebiyatın evrensel insan tecrübesini yakalayıp ölümsüzleştirmek için var olduğunu anlar. Gerçek sanatçı, bu tecrübeyi donduran kişi olmayıp onu çağlar boyu yaşatan ve gelecek nesillere onun yeni mesajlar vermesini sağlayan kişidir. Tonio'nun bu sanat anlayışına varışı, şöyle ifade ediliyor:

> 'Tonio Kröger, bakışlarını yeniden elinde tuttuğu kitaba, çok iyi tanıdığı seçkin bir esere kaydırdı. Bu kara. satırlara, cümle öbeklerine baktı, sanat eserinin incelikli akışını, bu akışın yaratma tutkusuyla ince bir nükteye doğru sıçrayıp istediği etkiyi sağladıktan sonra, nasıl aynı etkileyicilikle durulduğunu gördü' (1983: 53).

Tonio Kröger, gelişmesinin bu safhasında çağdaş bir Hamlet olmaktan vazgeçmiş ve kendisini aşmıştır. Onun yeni sanatçı kişiliği, Horatio gibi, gerçeği bütün boyutlarıyla görmeyi ve onu parçaları bütünle orantılı ve ahenkji güzel bir biçim içinde ifade etmeyi öğrenmiştir. Böyle olgun bir eseri yaratabilmek için sanatçının, önce kendi ruhunda bütünleşmiş olması, ruh-beden dengesini kurması gerekmektedir. 'Olağan dışı, iblisçe olan şeylere nasıl ülkü diye tapıldığını da aklım hiç ama hiç almıyor' (1983: 43) diyen Tonio, romantik edebiyatla birlikte, Alman milletini hüsrana uğratacak olan rasyonel sosyalizmi de reddeder. Mann için olduğu kadar, Tonio için de artık sanatın konusu hayatın tâ kendisidir. Tonio için, sanatın özü olan hayat, "...yüceliği kanlı, güzelliği yırtıcı bir hayal 'olan,' sıra dışı insanlara sıra dışı bir şey olarak görünen hayat değil, tam tersine sıradan olan, aklı başında olan, sevimli olandır... baştan çıkartıcı bayağılığıyla hayatın tâ kendisidir" (1983: 43).

Sonuç olarak, sanatçı kişiliğiyle, yine de sıradan insan olamayan Tonio Kröger, sıradan insanlara karışmayı, onların gerçeğini anlamayı öğrenir. Ruhunda kurduğu ruh-beden, duygu-düşünce, tabiat-medeniyet, ışık-karanlık dengesiyle hem kendi içinde bütünleşir, hem de bütün unsurlarıyla bir bütün olan toplumun, tabiatın ve evrenin bir parçası olarak yaşamanın mutluluğunu anlar. Öğrendiği en önemli ilke 'dans'ı, yaşamayı unutmamaktır: Yaratmak ise, hayat denen dansı hızı sonsuz olan noktada, yaratma anında da yapabilmektir. Sanat hayatın gelişigüzel; fakat canlı ritmini sanatın düzenli ritmine dönüştürmektir.

VIII
SONUÇ

Sonuç olarak, bu araştırmanın sınırları içinde ele alınan sanat eserlerinde savunulan dünya görüşleri, modernizmin tecrübe doktrinine, gerçek ve insan kavramlarına, tarih ve kültür felsefelerine uygunlukları bakımından dikkat çekicidir. Bu romanların temalarını aşağıda kısaca özetlemeden önce, onları yaratan sanatçıların paylaştıkları dünya görüşünü genel hatlarıyla bir kere daha ele almakta fayda vardır. İncelenen eserlerin hepsi XIX. ve XX. yüzyıl edebiyatlarından seçildiği hâlde, insan gerçeğini bir bütün olarak gören "modernizm" geçerliliğini ve gerçekliğini bütün çağlar için koruyan evrensel bir kavramdır. Çağlar boyu değişen "gerçek" kavramlarına rağmen, insan hayatının gerçeklerini bütün boyutlarıyla görebilmek ve bu objektif gerçeği sanatın konusu yapmak, eski Yunan klâsiklerinde olduğu kadar, günümüzün sanat eserleri için de geçerlidir. İnsan gerçeğine en objektif yaklaşımı benimseyen pragmatizm ve hümanizm, bir tecrübe doktrini olduğu ka-

dar, bir metotlar topluluğudur. Geçmişin idealist ve rasyonel felsefelerini temelinden sarsan ve onların yerine, bir metafizikten ziyade, analitik ve sentetik bir metotlar sistemi yerleştiren pragmatizm ve hümanizm, insanı bir ruh ve madde sentezi olarak değişme ve tekâmül süreci içinde görmüştür. Hayatın ilk şartı, bu değişme ve tekâmül sürecini yaşamaktır. İnsani değerlerin oluşturulmasında veya yeniden yorumlanmasında en önemli kaynak tecrübedir. Tecrübe, özne ve nesnenin değişken ve akışkan hayat ortamında kesişmesidir. Gerçekler, fikirlerin kendilerinde değil, tecrübe sonunda bu fikirlerde meydana gelen değişikliklerdir. Bir gerçek insani amaçlara hizmet ettiği ölçüde geçerli ve bizi başka gerçeklere götürdüğü ölçüde de değerlidir. Ancak, bilimsel olsun veya olmasın, gerçeklerimiz duygu-düşünce beraberliğinde kurulan postülat veya iddiaların tecrübe ve deneyden geçirilmesi sonucunda gerçeklik ve geçerlilik kazandırdıklarına göre ve bu poslülat ve iddialar da insanın ilgi ve ihtiyaçlarına dayalı olarak kurulduklarına göre, tecrübenin ışığında oluşturduğumuz bütün değerler, nisbî anlamda gerçek ve geçerlidirler. Modernizmin tecrübe ve deney sonunda elde ettiği gerçekler, "Düşünüyorum, öyleyse varım." ve "Hissediyorum, öyleyse varım." hükümleriyle özetlenebilecek sübjektif yaklaşımların kurduğu felsefelerin yıkılışı kadar kolayca değişebilecek gerçekler değildirler. Fakat tecrübe ve deneyden geçerek gerçeklik ve geçerlilik kazanmış olan değerler de mutlak değerler olmayıp aynı şartlar altında oluşturulacak yeni değerlere yerlerini bırakmak zorundadırlar. Modernizmi "Düşünüyorum, hissediyorum ve uyguluyorum; öyleyse nisbî anlamda varım." hükmüyle özetleyebiliriz.

Modernizmin tecrübe doktrinini benimsemiş olan bir sanatçı, insan gerçeğini bu doktrini ve bilimsel bulguları bir tarafa itmeksizin istediği biçimde tanımlayabilir. Mo-

dernizm bir tecrübe doktrini olarak, modern edebiyatta hem insan-merkezli bir kâinata inanan ahlâkçı idealistler veya hümanistler için hem de Tanrı-merkezli bir kâinata inanan yeni klâsik akımın öncüleri için geçerli bir felsefedir. Modernizm, insan değerlerinin tecrübeye dayalı olarak geçerlilik ve gerçeklik kazandığını vurgulamakla kalmaz. Modenizm, geçmişin değerlerini de akılcı ve eleştirici bir yaklaşımla, tecrübenin ışığında tekrar yorumlayan ve geleneğe dinamizm kazandıran bir metottur. Modernizm, bilimsel bulgulara ters düşmeyen, tecrübenin süzgecinden geçtikten sonra gerçekliğini ve geçerliliğini koruyan her rasyonel sistemin yanındadır. İnsan, tecrübe doktrinine sadık kalmak şartıyla, kendi seçtiği değer sistemini ve dünya şartıyla, kendi seçtiği değer sistemini ve dünya görüşünü dış dünyanın kaosuna empoze etmekte serbesttir. Modernizm, herhangi bir dinin duygu ve düşünce eşliğinde oluşturulmuş ilkelerini, geçerliliğini ve gerçekliğini hayat denilen tecrübe alanında kazanacak postulatlar olarak kabul eder. O hâlde, modernizm, pragmatizmin ve hümanizmin tecrübe doktrinine sadık kalmak ve bilimsel bulgulara ters düşmemek şartıyla, her inanç sistemine açık bir felsefe ve epistemolojidir.

Modernizme en uygun tarih ve kültür felsefesi perspektivizmdir. Perspektivizm, pozitivist felsefelerin nisbiyetçi değer sistemlerini reddetmeksizin onları aşan bir tarih ve kültür felsefesidir. Perspektivizm, insan hayatını ve kültür değerlerini hiç bitmeyen bir değişme ve tekâmül sürecinde, birbiriyle ilişkisi olmayan kronolojik bir zaman içinde sıralanan, nisbî anlamda gerçek ve geçerliliğe sahip olgular olarak göremez. Ona göre, kültür değerleri, ebedî bir şimdiki zamanda, geçerlilik ve gerçekliklerine göre hiyerarşik bir düzende ebediyen yaşarlar. Her tarihî devrenin temsil ettiği sentez; geçmiş, hâl ve gelecekte yani ebe-

dî zamanda varlığını sürdürür. Her tarihî sentez, yalnız kendi çağında gerçek ve geçerli olan nisbî değerlerden değil, her çağda gerçek ve geçerliliğini koruyan evrensel değerlerden de oluşmuştur. Bu kültür felsefesine göre, geçmiş, hâlde vardır, hali yönlendirdiği gibi, onun yorumundan da geçer ve yaratıcı geleceğe doğru akar. Yani perspektivizm, insan değerlerinin nisbî olduğuna inandığı kadar, evrenselliğine de inanır. Bu kültür felsefesi içinde insan, bir kültür boşluğuna doğmayıp belli bir kültür ve medeniyetin mahsulü olduğu kadar, bu kültür ve medeniyetin geçmişini hâlin bilincinden geçirip onun yaratıcı bir geleceğe doğru akmasını sağlayan çok önemli bir unsudur.

Aşağıda, işledikleri temalar bakımından kısaca gözden geçirilen romanlardan, modernizmin ebediyeti zamanda, kültürü insanda, insanı kültürde, kültürü medeniyette, medeniyeti kültürde bulan, insan hayatının gerçeklerini çoğulcu bir yaklaşımla, bütün boyutlarıyla inceleyen modern sanatçının insanlığa verdiği mesaj açıkça görülecektir.

Mai ve Siyah'ta Halit Ziya Uşaklıgil, sanatta romantisizm ile realizmin, birey ile toplumun, hayal ile gerçeğin, duygu ile aklın evrensel çelişkisini ele almakta; bireyin topluma, hâlin gerçeğe, duygunun akla, negatif romantisizmin de gerçekçiliğe yenilişini somut bir şekilde işlemektedir. Bu eserde, modernizmin esası olan kinaye korunarak hayalin Mai'siyle, gerçeğin Siyah'ı insan gerçeğinin çeşitli boyutları olarak görülmekte, modern gerçekçiliğin insana bir bütün olarak bakma tezi savunulmaktadır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun **Kiralık Konak**'ında, geçmişle gelecek arasında bir köprü olması gereken Hakkı Celis, dönüşü olmayan bir dava uğruna hayatını

kaybetmekte, geçmişin sağlam değerleriyle yeni bir geleceği kuramayan Hakkı Celis, sarsılmaz kararlılığıyla ve muhteşem yenilgisiyle büyük trajedi kahramanlarının boyutlarına erişmektedir.

Reşat Nuri Güntekin **Yaprak Dökümü**'nde dogmatizmi, maneviyatçılığı reddetmekte ve sosyal ve kültürel değişmenin yaşamanın şartı olduğunu savunmaktadır. Yazar, sosyal ve kültürel değişmede gerçekçi bir idealizmi savunmakta, insan gerçeğini bütün boyutlarıyla görebilmenin şart olduğunu vurgulamakta, kültür değişmelerinde tayin edici faktör milli değerler olduğu sürece, değişmenin bir kültürün yaşaması için tek yol olduğunu ifade etmektedir.

Roman'da "Palamut ölüsünden, Balat'tan, açık havaya, serine yükseğe, sağanakla güreşe, fırtına ile yarışa, uçsuz bucaksız istepe, derin ormana, yaylanın donmuş gözyaşlarına benzeyen buz birikintilerine, bir kül ve ateş kaosu içinde yaradılış esrarlarını arayan Anadolu'ya çıkınız." diyen Falih Rıfkı Atay, Anadolu'yu öz kültüre beşik yapmak, onun toprağını bu kültürle yoğurmak istemekte, Anadolu'yu müstemleke olmaktan kurtarmak gerektiğini, İstanbul'u da yeniden fethetmek ve millîleştirmenin Türk Devrimi'nin ilk hedefleri arasmda olduğunu savunmaktadır.

Sinekli Bakkal'da Halide Edip Adıvar organik bir kültür kavramını benimsemekte, çeşitli kültür ve medeniyetlerin de farklılıklarına rağmen birbirine benzeyen unsurlarıyla daha büyük bir organik bütün veya değerler hiyerarşisinde birbirleriyle etkileşerek yaşadıklarını, kültür değişmesi olayında özellikle yerli kültürün seçici ve tayin edici görevini vurgulamakta, yabancı kültür unsurlarının yerli kültürün özümsediği ve kendisine göre değişikliğe

uğrattığı derecede yerli kültürün oluşturacağı yeni sentezde yer alabileceğini ifade etmektedir.

Üç İstanbul'da Mithat Cemal Kuntay değerlerini unutmuş, üstün bir medeniyet, plânsız-programsız bir şekilde kapılarını Batı kültürlerine ardına kadar açmış bir kültürdeki hızlı değişmenin yarattığı çözülmeyi, açıklığa kavuşturmaktadır. Karakteristik çizgileri bakımından realist romanın idealizminden yoksun olan eserde, natüralist romanda olduğu gibi saraydan geneleve kadar insan hayatı objektif bir şekilde eleştirilmektedir. Karamsar bir bakış açısının hâkim olduğu eserde, şair Mehmet Raif gibi dava ve fikir adamlarının, Dağıstanlı Hoca gibi gerçekçi, yobaz olmayan din adamlarının, Talat ve Cemal Paşalar gibi imanlı, namuslu devlet adamlarının varlığı geleceğin teminatı olarak gösterilmektedir.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Peyami Safa, dogmatik maddeciliği olduğu kadar, hayatın gerçeklerini inkâr eden mistik bir inancın dogmatik tavrını da aynı ölçüde insan hayatıyla bağdaşamaz bulmaktadır. Kâinatta her şey, bitmeyen bir değişme ve oluş süreci içinde olduğuna göre, bu değişken gerçeği kavrayabilmek için, insanın ona çok yönlü yaklaşması, onu zekâ seviyesinde yakalayabildiği gibi, sezgi seviyesinde de yakalayabilmesi gerekmektedir. Gerçek çok boyutlu olduğuna göre, insanın sahip olduğu bütün unsurları kendi benliği içinde, hiyerarşik bir düzende dengelemesi; yani gerçek anlamda var olması ve gerçeğin her boyutunu kavrayabilecek bütünlüğe erişmesi şarttır. Bu eserde yazar, insanın yaşaması gereken dinamik büyüme süreci içinde milliyetçiliği sosyal ahlâkın ilk merhalesi olarak görmektedir. Milletini sevecek kadar kendi bencilliğinin kabuklarını çatlatan insan, bütün insanlığı sevecek kadar yüceldiği zaman, hümanist ahlâk

idealine ulaşmaktadır. Bu felsefe içinde insanın erişeceği son merhale iman seviyesidir. Bu seviyede insan Tanrı buyruğuyla kendi isteklerini özdeşleştirerek hür iradeye sahip olmaktadır. Yazar, iman seviyesinde yaşamanın çok ıstıraplı bir süreçten sonra erişilecek bir olgunluk seviyesi olduğunu ve bu seviyeye erişmenin pek az kişiye nasip olduğunu bilmektedir. Eserin en önemli mesajlarından biri de, zaman ve mekânda gerçeklerin ve değerlerin nisbî ve yoruma açık oluşudur. Bu bakımdan yazar, zaman ve mekânda dogmatizme ve mutlâkçılığa karşı tavır almıştır. Ebediyen var olan ilâhî bir düzene inanan insan bile, inancının temel ilkelerini insan hayatının gerçeklerine göre ve çağın bilinci içinde yeniden yorumlamak mecburiyetindedir.

Huzur'da Tanpınar'ın yarattığı yeni Türk aydınını temsil eden Mümtaz, nihayet 'huzur'un kendi içinde olduğu gerçeğini kavrıyor ve 'huzur'u 'feragat' kavramıyla eş anlamda düşünüyor. Bundan böyle Mümtaz, muhteşem bir geçmişten kendisine miras kalan sağlam köklere yeni gövdeler aşılayacak; yani asırlarca bir millete hüviyetini kazandıran, onu ayakta tutan sağlam değerlerin özde yaşamasını sağlayacaktır. Bu değerleri kendisine iman ve vicdan edinen Mümtaz, kendi hüviyetini yitirmeksizin iradesini bu imanın emrine verecek yeni Türkiye ve bütün insanlık için iyi, doğru ve güzeli gerçekleştirmeyi misyon edinecektir. Türkiyesiz bir dünya, Türk değerlerinin katkısı olmayan evrensel sistemi düşünemeyen Mümtaz, vatanseverliği, milliyetçiliği çağın gerçekçi tecrübe doktrini ile birleştirerek, kendi toplumunun ve insanlığın meselelerini yaklaşım çeşitliliği içinde, objektif boyutlarıyla görecektir. Doğu ve Batı medeniyetlerinin özüne, bu medeniyetleri hâlâ "yapışık kardeşler grubu hâlinde, bir yüzü maşrığa, öbür yüzü mağnba bakar, iki vücudu ve dört ayağıyla yan

yan yürür gibi" görmesi, yeni Türk aydınına düşen misyonun ne ölçüde güç olduğunu ve Mümtaz'ın hâlâ bir senteze varamadığını en güzel şekilde ifade etmektedir. Mümtaz'm meziyetlerine sahip olan bir aydın güzel bir senteze ulaşmak, gerçekte başarılması zor; fakat imkânsız olmayan bir hedeftir.

Yorgun Savaşçı, Kemal Tahir'in, kahramanın yaşadığı olgunlaşma süreci sonunda vardığı sentezi perspektivist tarih kavramına uygun bir şekilde ifade eden bir eseridir. Yazar, İttihat ve Terakkicilerin gerçekten kopuk idealizmlerini trajik bir yenilgiye mahkum etmektedir. Kuvay-ı Milliyecilerin milletin trajik kaderini yeniden doğuşa veya dirilişe çevirebilmesi ise, Anadolu'yu yeniden fethetmek, onun gerçeklerini bilmek, kendi kültür değerlerine sahip çıkmak ve sonra da Batı medeniyetine hem alıcı hem de verici olarak açılmakla ve başkalaşmadan değişmekle mümkündür.

Kırmızı ve Siyah'ta, yozlaşmış bir toplumda, kemikleşmiş sosyal sınıfların çıkarları üzerine inşa edilen kokuşmuş bir düzende, gerçek hayat enerjisini ve dinamizmi tabanı oluşturan halkta bulan Stendhal, hiçbir sosyal sınıfa karşı ön yargılı değildir. Mme de Rénal, ruhundaki insanî değerlerle gerçek soyluluğu temsil eden bir burjuvadır. Mathilde, Julien'de Orta Çağ şövalyelerinin niteliklerini bulan genç soylu kız, kendi sınıfının yargılarını hiçe sayacak kadar cesaretle ve coşkuyla Julien'i sever ve onun için hiçbir fedakarlıktan kaçınmaz. Bir dava ile yaşayan ve dava sayesinde yalnızlığından kurtulan ve özbenindeki potansiyelleri gerçekleştiren Julien, Napoleon'un da bir şarlatan olduğunu, devrimlerin de yozlaştığını kabul etmekle, yazarın savunduğu tezi benimser. Hayat bir misyonsa, onu bütün güzellikleriyle ve gerçekleriyle bilerek yaşa-

mak, gerçekten kopuk ideallerin insan tabiatıyla bağdaşmadığını görmek, modernizmin benimsediği bir temadır. Julien, ideallerini gerçeklerle bağdaştıramadığı için, trajik bir kadere mahkum olmuştur. Kısaca Julien, yaşadığı devirde ne "Siyah"ın temsil ettiği ruhban sınıfının ne de "Kırmızı"nın temsil ettiği soylu sınıfın yozlaşmış küçük ölçülerine sığamamış, adetâ intihar etmiştir.

Vadideki Zambak'ta, madde ve mananın Henriette ve Arabelle'in niteliklerinden oluşacak bütünlüğü Tanrı'ya yaraşır bir moral seviye olmakla beraber, Balzac, insanın da zaman ve mekânda ruh-beden, madde-mana, gerçek-ideal, geçmiş-hâl dengelerini kurarak bir senteze ulaşabileceğini ve mutlu olabileceğini ima eder. Henriette, sadece geçmişin değerlerine bağlı kalarak hâlde geleceği hazırlayamaz ve kendi maddî varlığını inkar eder. Arabelle, geçmişsiz ve geleceksiz bir hâlde kendisini yok olmaya mahkum eder. Félix ise, moral açıdan sadece tez ve antitezi yaşamakla yetinir. Geçmişi hâlde yenileyemez ve geleceğe uzanan köprüyü kuramaz. Metresi Natalie'nin de dediği gibi, onun parçalanmış kişiliği, bir sevgiliden çok bir hastabakıcıya muhtaçtır.

Madame Bovary bir burjuva romanı olup kusursuz bir biçim içinde ruh-beden, birey-toplum, ideal-gerçek, ışık-karanlık arasındaki evrensel çatışmayı ve insanın evrensel yenilgisini anlatan değerli bir eserdir. Flaubert, ustaca kullandığı kinaye ile yorumu okuyucuya bırakmakla, hem roman dünyasının dışında kalmış ve objektifliğini korumuş hem de nisbî gerçeklerin geçerli olduğu bu zaman ve mekânda insan tecrübesinin çeşitli yorumlara açık olduğu ima etmiştir.

Nana'da, Nana'yı tayin edici bir faktör olarak kullanıp toplumun mitlerini temsil eden Kont Muffat'nın yıkılı-

şını sergileyen Zola, şüphesiz ki Nana'nın temsil ettiği güçlere saygı duymaktadır. Bu güçlerin kabullenilmesi ve birey ve toplumun yararına yönlendirilmesi, eserde ifade edilmese de geleceğin teminatıdır. Zola, insan gerçeğini bilimin katı, tavizsiz tavrıyla kavramış, geçmişin kokuşmuş değerlerine karşı çıkmış, medeniyetten nasibini almamış ilkel güçlerin yıkıcılığını vurgulamıştır. İnsanın değerlerini fizyolojik, psikolojik, sosyal ve ekonomik gerçeklere dayalı olarak geliştirmesini ve onları doğmalaştırmaksızın yenilemesini savunan yazar, bütün hümanistler gibi, pozitivizmi daha iyi, daha medenî ve daha mutlu bir hayat kurmak için araç olarak görmüştür. Ancak o da sadece 'Biliyorum, öyleyse varım' hükmüne dayanan bir idealist olarak insanın sadece düşünen ve bilen bir varlık olduğunu vurgulamakla, bütün iddialarına ve saygıdeğer pozitivizmine rağmen, insan gerçeğine aldığı tavırda sübjektif olmaktan kurtulamamıştır.

Swann'ın **Bir Aşkı** adlı eserinde Proust, Eliot gibi, parçalanmış kişiliğe sahip bir roman başkişisinin, somut gerçeklerden kopuk, azap dolu iç dünyasını bir aşk hikâyesi içinde büyük bir başarıyla verir. İnsanda kişilik parçalanmasını, dış dünyaya yabancılaşmanın sebebi olarak gösterir. Proust da insanın gerçeği bütün melekeleriyle kucakladığı takdirde onu bütün boyutlarıyla görmesinin mümkün olduğunu ifade eder. Proust, sanatın da, gerçeğin fiziksel ve fizik ötesi boyutlarını yansıtması şartıyla, somut ile soyutu, bireysel olan ile evrenseli, geçmiş ile hâli aynı anda verebilen bir ifade ortamı olduğunu vurgular.

Bulantı'nın yazarı Sartre'a göre, insan romantik hümanistlerin düşündüğü gibi tanrılaşamaz, gerçekten kopuk hayallerle toplumu ıslah edemez. Ne de insan natüralistlerin inandıkları gibi bilimsel kaderciliğin kurbanıdır.

Varoluşçu hümanizmde insan, içine doğduğu şartlan ve kendisini bilerek özünü yaratabilme güç ve cesaretine sahiptir. İnsan sınırlıdır; ama sorumludur; insan hem kendisini, hem de toplumu aşabilir, daha güzele, doğruya ve iyiye ulaşabilir. Sartre'ın bu tanrısız dünyasmda insan, hür ve akılcı seçimleri ve yöntemleriyle kendisini ve toplumunu yeniden yaratabilir.

Babalar ve Oğullar'da Turgenyev'in kendisi manevî değerleri ve geleneği inkâr etmemekle beraber, bu değerlerin eleştirici ve akılcı bir tavırla çağdaşlaştırılması gereğine inanmış, bilime büyük bir saygı duymuştur. Bazarov, insan gerçeğinin en az yarısını inkâr etmekle objektif bir bilim adamı olamamıştır. Fakat geleneğin ve geçmişin de Bazarov'un eleştirici, gerçekçi ve yenileyici dehasına ihtiyacı olduğu inkâr edilemez bir gerçektir.

Suç ve Ceza'da Dostoyevski, insanı, kendi ahlâk kanunları tarafından yönetilen bir kâinatın bütünlüğü içinde görür. İnsan, kendi içinde de yaşayan bu kanunları ihlâl etmediği sürece ruhsal bütünlüğünü korur. Raskolnikov, bu moral düzenin varlığını inkâr edip onu kendi amoral değer ve ideallerine göre yönetmek istediği zaman, hesaba katmadığı güçlere yenik düşer. Eserin sonunda ise, insanî aşkın gücüyle kişiliğinde ruh-beden, mana-madde dengesini kurabilen roman başkişisi kendi benliğinde bütünleşir ve içinde yaşadığı evrensel moral düzenin de bir parçası olur.

Diriliş'te Tolstoy, Nehludov'un yaşadığı büyüme süreci içine klâsik dinlerin benimsediği ve gerçeğini hâlâ koruyan bir hayat felsefesini sığdırmaktadır. Zevk prensibine göre yaşadığı hayatın anlamsızlığını fark eden Nehludov, şehveti insanî aşka dönüştürecek olgunluğa eriştikten sonra, kendi iradesini, Tanrı buyruğuyla özdeşleştirerek hür

irade seviyesine sıçrar. Bu seviyede çokluktan oluşmuş tekliğin bir parçası olacak kadar kendisini aşmış olan Nehludov, Hristiyanlığın özünü oluşturan evrensel değerlerin yardımıyla ve ilâhî aşk seviyesinde yeryüzü cennetinin kurulabileceğine inanır. Yani Hristiyanlığın özünü oluşturan değerleri postulat olarak seçip onların doğruluklarını ve geçerliliklerini yaşayarak ispatlamak gibi bir misyona talip olan Nehludov, kurtuluşu İncil'in verdiği evrensel mesajda bulur.

Huckleberry Finn'in Maceraları'nda, Mark Twain, gerçek demokrasinin değerlerinin, vicdan hürriyeti, eşitlik, kardeşlik, sevgi ve anlayışla yaşayabilecek değerler olduğunu vurgulamaktadır. Evrensel anlamda değerli olan bu değerleri oluşturabilmek, en sade insan için akıl ve sağduyuyla mümkündür. Twain, bu konuda halktan bir kişi olan Huck Finn'e gösterdiği güveni bütün insanlar için geçerli saymaktadır. Tanrı'nın insana bahşettiği yaşama, düşünme, konuşma, inanma hürriyetleri kimsenin kimseye bahşedeceği bir lütuf değildir. Zaten hür olana hürriyetten bahsetmek, sadece gülünç bir hikâyenin konusu olabilir. Mark Twain, büyük bir başarıyla dramatik bir romanın klasik yapısı içinde sosyal bir hiciv de yaratmış; fakat eleştirilerinde ve yargılarında objektif olmaya son derece dikkat etmiştir. Herşeyin üstünde yazar, demokrasinin temeli ve teminatı olarak halktan gelen sağduyulu, akılcı ve eleştirici adamı, Huck Finn'i sadece bir roman baş kişisi olarak değil, bir roman kahramanı olarak da yaratmış, onu Amerikan kültüründe yaşayan demokratik ideallerin sembolü olarak kullanmıştır.

Billy Budd'da Melville, Amerikan romantisizminin metafiziğini ve insan kavramını gerçekçi bulmadığını ifade etmektedir. Nihai gerçeğin mutlak anlamda iyi, güzel

ve doğru olduğunu ifade eden bu fikir akımı, insanın da doğuştan iyi olduğunu, insanlar arasındaki eşitliği ve kardeşliği vurgulamış; iyi bir sistem içinde insanm mutluluk ve refah arayışını amaç edinmiştir. Melville, böyle şiir dolu bir dünya görüşünün sübjektifliğini ve XX. yüzyılın başında Amerikan toplumu gibi maddeci ve değerleri fosilleşmiş bir toplumda, trajik bir kaderi olduğunu vurgulamış, Claggart'ı yaratarak püritanizmin kötülük kavramının da evrensel bir gerçek olduğunu ifade etmiştir. Tanrı ve onun yarattığı evren, ne kadar güzel ve iyi olursa olsun, ahlâki değerlerden yoksun bir dehanın varlığına inanmış ve onun yıkıcılığını vurgulamış olan Melville'in hayal ettiği toplum, Billy Budd'm temsil ettiği mutlak iyilik ve ahlâkî değerlerle, Claggart'ın muhteşem dehasını ve kötülük bilgisini birleştirmekle mümkündür. Ancak bunun imkânsızlığını da bilecek kadar gerçekçi olan Melville'e göre, Amerikan toplumunun trajik kaderi, kalbin değerlerini inkârdan doğmaktadır. Sonuçta Melville de bütün modernistler gibi, bir toplumun geleceğini kalp ve dimağ, tabiat ve medeniyet, birey ve toplum dengesinde bulmuştur. Yazara göre, Amerikan romantisizmi, Billy Budd'm temsil ettiği ihtişama rağmen, nasıl gerçeğe alınan sübjektif bir yaklaşımsa, kalbin değerleri pahasına benimsenen Amerikan akılcılığı ve maddeciliği de, Claggart'ın muhteşem zekâsına rağmen, o kadar sübjektif bir tavırdır. Kaptan Vere'nin toplumun eskimiş değerlerini edilgen bir şekilde uygulaması ise, eserdeki trajedinin en önemli sebebidir. Kaptan Vere, kalbinin sesini dinleyerek adaleti merhametle yumuşatmak, sosyal değerlere esneklik getirmek yerine, otoritenin aleti olmaktadır. Yazara göre, insanın gerçeğine çok bakış açılı bir yaklaşım ve bu objektiflik içinde yeni yorum ve değerlerin yapılması, toplumun geleceğini teminat altına alacak tek yoldur.

Jennie Gerhardt'ta Theodor Dreiser, makinanın damgasını vurduğu tarihi bir devirde, endüstriyel devrimini tamamlamış Amerikan toplumunda çözülmeyi incelemiştir. Zenginin çok zengin, fakirinde çok fakir olduğu bu toplumda, sosyal sınıflar, kastlaşmış para ve yönetim plütokrasinin malı olmuş ve halkın çoğunluğu hayat çizgi ölüm sınırında mücadeleye terk edilmiştir. İşte böyle Amerikan demokrasisinin zedelendiği bir devirde Dreiser, güçlünün paralı değil erdemli olan olduğunu söylemek istemiş ve toplumun geleceğinin teminatı olarak Jennie Gerhardt'ın sahip olduğu ve temsil ettiği sevgi, şefkat, tahammül, sebat ve özveri gibi erdemleri görmüştür.

Benim Antoniom'da Willa Cather, Amerikan Adem mitini bütün boyutlarıyla bu destan romanın baş kişilerinde somutlaştırmaktadır. Bu romanın yazıldığı tarihi devirde, bu değerlere artık yer kalmadığı, bu mitin bütün nitelikleri sorumsuz kapitalizm tarafından silinip süpürüldüğü hâlde, Willa Cather, hem onlara duyulan özlemi ifade etmekte, hem de onlara yeniden ruh vermek istediğini ifade etmektedir. Bu eserde Amerikan kültürü, çok ve çeşitli ve faklı alt kültürlerini kucaklayan bu farklılıklarla zenginleşen, onlarla yerli kültür arasındaki benzerliklerden yararlanıp organik bir bütün olarak sistemleşen bir değerler sistemi olarak sunulmaktadır. Eserde, insan haklarının evrenselliği, Amerikan demokrasisinin vurguladığı eşit imkân ve haklara ifade kazandırılmıştır. Eserin baş kişisi ve kahramanı olan Jim Burden, Puritan kimliğini kaybetmeksizin, Amerikan aydınlanma çağının ve romantizmsinin kendisine kattığı değerlerle, Amerikan Adem idealinin temsilcisi olmaktadır.

Muhteşem Gatsby'de Fitzgerald, Gatsby'nın kolay kazanılan parasına rağmen, idealine bağlılığı hayata getirdiği

mana, coşkun sevgisi, cömertliği ve cesaretiyle, hayata kendisinden çok avantajlı noktalardan başlayanların değersizliği karşısındaki üstünlüğünü, saygıdeğer oluşunu sık sık vurgulamaktadır. Ancak hayatlarıyla ve kendileriyle ne yapacaklarını bilemeyen Tom ve Daisy gibi değersiz kişilerin kurnazlıkları karşısında masumiyetle silâhsız kalan Gatsby, kendi trajik sonunu hazırlamaktadır. Gatsby, dünü tekrar yaşamakta ısrar ettiği, hâlin gerçeklerini görmemezlikten geldiği ve hali ebediyen elinden kaçan bir gelecek için feda etmek günahını işlediği için, kendi trajik sonuna hızla yaklaşmaktadır. O, geçmişi tekrar yakalamak isterken, geleceği de elinden kaçıran hâlin gerçeklerine, sırt çevirmiş bir adamdır. Fitzgerald, nasıl olursa olsun, kendi kendisini yaratan, gönlü büyük, hayali zengin, cömert, sevdiği kişi için hayatını tehlikeye atabilen Gatsby'ye bir kahramanın boyutlarını kazandırmakta, idealizmine inanmasa da ona büyük bir saygı ve sevgi duymaktadır. Eserin sonunda Nick, Gatsby'nin hayatına yön veren sırları öğrenip Amerika'yı yaratan geleneklere, eski değerlere dönerken, Gatsby'nin de ölmeden önce eriştiği olgunluk seviyesini "(Gatsby) ölüm kendisine yaklaşırken, yepyeni, gerçek olmayan maddî bir dünyanın varlığını hissetmiş olmalıydı." diyerek ifade etmektedir. Yazara göre, dış dünyada objektif karşılığı bulunmayan idealler ne kadar gerçek değilse, hayalsiz ve ideallerden yoksun maddî bir dünya da o kadar gerçek olmaktan uzaktır. Gatsby'nin, kusurlarına rağmen, değer dolu hayatının değersiz ve inançsız insanların elinde mahvolması trajik bir sondur. Fitzgerald, Gatsby'nin kaderinde Amerikan idealizminin trajik sonunu bulduğu kadar, insan hayatında gerçeklerle ideallerin ebedi uzlaşmazlığını da başarıyla ifade ederek büyük bir eser yaratmıştır.

Güneş de Doğar adlı eserinde Hemingway, yalnız XX. yüzyıl insanının ruhsal çıkmazını vermekle kalmamış,

bu tecrübenin evrensel boyutlarını da işaret etmiştir. Hemingway, insan hayatını dinamik bir oluş veya büyüme süreci olarak düşünmüştür. Bu süreci fiziksel ve fizik ötesi boyutlarda yaşayabilmenin şartı olarak insanda ruh-beden bütünlüğünün gerekli olduğunu görmüştür. Tabiatın bir parçası olan insanın yaratıcı güçlerini aklın ve iyinin emrine vererek bütünlüğünü koruyabileceğine inanmıştır. Hayatı, destanî bir mücadele olarak gören yazar, insanın en büyük zaferinin, tabiattaki ve kendi benliğindeki karanlık güçleri aklıyla disiplin altma alarak ışığa, medeniyete dönüştürmek ve onları insanlığın hizmetine vermek olduğunu bütün roman karakterlerinin mücadelesinde vurgulamıştır.

Ayı adlı eserinde Faulkner, Dostoyevski gibi, Tanrı yoksa her şey mubahtır, demekte ve tabiatın maddî gücünü, manevî değerlerin emrine vermek istemektedir. İnsan, bedensel ve ruhsal potansiyellerini güzel ahlâkın emrine vermeli, Tanrı'nın kendisine emanet ettiği tabiatın zenginliklerini insanlığın refah ve mutluluğu için kullanmalıdır. Ayı'yı ve onun temsil ettiği değerleri yok etmemek, avlanmamak, gerçek cesaretin ve soyluluğun gereğidir. İnsan, güçlerini ahlâkî değerlerden yoksun kıldığı zaman, bu güçlerin, Lion gibi, öldürücü birer silâha dönüşmesi beklenmelidir.

Thomas Hardy Tess'te, naturalist bir felsefe içinde, büyük bir trajedi yaratmıştır. Tess, içinde yaşadığı toplumun ahlakçı idealizminin çok ciddiye almış olan ve bu değerlerinden dolayı yücelen bir trajedi kahramanıdır. Ancak Tess, hem kendi içinde, hem de tabiatta olan güçlere karşı ve bu güçlerin bilincinde olmaksızın savaşan ve bu savaşta insanüstü bir tahammül ve sebat gösteren bir karakterdir. Eserin temel çatışması insanın özünde ve tabiat-

taki güçlerle, toplumun ona ters düşen idealleri arasındadır. Tess, içinde yaşadığı toplumsal ideallere sonuna kadar bağlı kalırken tabiat güçlerini hiç hesaba katmamaktadır. Ve sosyal ideallerin zaafında, bu zaptı ve yenilmesi mümkün olmayan güçlere yenik düşmektedir.

Karanlığın Yüreği'nin yazarı Conrad'a göre, ışık, karanlığın özünde yaratıcı bir güç olarak var olan aklın, evrim süreci içinde karanlığa ve kargaşaya getirdiği düzenden başka bir şey değildir. Bu bakımdan beyaz kadının temsil ettiği medeniyet, karanlığın ışığa dönüştürülmüş, rasyonel bir düzene sokulmuş şeklidir. "Muhteşem esmer kadın" ise, ışığın kaynağı olan metafizik anlamda ölümsüz hakikatin kendisidir. Beyaz kadının temsil ettiği, hakikatten, karanlığın yüreğinden kopuk olan sübjektif idealizm, Kurtz'unki gibi, en ufacık bir sarsıntıda yıkılıp gitmeye mahkûmdur. "Eğer insan, karanlığı kontrolü altına almak istiyorsa, onun derinliklerine dalmak ve insanın temsil ettiği çeşitli şuur seviyelerine temel teşkil eden bu karanlıkla bağlarını koparmamak zorundadır..." (Muller, 1966: 255-257) Yani insan, çağdaş insanın başaramadığı, bir şeyi ışık ve karanlık, ruh ve beden, ideal ve gerçek arasındaki bağları koparmamalıdır. Aksine çağdaş insan, şuur seviyesini yükselttikçe, benliğinin korkunç gerçekleriyle de yüz yüze gelmek cesaretini göstermeli, onlarla bağlarını kuvvetlendirmelidir. İnsan dimağı, gücünü rasyonel olmayan bu karanlık güçten aldığına göre, onu yenmesi hiçbir zaman mümkün değildir.

Çiftlik Evi'nde Forster, kültürü, geçmişten gelip hâlde yeniden doğuşu yaşayan bir milletin ruhu olarak görmektedir. Kültürü özde halkta bulan Forster, onun çeşitli bilinç seviyelerinin sosyal sınıflarda yaşadığına inanmaktadır. Bu sınıflar, aynı kültürü paylaşmakla beraber, onu

farklı bilinç seviyelerinde kültürün beynini temsil ediyorsa, halk da yüreğini temsil etmektedir ve her iki grup arasındaki kaynaşma ve denge, sağlıklı bir toplumun oluşması için temel şarttır. Eserin başkişisi olan ve değişme ve olgunlaşma sürecinden geçen Margaret Schlegel, eserdeki ruh-beden, kültürün manevî ve maddî değerleri, ideal ve gerçek, tabiat ve medeniyet, birey ve toplum ve bütün sosyal sınıflar arasındaki çatışmayı kusursuz bir sentezde çözmek ister. Margaret, bir insanın ve toplumun özündeki nesirle şiiri, duyguyla aklı dengelemek için; yani kalbin değerleriyle aklın değerlerini dengelemek için, her iki değer sistemi arasına gökkuşağından mucizevi bir köprü kurmaya inanmaktadır. Ona göre ve Forster'e göre şiirsiz veya kalbin değerleri olmaksızın insan, yarı hayvandır. Öte yandan maddî değerlerden yoksun bir insan da, yarı azizdir.

Sağlıklı bir toplum da, dairenin temsil ettiği bütünlüğe erişmek için, insanın maddî ve manevî değerlerini kusursuz bir denge içinde birleştirmek zorundadır. Ancak bu metotla bir kültür, bir toplum ve bir insan, bütünlüğe erişebilir. Bu bütünlüğe erişmeyi gerçekleştirecek tek güç ise, sevgidir. Sevgi, hem insanın benliğindeki, hem kültürdeki, hem de toplumdaki birlik ve bütünlüğü gerçekleştiren bir bağdır.

J. Joyce'un **Sanatçının Portresi** adlı eseri, biçim bakımından nesirde gerçekleştirilmiş dramatik bir liriktir, Joyce'ın anlayışına göre bir epiktir. Eserin belkemiği Stepnen Dedalus'un yaşadığı ruh-beden, ideal-gerçek, soyut teoriler-hayatın somut gerçekleri, Orta Çağ dünya görüşü ve çağın tecrübe doktrini arasında yer alan diyalektik çatışmadır. Sonuçta radikal bir romantik olan Stepnen, tekçi bir metafiziği benimsemekte, ruh-beden, ideal-gerçek, geçmiş-

hal ve geleceğin aynı bütünün parçaları olduğuna inanmaktadır. İrlanda'nın yozlaşmış, fosilleşmiş değerlerini reddeden Stephan Dedalus, bütün insanlığın vicdanî değerlerini tecrübenin ve eleştirici aklm ışığında yeniden yaratmak için kendi kültürünü objektif bakış açısından görebilmek için, göçmen kuşlar gibi kendi kendisini sürgüne ve mutlak yalnızlığa mahkûm eder. Amaç, geçmişi kullanarak hâlden yepyeni bir gelecek yaratmaktır. Stepnen, ruhunda yer alan çetin mücadelenin sonunda yaptığı seçimi -ki bu 'modernizm' dediğimiz metodun tâ kendisidir- şöyle ifade ediyor: "Hoş geldin hayat! Milyonlarca kere tecrübenin kazandıracağı gerçekle buluşmaya gidiyorum. Amacım, ruhumun dökümhanesinde bütün insanlığın vicdanî değerlerini yeniden yaratmaktır.'

Lawrence, **Âşık Kadınlar** adlı şaheserinde, radikal bir romantik olarak, 'bir reddi ve yeni bir senteze varışı' hem geleneksel hem de modern anlatım teknikleriyle, dramatik roman yapısı içinde ifade etmektedir. Yazarın reddettiği şey, bilimi Tanrı yerine koyan materyalist Batı medeniyetinin hayatın organik bütünlüğüne ters düşen çözüklüğüdür. Aynı çözüklük, modern insanın benliğinde de vardır. Batı medeniyetinde madde-mana, ruh-beden, duygu-düşünce, tabiat-medeniyet, varlığın karanlık ve aydınlık güçleri arasmdaki denge, unsurlardan biri lehine bozulmuş ve kültürde çözülme olmuştur. Bu medeniyetin trajik zaafı, bu güçler arasmda kurulması gereken dengeyi sağlayamamasıdır ve sonuç, muhteşem ve trajik bir düşüştür. Lawrence'm roman karakterlerinin yaşadıkları somut tecrübelerde getirdiği teklif ise, bu güçler arasmda kurulması gereken kusursuz bir dengedir.

Sineklerin Efendisi'nde William Golding, romantisizme ve natüralizme karşı tepkisini, onları reddedişini ve

teklif olarak getirdiği yeni bir dünya görüşünü ifade etmektedir. Golding, bu eserinde, natüralizmin bilimsel kaderciliğinin ve romantisizminin insanı tanrılaştıran dünya görüşünün yerine, Tanrı-merkezli bir evreni, onun insan ve tabiat kavramlarını ve modernizmin pragmatik ve hümanist epistemolojisini teklif olarak getirmektedir.

Eserdeki temel çatışma, kainatın özündeki karanlık güçler ve onun türevi olan medeniyetin sembolü olan ışık arasındaki çatışmadır. Golding'e göre, Tanrı-merkezli bir evrende, insan sahip olduğu imanın gereği olan bir ahlâk sistemi ile iradesini özdeşleştirmen ve kâinatın karanlık güçlerini bu ahlâkî güçlerin kontrolü altında tutmalıdır. Medeniyet bile, böyle bir ahlâkî gücün emrinde olmazsa, tahripkar olabilmektedir. Golding de, Faulkner gibi, insanın ahlaki gücünden yoksunluğunda, karanlığın özünden ışığa dönüştürülmüş olan medeniyeti köyü emellerine alet edebileceğini ifade etmektedir.

Thomas Mann'ın **Tonio Kröger**'inde, sanatçı kişiliğiyle yine de sıradan insan olmayan Tonio Kröger, sıradan insanlara karışmayı, onların geleceğini anlamayı öğrenir. Ruhunda kurduğu ruh-beden, duygu-düşünce, tabiat-medeniyet, ışık-karanlık dengesiyle hem kendi içinde bütünleşir hem de bütün unsurlarıyla bir bütün olan toplumun, tabiatın ve evrenin bir parçası olarak yaşamanın mutluluğunu anlar. Öğrendiği en önemli ilke 'dans'ı, yaşamayı unutmamaktır. Yaratma ise hayat denen dansı, hızı sonsuz olan bu noktada, yaratma anında da yapabilmektir. Sanat, hayatın canlı fakat gelişigüzel ritmini sanatın düzenli ritmine dönüştürmektedir.

BİBLİYOGRAFYA

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri. Ankara: Türk İnkilâp Tarihi Yayınları: I, 1961-1972, c. I.

Adıvar, Halide Edip; *Sinekli Bakkal.* İstanbul, 1968 Ailen, Walter. *The English Novel,* London: Phoenix House Ltd., 1957. Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri,* 1860-1923 Ankara: Mas Matbaacılık, 1969.

Auerbach, Erich; *Mimesis.* New York, 1957.

Atay, Falih Rıfkı; *Roman.* İstanbul. Varlık Yayınları No: 1030. Ekin Basımevi, (1952), 1964.

Balzac, Honore De; *Vadideki Zambak.* Çeviren: Cevdet Perin. İstanbul, Remzi Kitabevi (1836) sekizinci baskı, 1981.

Bauer, Arnold; *Thomas Mann.* Çeviri: Alexander and Elizabeth Henderson. New York. Frederick Ungar Puplishing Co., 1971.

Bate, W.J.; (yayım) *Criticism: The Majör Texts.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, İne, 1970.

Beach, Joscfh Warrcn; *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique.* New York: Appleton Centrury-Crofts, İne., 1932.

Bergson, Henry; *Creative Evolution*. New York: Random Hause İne., 1944.

Bersani, Lco.; *Balzac to Becket*. New York: Oxfort Universty Press, 1970.

Bloom, Harold; (yayım) Modern Critical Interpretations: Willa Cather's My Antonio. New York. Chelscatlouse Publisncrs, 1987.

Carr, E.H. What Is History; New York: Vintaga Books, 1961.

Cather, Willa; 1986. My Antonio. London: Virago Press.

Clemens, Samuel Langhorme; The Adventures of Huckleberry Finn. (yayım) Sculley Bradley. Richmond Cromm Beatty, E. Hudson Long. New York: Norton and Company, 1961.

Conrad, Joseph; *Heart of Darkness*. Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1984.

Cross, K., G., W.; (yayım) *Scott Fitzgerald*. London: Oilver and Boyd, 1964.

Dostoyevski, F.M.; *Suç ve Ceza* Çeviren: Mazlum Beyhan. İstanbul Sosyal Yayınları, (1866) 1983.

Draper, R.P.; (yayım) *Hardy The Tragic Novels*, London: McMillan, 1975.

Dreiser, Thcodore; *Jenüe Gerhardt*. N.V. Dell Publishing CO. INC. 1963.

Eliot, T.S.; *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, Ankara Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983.

Eliot, T.S.; *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, London: Faberand Fabcr, 1964.

Eliot, T.S.; *Kültür Üzerine Düşünceler*, Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1981.

Ellmann. R. and Feidelson, JR. Charkcs; Yayım. *The Modern Tradition*. New York: Oxford University Press, 1965.

Eroğlu, Hamza; *Türk İnkılâp Tarihi.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1982.

Ferdinand Cannig Scott; *Studies in Hümanistic.* New York: Frecport, 1969.

Faulkner, William; Three Decades of Criticism. Yayım F.J. Hoffman ve Olga W. Vickery. New York: Harcourt Bracc Jovanovich, 1951.

Faulkner, William; Three Famous Short Novels. New York: Vintage Books, 1942,

Fethi Naci; *Türkiye, Roman ve Toplumsal Değişme.* İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1981.

Fitzgerald, F.S.; *The Great Gatsby.* New York: Penguin Books, 1950.

Forster, E.M.; *Howards End.* Harmondsworth: Penguin Books Ine, 1972.

Forster, E.M.; *Modern British Fiction.* New York: Oxford University Press, 1961.

Frazer, James; *The New Golden Bough.* (yayım). Theodor H. Gester. New York: Critcrion Books, 1959.

Freemann, John; *Herman Melville.* London: Mac Millan and Co., Ltd. 1926.

Glazier, Lylc; *Decadence and Rebirth.* Ankara: Hacettepe University Puplications. 1971.

Gerber, Philip; *Theodor Dreiser.* N. Y. Twaynepub. 1992.

Goldberg. S.L.; *Joyce.* Edingburgh and London: Oliver and Boyd, 1965.

Golding W.; *Lord of The Flies.* N.Y. Dregre Books. 1954.

Goldman, Arnold; *The Joyce Paradox* London: Poutledge and Kegan Paul, 1966.

Gökalp, Ziya; *Türkçülüğün Esasları,* Ankara: Ayyıldız Matbaası, 1961.

Güntekin, Reşat Nuri; *Yaprak Dökümü*. İstanbul (1930) On birinci basım, 1969.

Hardy, Thomas; *Tess of the d'Mrbervilles*. London: Macmillian. 1957.

Hemingway, Ernest; *The Sun Also Rises*. New York: Charles Scribner's Sons, 1926.

Hewilt, D.; (yayım), *Lord of The Flies*, London: Bowes and Bowes, 1969.

Hill, Hamlin and Blair, Walter; *The Art of Huckleberry Finn*. California: Chandler Publishing Company, 1969.

Hoffman, J. Frederick; (yayım) *The Great Gatsby: A Study*. New York: Charles Scribner's Sons, 1962.

Horton. R.W. Edwards, T.W. Wcrbert; (yayım). *Backgrounds of American Literary Thougtht*, New York: Appleton Century Croft, 1967.

Houston, J.P.; *Fictional Technique in France*, 1802-1927. Louisiana State University Press. 1972.

Hubert, Judd D. Stendhal; *A Collection of Critical Essays*. (yayım): Victor Brombcrl. Englcwood Cliffs. 1962.

Joyce, James; *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., (1916), 1972.

Kaplan, Mehmet; *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Dergah Yayınları. 1976.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; *Kiralık Konak*. İletişim Yayınları (1922, 1939, 1947, 1958, 1966, 1970, 1974, 1979, 1981) onuncu basılış, 1983. Kenner, Hugh. *Dublin's Joyce*. Boston: Beacon Press, 1956.

Köprülü, M. Fuat; *Türk Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınları, (1926), 1980.

Kuntay, Mithat Cemal; *Üç İstanbul*. İstanbul: Sander Yayınları. (1976), 1983.

Kübalı, Hüseyin Naili; *Türk Devrim Tarihi Dersleri*. İstanbul, 1973. Kroeber, A.L. And Kluckhohn, Ciyde. *Cıılture: A Critical View of Concepts and Definitions*. New York: Vintage Books, 1952.

Kudret, Cevdet; *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman-II*. İstanbul: Varlık Yayınlan, 1967.

Langbaum, Robert; *The Modern Spirit*. Ncw York: Oxford University Press, 1970.

Langbaum, Robert; *The Poetıy Esperience: Romanticism as a Modern Tradition* New York, W.W. Norton and Company, Inc., 1957.

Lawrence, D.H.; *Women in Love*. Harmondsworth: Penguin Books İne, 1973.

Lawrence, D.H.; *Women in Love* Harmonds Worth, Midlesex: Penguin Books Ltd. (1921), 1973.

Levin, Harry; *James Joyce*. London Faber, 1960.

Mann, Thomas; *Tonio Kröger-Tristan*. Çeviren: Fatih Özgüven, İstanbul: Birikim Yayımcılık Koll. Şti. 1983.

Matthew, J.; (yayım). *Profile of Scott Fitzgerald*. Columbus: A. Bell and Howcll Company, 1971.

McCaffery, J. K.; (yayım). *Ernest Hemingway:* The Man and His Works. Ncw York, Cleveland: The World Publishing Company, 1950.

Melville, Herman; *Billy Budd*. New York: Washington Square Press, 1966.

Mizener, Arthur; (yayım). *F. Scott Fitzgerald*. Englewood Cliffs: Prcndice-Hall, 1963.

Mizener, Arthur; (yayım). *Twelve Great American Novels*. The Bodley Head Ltd., 1968.

Moran, Berna; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları. 1983.

Muchnic, Helen; *Russian Writers.* New York: Random Hause, 1971. Mullcr, Hcrbert J. *Modern Fiction: A Stıdy Of Values* New York: Mc Graw - Hill Book Company, 1937.

Mutluay, Rauf; *50. Yılın Edebiyatı,* İstanbul: İş Bankası Yayınları. 1973. Peyre, Henry. *French Novelists of Today.* London: Oxford University Press 1967.

Proust, Marcel; *Swann'ın Bir Aşkı.* Çeviren: Tahsin Yücel. İstanbul Can Yayınları, 1983.

Richards, A.; *Principles of Literary Criticism,* London: Routland and Kegan Paul Ltd., 1950.

Rod W. Horton ve diğerleri. *Backgrounds of Amerikan Literary Thought.* New York: Appleton-Centur-Crofts 1967.

Safa, Peyami; *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu,* İstanbul, Ötüken Yayınevi, (1949, 1941, 1972, 1974, 1977, 1978) yedinci baskı, 1980.

Sanders, Geval Dewill ve diğerleri; (yayım). 1970, *Chief Modern Poets of Britain and America.* V. I. London: McMillan.

Sartre, Jean-Paul. *Varoluşçuluk.* Çeviren: Asım Bezirci. Ofset Matbaası, 1982.

Sartre, Jean-Paul; *Nausea.* Çeviren: Lloyd Alexander (1965). London: Hamish Hamilton, 1938.

Scott, Walter; *Redgauntlet.* London: Faber and Faber, 1957. Shroder, Maurice. Z. 'The Novel as a Genre' *The Theory ofthe Novel,* (yayım). Philip Stevick, New York: The Frce Press, 1967.

Shusternan, David; *The Quest for Certitude* in *E. M. Forster's Fiction.* Ncw York: Haskcll Houıse Publishers Ltd., 1973.

Solomon, Robert; *From Rationalism* to *Existentialism.* New York: Harper and Row Publishers, 1970.

S. M: Schreiber, *Literary Criticism.* Oxford: Penguin Press Ltd., 1965.

Slonim, Marc. *The Epic of Russian Literature,* New York: Oxford Univcrsity Press, 1957.

Stendhal; *Kırmızı ve Siyah*, Çeviren: Cevdet Perin. İstanbul Remzi Kitabcvi (1830) yedinci baskı. 1982.

Stevick, Philip; *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.

Tahir, Kemal; *Yorgun Savaşçı*. İstanbul: Tekin Yayınevi, (1968) Sekizinci basım, 1983.

Tanpınar, Ahmet Hamdi; *Huzur*, İstanbul: Tercüman-1001 Temel Eser -2- 1949.

Tanpınar, Ahmet Hamdi; *XIX. Asır Edebiyat Tarihi*. İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi, 1956.

Tanpınar, Ahmet Hamdi; *Reşat Nuri ve Eserleri* Cumhuriyet (24.1.1957).

Tolstoy, Lev. *Diriliş*. Çeviren: Nesrin Altınova, İstanbul Sosyal Yayınları, İkinci basım, 1983.

Triling, Lionel; *E.M. Forster*, London: Hogarth Press, 1967.

Turgenev; *Babalar ve Oğullar*, Çeviren: Melih Cevdet Anday, İstanbul Sosyal Yayınlar, Ekim-1983.

Turhan, Mümtaz; *Kültür Değişmeleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.

Twain, Mark; *The Adventures of Huckleberry Finn*. New York: Washington Square Press, Inc., 1968.

Uşaklıgil, Halit Ziya; *Mai ve Siyah*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri Koll. Şti. 1980 (Sadeleştiren: H. Fethi Gözler).

Waldhorn, Arthur; (yayım). *Ernest Hemingway: A Collection off Criticism*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1973..

Watt, Ian. *The Rise of the Novel*, London: Chatto and Windus, 1967.

Weston, Jessie; From. *Ritual to Romance*. New York: Doubleday and Company, 1957.

Weeks, Robert P. (yayım). *Hemingway: Twentieth Centuryy Views. Englewood Cliffse*, N. J.: Prentice Hail. Inc., 1962.

Wellek, Rene; *Concept of Criticism.* London: Yale University Press, 1964.

William, R. Mueller; *Celebrationof Life Studies in Modern Fiction.* New York: Sheedland, 1977.

Zola, Emile; *The Experimantal Novel' Literary Criticism: Pope to Croce,* Detroit: Wayne State University Press, 1962.

Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm

Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu

Bu incelemede yer alan,
Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil, hayalin mavisiyle gerçeğin siyahını, hayalleriyle gerçekleri barışık ve bağdaşık tutamamanın trajedisini yaşar;
Kiralık Konak'ta Hakkı Celis, geçmişin sağlam değerleriyle geleceğin özünü oluşturmak ister;
Roman'da Falih Rıfkı, Anadolu'nun taşını toprağını millî kültürle yoğurmak ister;
Sinekli Bakkal'da Halide Edip, Doğu-Batı sentezinin oluşturulmasında millî kültürün tayin ediciliğini vurgular;
Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Peyami Safa, edebiyen var olan ilahî bir düzene inanır, inancın temel ilkelerinin bile hayatın gerçeklerine göre yorumlanmasını ister.
Huzur'da Mümtaz, Türkiye'siz bir dünya, Türk değerlerinin katkısı olmayan evrensel bir değerler sistemi düşünemez;
Yorgun Savaşçı'da Kemal Tahir, kültür tarihinde yeni bir perspektif oluşturmak için Türk aydınlarının Türkiye'nin gerçeklerini bilmeleri gerektiğini vurgular;
Madame Bovary'de gerçeklerin yıktığı idealler bir trajedi doğurur;
Bulantı'da Sartre, insanın kendini ve çevresinin gerçeklerini aşabileceğini savunur; onun insanı sınırlı, fakat sorumludur;
Babalar ve Oğullar'da Bazarov, toplumun manevi değerlerini inkâr ettiği için değer boşluğuna düşer ve hiçliği içinde yok olur.
Suç ve Ceza'da Raskolnikov, varlığını inkâr ettiği ebedî âlemin düzenini ihlâl eder ve hesaba katmadığı güçlere yenik düşer;
Diriliş'te Tolstoy'un Nehludov'u, insanın kurtuluşunu ilahî kanunların yardımıyla bir yeryüzü cenneti kurmakta bulur;
Güneş de Doğar'da Hemingway; insan hayatını destanî bir mücadele olarak görür, bu mücadelede zaferin, aklın bedeni ve ışığın karanlık güçleri yenmesiyle kazanılabileceğini vurgular;
Ayı'da Faulkner da Dostoyevski gibi, '*Tanrı yoksa herşey mübahtır*' der;
Portre'de Stephen, '*Hoş geldin hayat! Milyonlarca kere tecrübenin kazandıracağı gerçekle buluşmaya gidiyorum. Amacım, ruhumun dökümhanesinde insanlığın vicdanî değerlerini yeniden yaratmaktır*' der;
Tonio Kröger'de Thomas Mann, Tonio'nun kendi ruhunda bütünlüğe eriştikten sonra tabiat, toplum ve evrenle bütünleşmesini ifade ed

Kapak resmi : Pablo Picasso, *Don Kişot*

Paradigma Yayıncılık